ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HERAUSGEGEBEN VON GUSTAV BOSSE



106. JAHRGANG 1939

1. HALBJAHR (JANUAR MIT JUNI)

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

INHALTSVERZEICHNIS

Zusammengestellt von Dr. Johannes Maier, Regensburg.

106. Jahrgang

1. Halbjahr (Januar mit Juni)

I. Leitartikel und Aufsätze.

Adam, Franz: Geleitwort zum Sonderheft „Der Führer und die Musik" 354
Bause, Heinz: Der sudetendeutsche Komponist Franz Ludwig 26
Bräutigam, Helmut: Das Musikstudententum im 3. Reich 373
Bülow, Paul: Der Führer und das Haus Wahnfried 362
Büttner, Horst: Musik in Leipzig 53, 159, 274, 388, 503
— — Vierte Reichsmusiktage der Hitlerjugend in Leipzig 264
— — Zweite Symphonie von J. N. David 605
Collier, Roswitha: Chamisso 261
Daube, Otto: Siegfried-Idyll 593
Ehlers, Paul: Richard Trunk 125
— — Die Musik und Adolf Hitler 356
Frank, Eduard: Hans Feiertag 28
Golther, Wolfgang: Siegfried Wagner 594
Graener, Paul: Geleitwort zum Sonderheft „Der Führer und die Musik" 354
Grohe, Helmut: Unzeitgemäße Übertreibungen. 144
— — Opernpflege im Reichssender München 252
— — „Ja, ich verstand gar nichts davon" 462
Haffe, Heinrich: Cogitata, Betrachtungen und Bekenntnisse 172
Herzfeld, Friedrich: Minna Planer und ihre Ehe mit Richard Wagner 68
Heuwold, Else: Ein Thüringer Musiker und sein Wirken. Zu Friedrich Sporns 100. Konzert in Zeulenroda 604
Hoffmann, E. T. A. Vier unbekannte Rezensionen über Peers „Camilla", Mozarts „Don Juan", D. A. Webers „Sulmalle", Mozarts „Zauberflöte" 466
Horntrich, Herbert: Der Volkstanz der Sudetendeutschen 32
Jeuckens, Robert: Von der erwünschten deutschen Musikgemeinde 145
Junk, Victor: Wiener Musik 59, 166, 280, 394, 509, 625
Kahl, Willi: Soziologisches zur neueren rheinischen Musikgeschichte 246
Kaul, Oskar: Von alten sudetendeutschen Komponisten 9
Kernich, Fritz: Offene Singstunden in einer sudetendeutschen Kirche 35
Klenau, Paul von: Das Wesen des Tragischen 243
Köhler, Günther: Eine Hochschule fährt ins Land 496
Komma, Karl Michael: Die Sudetendeutschen der „Mannheimer Schule" 13
Lade, Ludwig: Schwind und Mozart 476
Löbmann, Hugo: Wie einst das sudetendeutsche Volk bei der Arbeit sang 30
— — Über die katholische Kirchenmusik in Sudeten-Deutschland 33
Lorenz, Alfred: Nachwort zu Eugen Schmitz, Die Tonalität des „Tristan" 141
— — Geleitwort zum Sonderheft: „Der Führer und die Musik" 355
— — Musikwissenschaft im Aufbau 367
Markus Andreas: Familienerinnerungen an Simon Sechter und Anton Bruckner . . . 255
Matthes, Wilhelm: Paul Schwers † 149
— — Konzert im Aufbau 377

Matthes, Wilhelm: Paul von Klenau 237
— — Zur Ur-Aufführung von Paul von Klenaus „Elisabeth von England" am Kasseler Staatstheater 492
Matzenauer, Friedrich: Zum Schaffen Egon Kornauths 24
Meuer, Adolf: Clara Schumanns eigenschöpferisches Werk 142
Müller, Fritz: Johann Sebastian Bachs Trauermusik für Fürst Leopold 136
— — Der Fall Mendelsohn 259
Neumann, Elsa: Bruno Weigl 16
Ney, Elly: Die Aufgeschlossenheit des Volkes für die Musik 374
Oberborbeck, Felix: Musikerziehung im Aufbau 370
Pfitzner, Hans: Künder der deutschen Seele 457
— — Was ist geistliche Musik 461
Pfohl, Ferdinand: Conrad Hannß, ein schöpferischer Gestalter 600
Pohl, August: Die klassischen Opernbühnen Wiens 596
Pohl, Emil, K.: Fidelio F. Finke 21
Raabe, Peter: Geleitwort zum Sonderheft „Der Führer und die Musik" 353
Raff, Helene: Um Richard Strauß herum 590
Reinhard, A. E.: Willibald Kaehler 147
Schmitz, Eugen: Ernst Richter und sein Opernerfolg „Taras Bulba" 19
— — Die Tonalität des „Tristan" 138
— — Oper im Aufbau 380
Schnapp, Friedrich: Vier unbekannte Rezensionen E. T. A. Hoffmanns über Peers „Camilla", Mozarts „Don Juan", D. A. Webers „Sulmalle", Mozarts „Zauberflöte" . 466
Stege, Fritz: Wilhelm Matthes 40
— — Berliner Musik 47, 150, 266, 382, 498, 613
Sturm, Walther: Die Musikerneuerungsbewegung und ihr sudetendeutscher Anteil in der Singbewegung Walther Hensels 36
Tenschert, Roland: Autobiographisches im Schaffen von Richard Strauß 582
— — Hosenrollen in den Bühnenwerken von Richard Strauß 586
Unger, Hermann: Musik in Köln 156, 386, 502, 621
— — Die schaffenden Musiker im neuen Deutschland 365
Valentin, Erich: Verdi und Wagner 130
— — Das Orchester des Führers 376
Virneisel, Wilhelm: Musiker- und Musikgedenktage im Jahre 1939 42
Weber, Friedrich, Johannes: Neue Klangeffekte beim Klavier 257
Zentner, Wilhelm: Musik in München 56, 163, 276, 391, 506, 622
— — Richard Strauß 577

II. Kreuz und Quer.

Auer, Max: Furtwängler setzt den Schlußpunkt zum Streit um die Fassungen bei Bruckner 81
B.: Der Klaviersessel 412
Bernhard, Margarete: Fritz Müller 50 Jahre alt 526
Breitenborn, Artur: Prof. Heinrich Laber 25 Jahre in Gera 79
Büttner, Horst: Kurt Taut † 292
E.: Musikhochschule Weimar Reichsbeste im Berufswettkampf 641
— — Felix Oberborbeck nach Graz berufen 642
Engel, Hans: Erfolg einer Boieldieu-Oper 643
Foesel, Karl: Doppeljubiläum des Nürnberger Lehrergesangvereins 301
— — Carl Rorich zum 70. Geburtstag 523
— — Zur 5. Nürnberger Sängerwoche 639
Fuhrmann, Heinz: KMD Karl Paulke † 74

Golther, Wolfgang: Julius Kniefe zum Gedächtnis 179
Haußwald, Günther: 100 Jahre Dresdner Liedertafel 188
Jan, Fritz von: Frank L. Limbert † 176
Junk, Victor: Franz Schmidt † 291
Knoche, Gerhard: Zum 60. Geburtstag von Otto Urfprung 78
Kraft, Walter: Neuland im Orgelbau 411
Kratzi: Erlebtes 189
Lade, Ludwig: Ludwig Spach über Franz Lifzt 181
— — Jofef Rheinberger zum 100. Geburtstage 295
Moißl, Franz: Gedenkrede zum 150. Geburtstag Simon Sechters 75
Mojfifovics, Roderich von: Franz Moißl 70 Jahre alt 77
— — Zum Tode Julius Bittners 175
— — Edwin Komauer 70 Jahre alt 77
— — Adolf Wallnöfer, der Neftor der deutfchöfterreichifchen Tonfetzer 404
Mozarteum-Sommerakademie in Salzburg 641
Müller, Fritz: Chriftian Döbereiner 65 Jahre alt 406
— — Henrici Picander 527
Mufikalifche Kleinigkeiten 531
Mufikfefte 1939, Deutfche 183, 301
Pellegrini, Alfred: Karl Maria Pembaur † 403
Peters-Marquardt, F.: Heimatliche Mufikpflege an den Grenzen der Gaue Sachfen und Bayerifche Oftmark 638
Pohl, Auguft: Fritz Rollberg † 74
— — Die Enthüllung des Breuerfchen Beethoven-Denkmals in Bonn 187
— — Gottfried Auguft Homilius zu feinem 225. Geburtstage 294
— — Mufiker-Anekdoten 304
— — Friedrich Silcher zu feinem 150. Geburtstag 635
Raabe-Ehrung 529
Raff, Helene: Erinnerungen an Jofef Rheinberger 636
Roffmann, Lena: Märchen von einem verlorenen Schatz 303
Stege, Fritz: Johann Matthefon und die Mufikkritik des 18. Jahrhunderts 407
Stradal, Hildegard: Auguft Stradal 76
Straeffer, Ewald: Letzte Aufführungen 411
Tanner Richard: Widerhall auf den Auffatz von Paul Ehlers „Die Mufik und Adolf Hitler“ 529
Valentin, Erich: Eine vorbildliche Pfitzner-Ehrung 294
— — Guftav Boffe Ehrenfenator der Univerfität Köln 297
— — Das darf nicht fein 300
Wagner-Régeny, Rudolf: Über Mufik im Theater 184
Wehle, Gerhard F.: Hans Joachim Mofer 50 Jahre alt 525
Werner, Th. W.: Johannes Wolf 70 Jahre 522
Zentner, Wilhelm: Guftav Drechfel zum 65. Geburtstag 177
— — Hans Scholz 60 Jahre 293
Zimmermann, Reinhold: Das Bild des Meifters 297

III. Opern-Uraufführungen.

Egk, Werner: „Peer Gynt“ (Berlin) 47
Henneberg, Albert: „Es gärt in Smaland“ (Chemnitz) 417
Höffer, Paul: „Tanz um Liebe und Tod“ (Hamburg) 538
Klenau, Paul von: „Elifabeth von England“ (Kaffel) 492
Koop, Jaan: „Die Schweinewette“ (Weimar) 313

Leger, Hans: „Dorian Gray" (Karlsruhe) . . . 538
Malipiero, G. Francesco: „Julius Cäsar" (Gera) . . . 84
— — „Antonius und Kleopatra" (Bremen) . . . 418
Mulé, Guiseppe: „Dafnis" (Düsseldorf) . . . 314
Orff, Carl: „Der Mond" (München) . . . 276
Roselius, Ludwig: „Gudrun" (Graz) . . . 654
Schultze, Norbert: „Max und Moritz" (Hamburg) . . . 85
Sterlin, Kuno: „Der Bär" (Osnabrück) . . . 86
Wagner-Régeny, Rudolf: „Die Bürger von Calais" (Berlin) . . . 266
Weismann, Julius: „Die pfiffige Magd" (Leipzig) . . . 314
Wille, Rudolf: „Königsballade" (Wien) . . . 315

IV. Konzert und Oper.

Aachen: 192
Ansbach: 541
Aussig: 542
Barmen-Elberfeld: 87
Bayreuth: 194
Berlin: 150, 266, 382, 498, 613, 655
Beuthen: 318
Bochum: 318
Bonn a. Rh.: 419
Braunschweig: 196, 655
Bremen: 196, 319, 419, 656
Breslau: 88
Brüssel: 320
Chemnitz: 197
Chile: 320
Coburg: 198
Danzig: 420
Darmstadt: 321
Dresden: 89, 540, 655
Düsseldorf: 91, 421
Eisenach: 199
Erfurt: 87, 192, 199, 317, 540
Erlangen: 422
Essen: 322, 656
Flensburg: 657
Freiburg i. Br.: 91, 422, 542, 658
Gelsenkirchen: 200, 423
Gera: 424
Graz: 659
Halberstadt: 661
Halle: 92
Hamburg: 201, 425
Hannover: 426
Hermannstadt: 192, 322, 541
Hildesheim: 202
Kassel: 427
Kiel: 661
Leipzig: 53, 86, 159, 191, 274, 317, 388, 503
Leverkusen: 543
Liegnitz: 204
Linz a. D.: 323, 544, 662
Lübeck: 427, 544
Mainz: 204
Mannheim: 427
Meiningen: 545
Mexiko: 663
München: 56, 63, 276, 391, 506, 622
Münster i. W.: 205, 324
Naumburg: 324
Neubrandenburg: 664
Neuß: 547
Neustrelitz: 92
Nürnberg: 428
Osnabrück: 206, 547
Paris: 207
Plauen i. V.: 93, 429
Recklinghausen: 94
Reichenberg/Sudetengau: 664
Rostock: 95
Rudolstadt: 208
Schwerin i. M.: 96
Ulm: 209
Wien: 59, 166, 280, 394, 509, 625
Wiesbaden: 325
Winterthur: 326
Wuppertal: 430
Zeitz: 96, 430
Zeulenroda: 327
Zwickau i. Sa: 97, 431

V. Musikfeste und Tagungen.

Aachen, Musikalische Grenzland- und Jugendarbeit: 191
Bachfest der Stadt Köthen: 537
Beethoven-Fest der Stadt Kiel: 651
Beuthen, Kulturwoche des gesamtschlesischen Raumes: 307
Bonner Beethovenhaus, 50-Jahr-Feier: 414
Bonner Beethovenfest: 645
Darmstädter Gaukulturwoche: 646
Eisenacher Bachtage 1939: 536
Festwoche mit Pommerscher Musik in Stettin: 417
Flensburg, Fest der deutschen Romantik: 308
Internationales Musikfest, Baden-Baden: 533
— Wiesbaden: 653
Kirchenmusikalische Tagung, Düsseldorf: 535
Lübeck, Fortbildungskursus für Chordirigenten und Schulmusiker: 416
Mannheimer Hochschulwoche 1939: 309
Mozart-Fest in Danzig: 415
München, Tage Studentischer Kunst: 311
Musik-Kongreß in Florenz: 647
Plauener Theaterfestwoche: 312
Reichsmusiktage Düsseldorf 1939: 478
Reichsmusiktage der HJ in Leipzig: 264

Richard Wagner-Verband deutscher Frauen, Reichstagung in Gera: 649
Rostocker Musikwoche: 652
Schlesische Gaukulturwoche in Liegnitz: 651
Thüringische Gaukulturwoche, Gera: 650
Wittener Musiktage: 83

VI. Rundfunk-Kritik.

Hamburg: 98, 210, 327, 432, 664
München: 100, 211, 328, 433, 548, 665
Wien: 101, 212, 329, 667

VII. Neuerscheinungen.

66, 171, 286, 399, 516, 631

VIII. Besprechungen.

Bücher:

Adami, Giuseppe: Puccini. Ein Musikerleben mit 240 eigenen Briefen: 518
Bach, Rudolf: Tragik und Größe der deutschen Romantik: 67
Bachmann, L. G.: Bruckner, der Roman der Sinfonie: 68
Bortkiewicz, Sergei: Die seltsame Liebe P. Tschaikowskys und der Nadjeschda von Meck: 288
Crevenna, Alfred-Hubertus, Bolongara: Münchner Charakterköpfe der Gotik: 631
Drinker-Bowen, Catherine u. Meck v., Barbara: „Geliebte Freundin". Tschaikowskys Leben und sein Briefwechsel mit Nadeshda von Meck: 288
Graevenitz, G. von: Musik in Freiburg: 69
Hasse, Heinrich: „Cogitata". Betrachtungen u. Bekenntnisse: 172
Herzfeld, Friedrich: „Minna Planer und ihre Ehe mit Richard Wagner: 68
Kahl, Willi: Verzeichnis des Schrifttums über Franz Schubert: 517
Loerke, Oskar: Anton Bruckner, ein Charakterbild: 68
Lohmann, Paul: Stimmfehler. Stimmberatung: 287
Maier, Johannes: Studien zur Geschichte der Marienantiphon „Salve Regina": 631
Raff, Helene: Blätter vom Lebensbaum: 401
Ruprecht, Erich: Der Mythos bei Wagner und Nietzsche: 401
Sandberger, Adolf: „Neues Beethoven-Jahrbuch": 632
Schmid, Ernst Fritz: Die Orgeln der Abtei Amorbach: 518
Schreiber, Ottmar: Orchester u. Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850: 287
Schulze, Walter: Die Quellen der Hamburger Oper: 632
Tenschert, Roland: Christoph Willibald Gluck: 401
Volkmann, Hans: Thematisches Verzeichnis der Werke von Robert Volkmann: 400
Walter, Johannes: Lob und Preis der löblichen Kunst Musica 1538: 67

Musikalien:

Bach, Johann Christian: Sechs Duette für zwei Violinen: 634
Bärenreiter-Blasmusik: 635
Bartok, Bela: „Petite Suite" (D'Àprès les 44 Duos pour 2 Violons) für Klavier: 520
Beckerath, Alfred von: „Volksliedmusiken" für Blasorchester: 635
Casella-Vivaldi: „Concerto in do minore" (c-moll) für Violine solo u. Streicher: 634
Clemens, Adolf: „Sprich aus der Ferne". Chorzyklus für Männerchor und Sopransolo nach Worten von Clemens Brentano u. Joh. Wolfg. v. Goethe: 73
— — Drei Rheinsagen mit 3 Streichern, Bläsern oder Klavier: 73
Corelli, Arcangelo: „Trio-Sonaten" f. Violine: 634
Degen, D.: „Sonate F-dur" für Flöte. (Unbekannter Meister des 18. Jahrhunderts): 634
Degen, Helmut: „Spielmusik für Streichinstrumente" für Kammermusik: 521
Eckartz, Hubert: Zwei Lieder für Mannschaftschor u. Bläser: 72
Erk, Ludwig: Die deutschen Volkslieder und ihre Singweisen: 71

Fux, Johann Joſeph: Suite in d-moll aus dem Concentius musico-instrumentalis f. kl. Streichorcheſter u. Cembalo (Klavier): 70

Gebhard, Hans: Sonatine für Klavier, Werk 24a: 402

— — Sonate a-moll für Klavier. Werk 26: 402

Grabner, Hermann: „Hausmuſik". Werk 42 Nr. 2. Variationen über einen deutſchen Tantz von Melchior Franck für Streichquartett: 521

— — „Burgmuſik". Werk 44 u. „Firlefei-Variationen" Werk 46 für Blasmuſik: 635

Graener, Paul: Turmwächterlied für Orcheſter. Werk 107: 522

Grimm, Friedrich Karl: Vier Lieder für hohe Stimme mit Klavier (nach Goethe) Werk 66: 633

Händel, Georg Friedrich: „Nell dolce dell' oblio", Kantate für Sopran, Flöte (oder Blockflöte) u. Klavier (Cembalo): 634

— — „Fünf Kantaten für eine Alt- oder Baritonſtimme: 291

Haſſe, Karl: Drei Lieder der Berufe mit zwei Streichern, oder Bläſern, oder Klavier oder a cappella: 73

Hausmann, Theodor: Sonate für Violoncello und Klavier. Werk 30: 290

— — Drei Stücke im Volkston für Violoncello u. Klavier: 290

Havemann, Guſtav: Kadenz zum Violinkonzert von Johannes Brahms für Violine: 520

Haydn, Joſeph: Divertimento für Streichorcheſter, Flöte u. zwei Hörner: 70

Herrmann, Hugo: „Süddeutſche Dorfmuſiken" für Blasmuſik: 635

Höckner, Walter: „Das Streichtrio" für Kammermuſik: 521

Höffer, Paul: Drei Soldatenlieder mit vier Streichern u. kleiner Trommel, oder mit vier Bläſern u. Trommel, oder mit Klavier, oder a cappella: 72

— — „Feſtliche Ouverture" aus den Blasmuſiken aus alter und neuer Zeit und „Feſtliches Konzert" für Fanfaren, Landsknechtstrommeln und Orcheſter: 635

Hoeck, Agnes: Erſtes Spielbuch für Klavier: 70

Kaeſtner, Heinz: „Tanzbüchlein" für eine Sopran- oder Tenorblockflöte in c u. Gitarre: 403

Kaeſtner, Heinz u. Spittler, Helmut: „Alte Spielmuſik". 24 Stücke und Tänze für Sopran- oder Tenorblockflöte in c (oder andere Melodie-Inſtrumente) und Klavier (Cembalo): 403

Kayſer, Ernſt Heinrich: Etüden-Studien für Violine. Werk 20. Heft 1, 2, 3: 633

Klaas, Julius: „Aus galanter Zeit". Tanzſuite für Klavier zu 2 Händen: 172

— — „Serenade" für hohe Stimme u. Klavier: 519

— — „Die Schwalben" für hohe Stimme u. Klavier: 519

Klußmann, E. G.: Drei abendliche Anſingelieder mit vier Streichern, oder Bläſern oder a cappella: 72

Konink, Servaas van: „2 leichte Sonaten" f. Flöte: 634

Krieg, Franz: „Altengliſche Gedichte" (überſetzt von Richard Flotter) für mittlere Stimme und Gitarre: 633

Krietſch, Georg: Sieben Lieder (nach Hermann Löns) für mittlere Stimme u. Klavier. Werk 18: 633

— — „Lieder vom Tode" (nach Hermann Claudius) für tiefe Stimme u. Klavier. Werk 14: 633

Kuſſer, Johann Sigismund: Arien, Duette u. Chöre aus „Erindo": 402

Larſſon, Lars-Erik: Sonatina für Klavier zu zwei Händen, Werk 16: 173

Lemacher, Heinrich: Drei Karnevalslieder mit drei Streichern, oder Bläſern, oder Klavier: 73

Lißmann, Kurt: Erntedanklied der Deutſchen (Hermann Claudius) für Männerchor u. Kinder- od. Frauenchor: 72

Lott, Walter: „Platzmuſik" für Blasmuſik: 635

Maler, Wilhelm: Drei Liebeslieder mit drei Streich- oder Blasinſtrumenten oder a cappella: 72

Martin, Lilo: Vier Lieder mit Begleitung eines kleinen Orcheſters: 519

— — „Lieder an die Mutter" für hohe Stimme mit Orcheſterbegleitung: 519

Mayerhofer, Götz: „Deutſchland im Marſchſchritt" und „In ſeinen Augen", zwei Männerchöre der neuen Zeit: 402

Möhler, A.: „Neue Heimat- u. Vaterlandslieder". Nach Texten von Max Vetter und Wilhelm Schneiderhan: 402

Mönkemeyer, Helmut: Geiſtliche Chorwerke von Otto Stephan: 71

Moſer, Rudolf: Suite über: „Der Tag, der iſt ſo freudenreich" f. Orgel. Werk 54. Nr. 1: 70

— — Suite über: „Veni sancte spiritus" für Orgel. Werk 54. Nr. 2: 71

Moy, Edgar: Sonatina f. Klavier zu 2 Händen: 173

Mozart, W. A.: Neun Sonaten für zwei Violinen, einzeln oder im Chor, u. Klavier, nach Belieben mit Cello: 70

Müller, Sigfrid Walther: Heitere Muſik f. Orcheſter. Werk 43: 521

Niemann, Walter: Zwei Barkarolen für Klavier. Werk 144: 173

Pezel, Johann: „Feierliche Muſik" (e-moll) für zwei Violinen, 2 Violen, Violoncello u. Klavier: 173

Pohle, David: Zwölf Liebesgeſänge von Paul Fleming für zwei Singſtimmen u. zwei Geigen mit Generalbaß: 71

Raphael, Günter: Drei geiſtliche Geſänge. Werk 31. Für eine Singſtimme u. Klavier (Orgel): 174.

Redlich, Hans F.: „Muſik um Shakeſpeare". Altengliſche Virginalmuſik: 289

Rein, Walter: „Drei Maientänze“: 72
Reuter, Fritz: „Sonatine“ für Klavier: 519
Schick, Philippine: Norwegifche Suite für Violine u. Klavier: 70
— — „Vom Frieden der Liebe“. Liederzyklus für Sopran u. Klavier. Werk 29: 633
Schultze, Joh. Chr.: Suite d-moll für 2 Altblockflöten in f, Cembalo (Klavier), Gambe (Violoncello) ad. lib.: 634
Schumann, Robert: Romanze. Werk 28, Nr. 2. Für Violoncello u. Klavier: 289
Siegl, Otto: Zweites Klavierbüchlein: 69
— — Drei Scherzlieder mit 3 Inftrumenten oder a cappella: 73
Simon, Hermann: „Hinan — Vorwärts — Hinan!“ (Goethe). „Brüder, auf, die Welt zu befreien“. Für vierft. gem. a cappella-Chor: 73
Spittler, Helmut: „Volkstänze aus Weftfalen“ für 2 Blockflöten gleicher Stimmung oder andere Melodie-Inftrumente: 403
Stephan, Otto: Geiftliche Chorwerke: 71
Stürmer, Bruno: Drei gefellige Lieder mit drei Inftrumenten, Klavier oder a cappella: 73
Telemann, G. Ph.: Zwei Divertimenti für Streichorchefter u. Cembali (Klavier): 70
— — Duett B-dur für 2 Altblockflöten in f oder Querflöten, Oboen, Violinen: 634
— — „Sonate a-moll“ für Altblockflöte in f, Violine u. Cembalo (Klavier), Gambe (Violoncello) ad. lib.: 634
Trapp, Max: Konzert für Violoncello mit Orchefterbegleitung. Werk 34: 520
Uldall, Hans: „Feierlicher Ruf“ für Blechbläfer u. Pauken: 635
Unger, Hermann: Drei Trinklieder mit drei Streichern oder Bläfern oder a cappella: 73
Valentino, Roberto: Sonaten IX u. X für Flöte: 634
Voreck, Emanuel: Volkstänze aus dem Bayerifchen Wald für 2 Blockflöten: 403
Wehle, Gerhard F.: Kleine, elegifche Tanz-Suite für Klavier: 403
Winterfeld, E. V.: Portugiefifche Volksweifen für 2 Blockflöten gleicher Stimmung oder andere Melodie-Inftrumente: 403

IX. Notizen.

Amtliche Nachrichten: 102, 214, 331, 435, 550
Aus neuerfchienenen Büchern: 2, 118, 230, 346, 450, 570
Bühne: 110, 220, 335, 439, 560, 672
Der fchaffende Künftler: 112, 224, 340, 444, 564, 676
Deutfche Mufik im Ausland: 116, 228, 344, 448, 568, 678
Ehrungen: 3, 121, 232, 348, 450, 570
Gefellfchaften und Vereine: 103, 216, 333, 437, 552, 669
Hochfchulen, Konfervatorien und Unterrichswefen: 104, 216, 333, 437, 552, 670
Kirche und Schule: 106, 217, 334, 437, 556, 670
Konzertpodium: 110, 222, 336, 440, 562, 672
Mufik im Rundfunk: 114, 226, 342, 446, 566, 678
Mufikfefte und Feftfpiele: 103, 214, 331, 435, 550, 669
Perfönliches: 108, 218, 334, 438, 556, 672
Preisausfchreiben: 3, 121, 232, 348, 450, 573
Verlagsnachrichten: 4, 122, 232, 349, 456, 573
Verfchiedenes: 112, 226, 342, 444, 566, 676
Zeitfchriftenfchau: 4, 123, 233, 351, 456, 573

X. Bilder.*)

Balzer, Hugo: 488
Baryton, Das: 401 (406)
Beethoven von Schimon: 300 (297)
Beethoven-Denkmal der Stadt Bonn: 140 (187)
Berger, Theodor: 488
Biber, Ignaz Franz: 9 (9)
Bittner, Albert: 488
Bittner, Julius: 157 (175)
Boffe, Guftav: 301 (297)
Bresgen, Cefar: 488
Bühnenbilder zu Paul von Klenaus „Elifabeth von England“:
Dittersdorf, Carl: 9 (9)
Döbereiner, Chriftian: 401 (406)
Egk, Werner: 488
Erdlen, Hermann: 488
Feiertag, Hans: 57 (28)
Finke, Fidelio, F.: 25 (21)
Führer, Der und die Mufik (16 Bilder): 353, 362/3, 368/9, 384/5
Graener, Paul: 488
Gudenberg, Erich von: 488
Hannß, Conrad: 592 (600)
Höffer, Paul: 488

*) Die eingeklammerten Zahlen beziehen fich auf den jeweils zugehörigen Text.

Hofenrollen in Richard Strauß' Werken: 584/5 (586)
Jentfch, Walter: 488
Juon, Paul: 488
Irmler, Alfred: 488
Kaehler, Willibald: 156 (147)
Klavierbau (mit geradem und mit krummem Steg): 252/3 (257)
Klenau, Paul von: 237 (237)
Kniefe, Julius: 141 (179)
Kornauth, Egon: 41 (24)
— — 488
Ludwig, Franz: 56 (26)
Matthes, Wilhelm: 64 (40)
Moißl, Franz: 65 (77)
Ney, Elly: 488
Opernbühnen Wiens, klaffifche: 585 (596)
Pfitzner, Hans. Nach einer Zeichnung von Emil Preetorius: 457 (457)
Przechowsky, Johannes: 488
Rafch, Hugo: 488
Reichsmufiktage der HJ in Leipzig (4 Bilder): 268/9 (264)
Reichsfymphonieorchefter (5 Bilder): 376/7 (376)
Richter, Ernft: 40 (19)
Richter, Franz Xaver: 16 (13)
Rößler-Rofetti, Anton: 9 (9)
Schiffmann, Ernft: 488
Schlemm, Guftav Adolf: 488
Schmidt, Franz: 488
Schwers, Paul: 172 (149)
Schwind-Zeichnungen zu Don Giovanni: 472/3 (476)
Simon, Hermann: 488
Sporn, Fritz: 593 (604)
Staatliche Hochfchule für Mufik zu Weimar, 6 Bilder der 5. Mufikfahrt: 497 (496)
Stamitz, Ignaz: 16 (13)
Strauß, Richard: 577 (577)
Thomas, Kurt: 488
Tieffen, Heinz: 488
Trapp, Max: 488
Trunk, Richard: 125 (125)
Uldall, Hans: 489
Wallnöfer, Adolf: 400 (404)
Wartifch, Otto: 489
Weigl, Bruno: 24 (16)
Wödl, Franz: 489
Wolff-Ferrari, Ermanno: 489

XI. Mufikbeilagen.

Feiertag, Hans: Hymnus für Streichorchefter aus einer „Spielmufik für die Hitlerjugend": Heft I
Klenau, Paul von: Präludium und Fuge f. Kl.: Heft III
Lorenz, Alfred: Paffacaglia": Heft III
Richter, Ernft: 4. Satz aus der Tanzfuite: Heft I
Trunk, Richard: Schifferlied. Werk 48 Nr. 6 für eine Singftimme und Klavier: Heft II

XII. Mufikalifche Preisrätfel.

Borgnis, Eva: Die Löfung des mufikalifchen Silben-Preisrätfels aus Heft IX/38: 64
Drechfler, Jofef: Mufikalifches Silben-Preisrätfel: 285
— — Mufikalifches Silben-Preisrätfel: 515
Hein-Ritter, Gret: Auflöfung aus Heft X/38: 168
— — Mufikalifches Silben- u. Verfteck-Preisrätfel: 398
Lorenz, Alfred: Mufikalifches Silben-Preisrätfel: 630
Neftler, Amadeus: Mufikalifches Preisrätfel: 170
— — Die Löfung des mufikalifchen Preisrätfels aus Heft II/39: 629
Schuder, Jofef: Max Reger-Silben-Preisrätfel: 65
— — Die Löfung des Max Reger-Silben-Preisrätfels aus Heft I/39: 513
Sträußler, Wilhelm: Die Löfung des Ketten-Preisrätfels aus Heft XII/38: 396
Wamsler, Bruno: Die Löfung des mufikalifchen Silben-Preisrätfels aus Heft XI/38: 282

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HERAUSGEGEBEN VON GUSTAV BOSSE



106. JAHRGANG 1939

2. HALBJAHR (JULI MIT DEZEMBER)

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

INHALTSVERZEICHNIS

Zusammengestellt von Dr. Johannes Maier, Regensburg.

106. Jahrgang

2. Halbjahr (Juli mit Dezember)

I. Leitartikel und Aufsätze.

Bauer, Erwin: Der Staat hilft dem Nachwuchs 723
Bethan, Erna: Prof. Dr. Th. W. Werner zum 65. Geburtstag 846
Bischoff, Heinz: Kulturinstrumente — Volksinstrumente 826
Blume, Friedrich: Fritz Stein als Musikforscher 1151
Bresgen, Cesar: Musikschule für Jugend und Volk 824
Büttner, Horst: Musik in Leipzig 734, 854, 1049, 1105, 1161
— — Reichsmusiktage in Düsseldorf 725
Cornelius, Peter: Ein unbekannter Brief an König Ludwig II. von Bayern. Mitgeteilt von Carl Maria Cornelius 715
Eggen, Erik: Isländische Volkslieder 935
Feldmann, Fritz: Deutsche Musikkultur im ostoberschlesischen Industriegebiet . . . 1085
Foefel, Karl: Max Gebhard 689
Golther, Wolfgang: Bayreuther Bühnenfestspiele 1939 936
Greiner, Albert: „In eigener Sache" 835
Grohe, Helmut: Heinrich Dorn, ein „Kollege" Richard Wagners 706
Haußwald, Günter: Gottfried Müller 1031
— — Karl Ditters von Dittersdorf 1099
Heidl, Alfred: Die Mozartgemeinde 812
Hoogstraten, W. van: Leiter des Salzburger Mozarteums-Orchesters 829
Jaedecke, Georg: Deutsche Musikpflege in Posen und Bromberg 1092
Junk, Victor: Wiener Musik 737, 859, 956, 1108, 1163
Kaul, Oskar: Die Freundschaft zwischen Wagner und Liszt 703
— — Die Richard Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth 713
Lemacher, Heinrich: Zur Textbehandlung in der Vokalmusik 947
Löbmann, Hugo: Die Parsifalglocken des Klosters Grüßau in Schlesien 710
Martienssen, Carl Adolf: Fritz Stein als Musikerzieher und Lehrer 1146
Millenkovich-Morold, Max von: Josef Reiter 716
Mojsisovics, Roderich von: E. Th. A. Hoffmann in Polen 1089
Munter, Friedrich: Adolf Sandberger als Liederkomponist 1153
Ney, Elly: Über ihre Aufgaben in Salzburg 831
Nowy, Arthur: Der Volkstanz der Deutschen in Polen 1096
Preußner, Eberhard: Fritz Stein als Organisator und Musikpolitiker 1150
Raabe, Peter: Über den Musikbetrieb während des Krieges 1029
Rainer, Friedrich: Grußwort zu den Mozarteumsfesttagen 814
Röckl, Sebastian: Zwei unbekannte Briefe von Richard Strauß an Ludwig Thuille .
Rust, Bernhard: Rede anläßlich der Erhebung des Mozarteums zur Hochschule . . . 814
Schab, Günter: Der Komponist Max Seeboth 720
Schiedermair, Ludwig: Aufgaben der Mozartforschung 821
Schmitz, Eugen: Vorbayreuthische Studien über die „Ring"-Musik. Zur Erinnerung an Gottlieb Federlein 697
— — Die Urfassung des Vorspiels zum dritten Akt „Tannhäuser" 701

Seelig, Hedwig: Das Schöpferische in der Musikerziehung 942
Seroff, Alexander Nikolajewitsch: Russische Gäste bei Richard Wagner 1039
Stege, Fritz: Berliner Musik 729, 847, 949, 1048, 1102, 1158
— — Yrjö Kilpinen 921
Strauß, Richard: Zwei unbekannte Briefe an Ludwig Thuille. Mitgeteilt von Sebastian Röckl 1036
Strobel, Otto: Wagners Persönlichkeit, Leben und Werk als Ziele neuzeitlicher Forschung 832
Tenschert, Roland: Salzburger Festspiele 1044
Therstappen, Joachim: Fritz Stein 1141
Tutenberg, Fritz: Moderne schwedische Musik und Musiker im Umriß. II. Die schwedische Oper 930
Unger, Hermann: Musik in Köln 732, 853, 1103, 1160
Unger, Max: Heinrich Zöllner 718
Valentin, Erich: Lob der Stadt Salzburg 809
— — Geschichte und Aufgabe des Mozarteums 818
— — Das Mozarteum als Forschungsstätte 820
— — Musikgeschichte auf neuer Grundlage 823
Waldmann, Guido: Volksliedsammlungen der Deutschen in Polen 1094
Wutzky, Anna, Charlotte: „Quod diis placibit!" Eine E. Th. A. Hoffmann-Novelle Heft XI/39
Zentner, Wilhelm: Musik in München 735, 855, 952, 1051, 1106, 1162
— — Heinrich Kaspar Schmid zum 65. Geburtstag 1042
— — Julius Weismann zum 60. Geburtstag 1156

II. Kreuz und Quer.

Brand, Erna: Weiden, die Max Reger-Stadt 755
Bruckner, Martha: Hundertjahrfeier eines deutschen Musikvereins im Ausland (Hermannstadt) 753
Deutsches Auslands-Institut: Arbeitsstelle für deutsche Musik im Ausland . 1115
— — Ausstellung „Deutsches Lied im Osten" 1116
Foesel, Karl: Friedrich Weigmann † 871
— — 10 Jahre Bergwaldtheater Weißenburg 877
— — In memoriam Georg Blum 1172
Friedel, Bert: Karl Leimer achtzig Jahre 750
Funk, Heinrich: Professor Rudolf Volkmann 50 Jahre alt 751
Henseler, A.: Josef Lomba, einer der letzten Lisztschüler † 750
Junk, Victor: Hans Weisbach über Anton Bruckner 1174
Kallenberg, Siegfried: Ein Volkstumsabend 752
— — Der unbekannte Rheinberger 972
Kalthoff, Auguste: Mozart und sein unsterbliches Veilchen 973
Köln: Musikhochschule Reichssieger 752
Kruse, Georg Richard: Zu Lortzings Trauerchor 1112
Kultur wohnt im „Reich"! 972
Leifs, Jon: Robert Teichmüller † 748
Limmert, Erich: Das Nationale im musikalischen Kunstwerk 1056
Mozarteums-Ziele: Tradition und Aufgabe 751
— -Festtage 876
Müller, Fritz: Friedrich Wilhelm Rust 874
Musikhistorisches Museum Nürnberg: Sonderschau 976
Pellegrini, Alfred: Musik als seelischer Ausgleich 1058
Pfohl, Ferdinand: Karl Muck, der Patriarch 1116

Pohl, August: Niccolo Jommellis Stuttgarter Meisterjahre 966
— — Hans Richter und seine englischen Auszeichnungen 1176
Reimerdes, Ernst Edgar: Richard Wagner und die Unglückszahl 13 1060
Schaub, Hans F.: Max Kaden † 872
Stege, Fritz: Das Volkslied Skandinaviens 969
— — Neuorganisation des Musiklebens im Kriege 1113
Suter, Ernst: Barometer und Chorgesang 975
Theiß, A.: Der Armeemarsch Nr. 113 1058
Veidl, Theodor: Das älteste deutsche Konservatorium 1174
Wamsler, Bruno: Aus einem deutschen Kulturwinkel 969
Wehle, Gerhard F.: Karl Kämpf zum 65. Geburtstag 872
Zentner, Wilhelm: Friedrich Munter † 749
— — Regimentsmusik 1056
— — Alfred Lorenz † 1171
— — Fritz Müller-Rehrmann 50 Jahre 1172

III. Opern-Uraufführungen.

Frazzi, Vito: „König Lear" (Florenz) 983
Grimm, Hans: „Der goldene Becher" (Nürnberg) 1180

IV. Konzert und Oper.

Ansbach: 1120
Barmen-Elberfeld: 997
Berlin: 729, 847, 949, 1048, 1102, 1158
Bonn: 998
Bremen: 774, 894, 1121
Castrop-Rauxel: 1066
Danzig: 774
Darmstadt: 774
Dessau: 1000
Dresden: 775, 1065, 1119, 1181
Erfurt: 773, 997, 1119
Essen: 1121, 1182
Eutin: 1182
Frankfurt/Main: 894
Freiberg: 1001
Freiburg/Br.: 1184
Göttingen: 776
Greiz: 1001
Hagen i. W.: 895
Hannover: 1184
Hildesheim: 1067, 1123
Kiel: 896
Königsberg: 781
Leipzig: 734, 772, 854, 1042, 1105, 1161, 1180
Lübeck: 1067
Mainz: 897
München: 735, 855, 952, 1051, 1106, 1162
Münster: 1003
Osnabrück: 1004
Plauen: 898
Reichenberg: 899
Rudolstadt: 1005
Stettin: 1068, 1124, 1184
Ulm: 783, 899
Weißenfels: 1005
Wien: 737, 859, 956, 1108, 1124, 1163,
Wiesbaden: 1068, 1184
Wuppertal: 1185
Zeulenroda: 1186

V. Musikfeste und Tagungen.

Bach-Fest der Neuen Bachgesellschaft in Bremen: 761
Bad Driburg, Festliche Tage: 978
Bad Ems, Deutsches Haydn-Fest: 978
Bad Kissingen, Musikfest: 757
Bad Salzuflen, Vier festliche Musiktage: 759
Bayreuther Tagung der Wagner-Forscher: 760
Braunschweigische Festwoche zeitgenössischer Dichter und Komponisten: 880
Brucknerfest, erstes Großdeutsches in der Ostmark: 889
Danziger Gaukulturwoche (Weichselland - Sängerfest): 881
Detmold, 5. Richard Wagner-Festwoche: 763
Donaueschingen, Oberrheinisches Musikfest 1939: 881
Dresdener Richard Strauß-Tage: 883
Düsseldorfer Kirchenmusiktage: 765
Frankfurter Hans Pfitzner-Festwoche: 884
Göttinger Händel-Fest 1939: 988
Graz, Fest der Deutschen Chormusik: 885
Gutenberg-Festwoche in Mainz: 887

Halle, Reichardt-Gedenkfeiern: 765
Haydn-Musikfestwoche in Bad Warmbrunn: 880
Heidelberger Beethoven-Tage: 768
Internationales Musikfest, Frankfurt a. Main: 985
Italienischer Musiksommer 1939: 990
Kirchenmusiktage in Hamburg: 766
Langenberg, 5. Niederbergisches Musikfest: 982
Mai-Festwochen, Florenz: 983
Mozart-Fest, Bad Cannstatt: 879
— — Würzburg: 891
Mozarts „Zauberflöte" im Schloßhof zu Ansbach: 977
Nordmark-Liederfest des Deutschen Sängerbundes in Heide/Holstein: 988
Nürnberger Sängerwoche: 992
Opernfestspiele, Verona: 1063
Regerfest in Weiden: 770
Reichsstudententag in Würzburg: 772
Reichstagung des Bayreuther Bundes 1939: 980
Reichstagung der Nordischen Gesellschaft in Lübeck: 991
Sudetendeutsches Schubertfest: 890
Schloß Burg an der Wupper, Musik des Deutschen Ostens: 763
— — Tagung der Felix Draesecke-Gesellschaft: 982
Schumann-Fest in Bad Neuenahr 1940: 1127
Schweizerisches Tonkünstlerfest in Zürich: 893
Stettiner Kulturwoche: 769
Wartburg-Maientage 1939: 770
Wildbad, Schubert-Fest: 995
Zoppoter Waldfestspiele: 996

VI. Rundfunk-Kritik.

Hamburg: 785, 900, 1006, 1069, 1125, 1186
Leipzig: 1007
München: 786, 1007, 1070, 1126, 1187
Saarbrücken: 1008
Wien: 787, 1010

VII. Neuerscheinungen.

743, 864, 960, 1052, 1165

VIII. Besprechungen.

Bücher:

Bayreuther Festspielführer, Offizieller 1939: 866
Gierer, Berchtold: Die Geige: 868
Glöving, Bertha: Hezelos Erbe — Lieder der Liebe um Barbara: 744
Gysi, Fritz: Richard Strauß: 961
Högg, Margarete: Die Gesangskunst der Faustina Hasse und das Sängerinnenwesen ihrer Zeit in Deutschland: 1053
Müller-Freienfels, Richard: Psychologie der Musik: 961
Osthoff, Helmuth: Die Niederländer und das deutsche Lied: 867
Richter, Hermann: Dämonischer Reigen: 961
Röckl, Sebastian: Richard Wagner in München: 745
Stephenson, Kurt: Andreas Romberg: 744
Valentin, Erich: Hans Sommer: 1108
— — Hans Pfitzner: 1109
Wutzky, Anna Charlotte: Der Wanderer: 1167

Musikalien:

Altmann, Wilhelm: Konzert B-dur für Violoncell und Orchester von Luigi Boccherini: 747
— — Kleine Stücke für Violine und Klavier von Friedrich de la Motte Fouqué: 1168
Ambrosius, Hermann: Fünf Stücke für Bläserorchester: 1053
Armin, George: Kleines Stimmlexikon: 965
— — Seltsame Stimmkrisen: 965
Bach, Carl Phil. Emanuel: Klavierstücke: 868
Bach, Joh. Sebastian: Klavierübung II. Teil: 1053
Bach, Wilhelm Friedemann: 8 Fugen für Klavier oder Cembalo: 962
Bach-Heft, Neues: 746
Barth, Harald: Lieder im Volkston für eine Singstimme und Klavier: 965
Beckerath, Alfred von: Gedächtnismusik für Blasorchester: 1111
Berger, Theodor: Streichquartett: 869

Blume, Karl: Lieder der Heide: 1170
Boccherini, Luigi: Konzert B-dur für Violoncell und Orchester: 747
Bonelli, Ettore: Alte Stücke für Violine und Klavier: 963
Bossi, Renzo: Tema variatio für Bläsersextett: 1111
Bräutigam, Helmut: Zwei kleine Weihnachtsmusiken f. Blockflöte und Klavier (Cembalo): 1110
Brahms, Johannes: Liebeslieder-Walzer aus Werk 52 und 65: 1055
Bresgen, Cesar: Lichtwende. Kantate für großen Chor, Frauenstimmen, Sprecher bzw. Tenorsolo und Orchester: 1168
Burkard, J. Alex.: Neue Anleitung für das Klavierspiel. Band I und II: 868
Buxtehude, Dietrich: Ausgewählte Orgelwerke: 1054
David, Joh. Nep.: Sechs langsame Sätze und dreistimmige Fugen für Geige, Bratsche und Cello von Mozart-Bach: 1168
Distler, Hugo: Geistliche Konzerte für eine hohe Singstimme und Orgel (Cembalo): 964
Ditters von Dittersdorf, Karl: Konzert für Cembalo B-dur mit 2 Violinen und Baß (Violoncello und Kontrabaß) nach Belieben mit zwei Flöten und zwei Hörnern: 1054
Doflein, Erich: Neues Bachheft: 746
Dressel, Erwin: Ouvertüre zu einem Märchenspiel für Orchester: 1170
Eickemeyer, Willy: Acht Fugen für Klavier und Cembalo von Wilhelm Friedemann Bach: 962
Fischer, Hans: Konzert in G-dur für Flöte und Oboe, zwei Violinen und Continuo von Johann David Heinichen: 1054
Frey, Martin: Drei Ecossaisen von F. Schubert: 868
— — „Komm mit mir ans Klavier": 1169
Furtwängler, Wilhelm: Sonate für Violine und Klavier: 869
Grabner, Hermann: Sinfonische Tänze für Orchester: 748
— — Hausmusik Nr. 3, Triosonate: 1168
Händel, G. F.: Kammersonate Nr. 22: 1055
— — Kammertrio Nr. 24: 1055
Händel, Johannes: Gotteswunder: 870
Haydn, Joseph: VI Favorits Menuettes für Klavier: 868
— — Zwölf kleine Stücke für Klavier: 1111
— — „Ballo tedesco". Zehn deutsche Tänze für Klavier: 1111
Heinichen, Johann David: Konzert in G-dur für Flöte und Oboe, zwei Violinen und Continuo: 1054
Henrich, Hermann: Lieder im Volkston (Löns): 1170
Herrmann, Kurt: Das kleine Klavierbuch: 1110
— — Leichte Tanz- und Spielstücke für Violine und Klavier: 1169
Hotteterre, Jean: Die ländliche Hochzeit: 962
Jochum, Otto: Streichquartett in d-moll: 869
Kabisch, Ernst: Neun Lieder und Gesänge: 966
Keller, Hermann: Ausgewählte Orgelwerke von Dietrich Buxtehude: 1054
Kilpinen, Yrjö: Sonate für Violoncell und Klavier: 963
Knab, Armin: Variationen über ein Volkslied für Violine allein: 869
Krietsch, Georg: Lieder der Sehnsucht (H. Johst): 966
Kugler, G.: Neue Klavierschule, Bd. I: 746
Landgrebe, Karl: Neues Notenbüchlein für die klavierspielende Jugend: 1169
Lederer, Josef: Eine kleine Rokokosuite für Flöte, Klarinette und Fagott: 747
Lignitz, Katharina: Klavierlehre in Einzelheften. 2 Hefte: 746
Linike, Joh. Georg: Ouvertüre in C-dur für zwei Alt-Blockflöten in F oder andere Melodieinstrumente und Continuo: 1055
Majewski, Helmut: Fünf Stücke für Bläser: 1111
Mayerhoff, Franz: Wenn über stiller Heide . . . für mittlere Singstimme: 965
Manén, Joan: Paganinis Hexentanz: 963
Micheelsen, Hans Friedrich: Sonate für Geige und Klavier: 1168
Motte-Fouqué, Friedrich de la: Kleine Stücke für Violine und Klavier: 1168
Mozart-Bach: Sechs langsame Sätze und dreistimmige Fugen für Geige, Bratsche und Cello: 1168
Muffat, Georg: Apparatus musico-organisticus: 964
Niemann, Walter: Alte niederdeutsche Volkstänze für Klavier: 1053
Paenke, Otto: Waldhorn-Suite: 1111
Pils, Karl: Konzert für Trompete und Orchester: 1111
Rasch, Hugo: Vier Lieder im Volkston: 963
— — Acht Lieder im Volkston: 965
Reiche, Gottfried: Drei Sonatinen: 963
Röder, Emil: Zwei Passionsgesänge für gem. Chor: 870
Rorich, Carl: Ouvertüre zu einem Puppenspiel für Flöte, zwei Geigen, Cello und Klavier: 1168
Rosenmüller, Joh.: Triosonate für zwei Violinen und Klavier: 963
Sandberger, Adolf: Ausgewählte Lieder für hohe und mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung: 1170
Schlageter, Walter: Fünf Madrigale für Männerchor a cappella: 870
Schmid, Ernst Fritz: Pastorella in D für Soloorgel, zwei Geigen, Bratsche und Baß von Gregor Joseph Werner: 1168
Schreiter, Heinz: Sonate für zwei Flöten und Cembalo von G. Ph. Telemann: 1054
Schroth, Rolf: Kampfgebet: 966
Schubert, Franz: Drei Ecossaisen für Klavier: 868
Seiffert, Max: Kammersonate Nr. 22 von G. F. Händel: 1055
— — Kammertrio Nr. 24 von G. F. Händel: 1055
Siegl, Otto: Kammermusik: 869

Simon, Hermann: Die Liebende. Ein Liederkreis nach Gedichten von Ruth Schaumann: 1112
— — „Unter Kindern zu singen“. Eine kleine Kantate für Schule und Haus: 1169
Soldan, Karl: Johann Sebastian Bachs Klavierübung II. Teil: 1053
Strecke, Gerhard: Aus Schlesien. Sing- und Spielmusik nach sudetendeutschen Volksliedern: 1168
Süßmuth, Richard: Suite für 4 Waldhörner: 1111
Tänze aus dem 17. und 18. Jahrhundert: 1111
Taubert, Karl Heinz: Drei volkstümliche Duette mit Klavier: 965
Telemann, G. Ph.: Sonate für zwei Flöten und Cembalo: 1054
Thausfing, Albrecht: Lage und Aufgaben der Gesangspädagogik: 964
Thomas, Kurt: Zweite Spielmusik. Deutsche Tanzsuite für Jugendorchester: 1169
Trunk, Richard: „Du, mein Deutschland“: 870
Upmeyer, Walter: Konzert für Cembalo B-dur m zwei Violinen und Baß von Karl Ditte von Dittersdorf: 1054
Veidl, Theodor: Festlicher Aufklang für Orcheste 962
Völker, Ernst: Morgenrot, Deutschland!: 966
Wagenseil, Georg Christoph: Triosonate: 963
Wehrli, Werner: 12 Variationen über das Lie „Im Aargäu sind zwoi Liebi“: 962
Weihnachtslieder zum Singen und Spielen: 1167
Weismann, Wilhelm: Liebeslieder-Walzer von Johannes Brahms: 1055
— — Acht Weihnachtslieder in gemischten mehrstimmigen Chorsätzen: 1110
Werner, Gregor Joseph: Pastorella in D für Soloorgel, zwei Geigen, Bratsche und Baß: 1168

IX. Notizen.

Amtliche Nachrichten: 788, 901, 1071, 1187
Aus neuen Zeitungen: 682, 1082, 1138
Aus neuerschienenen Büchern: 802, 914, 1026
Besprechungen: 744, 866, 961, 1053, 1108, 1167
Bühne: 791, 906, 1018, 1072, 1129, 1190
Der schaffende Künstler: 796, 910, 1024, 1078, 1136, 1194
Deutsche Musik im Ausland: 799, 912, 1024, 1080, 1136, 1196
Ehrungen: 682, 804, 916, 1026, 1082
Gesellschaften und Vereine: 790, 903, 1014, 1071, 1127, 1188
Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen: 791, 903, 1014, 1071, 1127, 1188
Kirche und Schule: 791, 904, 1016, 1072, 1128 1189
Konzertpodium: 792, 908, 1020, 1074, 1130, 119
Musik im Rundfunk: 798, 912, 1024, 1080, 1136 1196
Musikfeste und Festspiele: 788, 901, 1012, 1071 1127, 1188
Neuerscheinungen: 743, 864, 960, 1052, 1165
Persönliches: 791, 904, 1016, 1072, 1128, 1189
Preisausschreiben: 683, 806, 916, 1026, 1083
Uraufführungen: 878, 977, 1063, 1118, 1178
Verlagsnachrichten: 684, 806, 916, 1027, 1083, 1139
Verschiedenes: 796, 912, 1024, 1078, 1136
Zeitschriftenschau: 684, 806, 918, 1027

X. Bilder.*)

Atterberg, Kurt: 937
Berg, Natanael: 937
Biebl, Franz: 824
Bischoff, Heinz: 824
Bresgen, Cesar: 824
Bromberg, Orgel in der evangelischen Pfarrkirche: 1101
Brucknerfest, 1. Großdeutsches in Linz: 825
Der Führer beim Besuch des „Don Giovanni“ der Salzburger Festspiele 1939: 1044
Deutsche Kinder in Ostoberschlesien beim Reigenspiel: 1109
Evangelisches Posaunenfest in Lodz: 1101
Gebhard, Max: 689 (689 u. f.)
Hoelscher, Ludwig: 824
Hoffmann, E. Th. A.: 1085, (1089)
Hoogstraaten, Willem van: 824
Hüsch, Gerhard: 936
Jaedecke, Georg: 1100
Kilpinen, Yrjö: 921 (921 u. f.), 936
Krauß, Clemens: 824
Ledwinka, Franz: 824
Lindberg, Oskar: 937
Lodz, Konzert des Deutschen Schul- und Bildungs-Vereins: 1108
— — Orchester des deutschen Gymnasiums: 1108

*) Die eingeklammerten Zahlen beziehen sich auf den jeweils zugehörigen Text.

Lubrich, Fritz: 1092 (1087)
Meifter, Oskar: 1092 (1086)
Meifter'fcher Gefangverein: 2 Konzertaufnahmen: 1093
Mozart, W. A.: Unvollendetes Ölbild von Jofef Langer: 809
— — Geburtshaus und Wohnhaus in Salzburg: 817
Mozarteum: 20 Bilder zu den Feftagen des Mozarteums: 824 (818)
Müller, Gottfried: 1029 (1031)
Ney, Elly: 824
Paftor Greulich: 1100 (1092)
Pofen, Inneres der evangelifchen Kreuzkirche: 1101
Preetorius, Emil: 3 Bühnenbilder zu Richard Wagners „Holländer", Bayreuth 1939: 952
Preußner, Eberhard: 824
Rainer, Friedrich Dr.: 824
Rangftröm, Ture: 937
Reichsmufiktage in Düffeldorf 1939: 720/21 (725)
Reitter, Albert Dr.: 824
Richter-Steiner, Chrifta: 824
Salzburg im 18. Jahrhundert: 816
Salzburger Feftfpiele 1939: 1044/45
Sandberger, Adolf: 1156 (1153)
Sauer, Franz: 824
Schmid, Heinrich Kafpar: Das Heim des Komponiften: 945
— — Originalbrief an den Herausgeber der ZFM: 945
— — Nach einer Bronzebüfte von Wilhelm Neuhäufer: 944
Scholz, Heinz: 824
Seeboth, Max: 705 (720)
Sievert, Ludwig: Zwei Bühnenbilder zu Richard Strauß' „Frau ohne Schatten" (München 1939): 953
Stege, Fritz: 936
Stein, Fritz: 1141 (1141 u. f.)
— — im Unterricht: 1148
— — mit dem Leibftandartenchor vor dem Führer fingend: 1149
Steiner, Georg: 824
Valentin, Erich: 824
Weismann, Julius: 1157 (1156)
Zallinger, Meinhard von: 824
Zöllner, Heinrich: 704 (718)

XI. Mufikbeilagen.

Gebhard, Max: Choralmufik mit Zwifchenfpielen aus „Eine kleine Paffion", Werk 18: Heft VII
Kilpinen, Yrjö: „Der Schneefall" für Gefang und Klavier: Heft IX
Lortzing, Albert: „Trauerchor für die im Kampf Gefallenen 1849", herausgegeben von Georg Richard Krufe: Heft XI
Müller, Gottfried: Vierfacher Kanon für acht gem. Stimmen: Heft X

XII. Mufikalifche Preisrätfel.

Drechfler, Jofef: Die Löfung des mufikalifchen Silben-Preisrätfels aus Heft III/39: 741
— — Die Löfung des mufikalifchen Silben-Preisrätfels aus Heft V/39: 958
Hein-Ritter, Gret: Die Löfung des mufikalifchen Silben- und Verfteck-Preisrätfels aus Heft IV/1939: 862
Lorenz, Alfred: Die Löfung des mufikalifchen Silben-Preisrätfels aus Heft VI/39: 1061
Menzel, Max: Mufikalifches Silben-Preisrätfel: 959
Raatz, Rudolf: Mufikalifches Silben-Preisrätfel: 1176
Schuder, Jofef: Mozart-Preisrätfel: 863
— — Die Löfung des Mozart-Silbenpreisrätfels aus Heft XII/39: 1177
Umlauf, Alfred: Mufikalifches Ergänzungs-Preisrätfel: 1062
Vautz, Marlott: Mufikalifches Kreuzwort-Preisrätfel: 742
— — Die Löfung des mufikalifchen Kreuzwort-Preisrätfels aus Heft VII/39: 1117
Weber, Bernhard: Mufikalifches Silben-Preisrätfel: 1118

2. Sudetendeutsches Heft

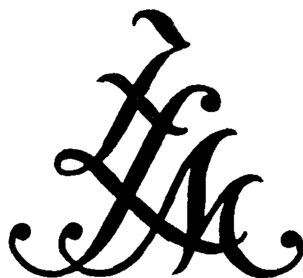
ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

106. JAHRGANG



HEFT 1 *1939* *JANUAR*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

Verlagspostanstalt: Regensburg

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JANUAR 1939 HEFT 1

INHALT

II. SUDETENDEUTSCHES HEFT

Univ.-Prof. Dr. Oskar Kaul: Von alten sudetendeutschen Komponisten . . . 9
Dr. Karl Michael Komma: Die Sudetendeutschen der „Mannheimer Schule" . . . 13
Prof. Elsa Neumann: Bruno Weigl . . . 16
Prof. Dr. Eugen Schmitz: Ernst Richter und sein Opernerfolg „Taras Bulba" . . . 19
Emil K. Pohl: Fidelio F. Finke . . . 21
Dr. Friedrich Matzenauer: Zum Schaffen Egon Kornauths . . . 24
Dr. Heinz Bause: Der sudetendeutsche Komponist Franz Ludwig . . . 26
Dr. Eduard Frank: Hans Feiertag . . . 28
Dr. Hugo Löbmann: Wie einst das sudetendeutsche Volk bei der Arbeit sang . . . 30
Dr. Herbert Horntrich: Der Volkstanz der Sudetendeutschen . . . 32
Dr. Hugo Löbmann: Über die katholische Kirchenmusik in Sudeten-Deutschland . . . 33
Fritz Kernich: Offene Singstunden in einer sudetendeutschen Kirche . . . 35
Prof. Walther Sturm: Die Musikerneuerungsbewegung und ihr sudetendeutscher Anteil in der Singbewegung Walther Hensels . . . 36
Dr. Fritz Stege: Wilhelm Matthes . . . 40
Dr. Wilhelm Virneisel: Musiker- und Musikgedenktage im Jahre 1939 . . . 42
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik . . . 47
Dr. Horst Büttner: Musik in Leipzig . . . 53
Dr. Wilhelm Zentner: Musik in München . . . 56
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik . . . 59
Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels von Eva Borgnis, Königstein . . . 64
Josef Schuder: Max Reger-Silbenpreisrätsel . . . 65

Neuerscheinungen S. 66. Besprechungen S. 67. Kreuz und Quer S. 74. Uraufführungen S. 82. Musikfeste und Tagungen S. 83. Opern-Uraufführungen S. 84. Konzert und Oper S. 86. Musik im Rundfunk S. 98. Amtliche Mitteilungen S. 102. Musikfeste und Festspiele S. 103. Gesellschaften und Vereine S. 103. Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen S. 104. Kirche und Schule S. 106. Persönliches S. 108. Bühne S. 110. Konzertpodium S. 110. Der schaffende Künstler S. 112. Verschiedenes S. 112. Musik im Rundfunk S. 114. Deutsche Musik im Ausland S. 116. Aus neuerschienenen Büchern S. 2. Ehrungen S. 3. Preisausschreiben S. 3. Verlagsnachrichten S. 4. Zeitschriftenschau S. 4.

Bildbeilagen:

Ignaz Franz Biber, Carl Dittersdorf, Anton Rößler-Rosetti . . . 9
Franz Xaver Richter . . . 16
Johann Stamitz . . . 17
Bruno Weigl . . . 24
Fidelio F. Finke . . . 25
Ernst Richter . . . 40
Egon Kornauth . . . 41
Franz Ludwig . . . 56
Hans Feiertag . . . 57
Wilhelm Matthes . . . 64
Prof. Franz Moißl . . . 65

Notenbeilagen:

Ernst Richter: 4. Satz aus der „Tanzsuite"
Hans Feiertag: Hymnus für Streichorchester aus einer „Spielmusik für die Hitlerjugend"

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Karla Höcker: Clara Schumann. Bd. 22 der Reihe „Von deutscher Musik". Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Der Winter 1837/38 war der erste Höhepunkt in Clara Wiecks Leben. Die Zeit der Kindheit, der jugendlich-unbewußten Leistung lag hinter ihr, und nun begann sie auch ihrem Vater zu entgleiten. Er hatte bis zu ihrem 18. Lebensjahr jeden ihrer Schritte gelenkt, ihre musikalischen Übungen gestaltet, ihre menschlichen Beziehungen überwacht. Nun aber hatte sein heftiger Protest gegen die Verbindung mit Robert Schumann einen Abgrund zwischen ihm und Clara aufgerissen, der sich nie wieder schließen sollte. Anderthalbjährige Trennung, ja selbst gänzliches Schweigen jeder schriftlichen Aussprache, vom Vater als letztes brutales Mittel angewandt, hatte ihr das Schicksalhafte ihrer großen Liebe nur um so stärker zum Bewußtsein gebracht. Und dieses frühe Leid formte auch ihre musikalische Persönlichkeit. Die Musik des Geliebten war in dieser Zeit der einzige Weg zu seinem Herzen, die einzige Verbindung zwischen den beiden jungen Menschen. Wieck war zu klug, um Clara auch diese, seiner Meinung nach ungefährliche Passion zu nehmen. Dagegen verfehlten kleinliche Versuche, den Geliebten durch minderwertige Elemente verleumden zu lassen, jede Wirkung auf Claras reines, unverdorbenes Gemüt. Und so brach im Herbst 1837 nach manch quälenden Mißverständnissen der ganze selige, lang zurückgehaltene Jubel der beiden Liebenden hervor!

Als Clara im Oktober die große Reise antrat, die sie zunächst nach Prag, dann aber vor allem nach Wien führen sollte, war der Bund zwischen Robert und Clara hinter dem Rücken von Wieck geschlossen worden und sollte nie mehr getrennt werden — mit welch groben Mitteln Wieck auch dagegen kämpfte.

„Mitten unter den tausend Stimmen, die Dir jetzt freudig zurufen, hörst Du vielleicht eine, die Dich leise beim Namen nennt — Du siehst Dich um — und ich bin's. ‚Du hier, Robert?' fragst Du mich. Warum nicht, wich ich doch nie von Deiner Seite und folge Dir überall, wenn auch gerade von Dir nicht gesehen . . . Und die Gestalt schwindet wieder zurück. Aber Liebe und Treue bleiben sich gleich." Es sind Worte aus Schumanns Weihnachtsbrief. Heimlich mußte sie ihn in Empfang nehmen, heimlich beantworten. Aber die Worte — „zarte Blumen" nennt Clara sie — blühten in ihrem Herzen und gaben ihm geheimnisvolle Kraft.

Wien galt damals noch immer als die klassische Stätte der großen Musik. In dieser geistigen Heimat Haydns, Mozarts und Beethovens sollte Clara die Feuerprobe bestehen. Ein großer Ruf ging ihr voraus: Spohr, Chopin, hatten mit Anerkennung und Begeisterung schon von der Dreizehnjährigen gesprochen. Und man legte virtuose Maßstäbe an; Liszt und Thalberg waren die Namen, mit denen sie wetteifern sollte. Clara mußte also zunächst auf einem Gebiet kämpfen, das, wie ihre spätere Entwicklung zeigt, gar nicht ihr eigentlichstes war. Aber hier bewährte sich die planmäßige, ausgezeichnete Schulung durch den Vater, die bereits in ihrem fünften Lebensjahr begonnen hatte und die ihr zunächst, neben der musikalischen, vor allem eine hervorragende technische Grundlage gegeben hatte. Auch in dieser Sphäre geistreicher Akrobatik vermochte sie zu siegen! Den größten Erfolg errang sie mit Henselts „Vögleinvariationen"; aber auch eine Bachsche Fuge mußte wiederholt werden — „eine neue Aera des Klavierspiels"!

Nicht ohne Ergriffenheit werden die Augen der Hörer auf Claras jugendlicher Gestalt geruht haben. Ein ganz besonderer Zauber umgab sie. Sie war dunkel, hatte etwas fremdartig geschnittene Augen und „graziös nachlässige Bewegungen". Eine träumerische, mädchenhafte Anmut war ihr eigen, die blitzschnell in Schelmerei und leisen Spott umschlagen konnte. Der feine Zug von Güte und Ironie, der ihre Lippen umspielen konnte, wird noch im Alter an ihr gerühmt, ebenso ihre schlanken, geistreich-sprechenden Hände. Und dieses liebliche Geschöpf, das eigentlich Tanzstundensorgen haben müßte, tritt angstlos vor das berühmte, anspruchsvolle Wiener Konzertpublikum und wird gleich am ersten Abend — zwölfmal gerufen! Im zweiten Konzert — achthundert Menschen umdrängen und umjubeln sie — wagt sie es, eine Beethovensonate auf das Programm zu setzen. Zwei Tage später wird ihr eine entzückende Huldigung von Grillparzer zuteil.

In den Programmen der nun folgenden Konzerte tauchen auch die Symphonischen Etüden von Schumann, tauchen Bach, Chopin und Schubert auf. Mehr und mehr trat also ihr eigentliches Wesen in die Erscheinung.

So atmet ihr Briefwechsel mit Schumann das ganze, unruhvolle Glück ihrer wohlverdienten Erfolge, das selige Bewußtsein, geliebt und verstanden zu werden — wenn auch immer noch heimlich!

Aber auch ihre sonstige geistige Entwicklung macht in dieser künstlerisch lebhaften Umgebung große Fortschritte. Sie besucht die vorzüglichen Theateraufführungen der Hofburg, verkehrt mit Grillparzer, Lenau, Bauernfeld, wird bei Hofe empfangen — und muß nebenbei manch „faden Courmacher" dulden. Mit Humor und feiner Beobachtungsgabe weiß sie dem Freund diese vibrierende Wiener Atmosphäre zu schildern — ihm, dem Träumer und Schwärmer, der am liebsten ganz nach innen lebt. „Wüßtest Du, wie wert mir Deine Ansichten sind über alles, was auch nicht gerade die Kunst angeht, wie mich Deine Briefe erfrischen —" schreibt Schumann ihr einmal. Und ihr vorausdenkender Vorschlag, er solle sich eine Existenz in Wien aufbauen, damit sie später dort leben könnten, gefällt ihm „immer herrlicher".

So vergeht eine Zeit in lebhaftem, geselligem Verkehr und künstlerischer Anspannung, die immer wieder durch große Erfolge belohnt wird. (Sogar Torte „à la Wieck" verkauft man in den Wirtshäusern!) Dann aber kommt Liszt. Und Clara, die sich wohl bewundernd vor dem Geist und der Kraft ihrer verschiedenen männlichen Kollegen geneigt hatte, — Clara ist überwältigt! Noch Jahre später steht dieser erste Eindruck so deutlich vor ihrem Auge, daß sie schreibt: „Als ich Liszt das erste Mal in Wien hörte, da konnte ich's nicht mehr aushalten, da habe ich laut geschluchzt, so hat es mich erschüttert." — Es ist eine neue Welt, die sich vor ihr auftut: die Welt des schöpferischen Virtuosen.

„Mir kommt mein Spiel jetzt so fad und ich weiß gar nicht wie vor, daß ich beinah die Lust verloren habe, ferner noch zu reisen," schreibt sie an Schumann. Aber auch Liszt ist von Clara beeindruckt. Es ist interessant, sein Urteil über sie in der „Gazette musicale" nachzulesen: „Ich hatte das Glück, die junge und höchst interessante Pianistin Clara Wieck kennen zu lernen . . . Ihr Talent entzückte mich; vollendete technische Beherrschung, Tiefe und Wahrheit des Gefühls und durchaus edle Haltung ist es, was sie besonders auszeichnet."

Zwei große künftige Gegner — denn sie wurden es durch ihre Stellungnahme in dem Kampf um Wagner und Brahms — hatten zum erstenmal die Klingen gekreuzt und ritterlich den Degen voreinander gesenkt.

Clara aber war an diesem Erlebnis gereift. Die große fruchtbare Unzufriedenheit, die den Künstler von Format auszeichnet, hatte sich in ihr Herz gesenkt und sollte sie nie mehr verlassen. Bis in die letzten Tage ihres Lebens hinein hat diese seltene Frau nach Vollkommenheit gestrebt.

Sie verließ Wien mit ihrem Vater im April 1838, das ihr, der Ausländerin, der Protestantin, noch den Titel „K. K. Kammervirtuosin" geschenkt hatte. Sie teilte ihn mit nur 7 älteren Kollegen, darunter Paganini. Der schönste Erfolg dieser Reise lag für sie aber nicht in den äußeren Ehren, sondern in dem Bewußtsein, Kompositionen der romantischen Schule als Erste und gleich erfolgreich aufgeführt zu haben. Chopin, Schubert, Schumann und Henselt waren damals in Wien so gut wie unbekannt. Noch überraschender scheint uns, daß sie die erste war, die in Wien eine Beethovensonate zum Vortrag brachte. Damit war die Marschroute für ihren künstlerischen Weg festgelegt worden, von der sie nie mehr abgewichen ist: Einsatz für das Kunstwerk.

EHRUNGEN

Als Anerkennung ihrer 25jährigen Mitgliedschaft beim Philharmonischen Orchester in Wien wurde Prof. Schreinzer (Kontrabaß), Prof. Fidelsberger (Flöte) und Prof. Jellinek (Harfe) der Ehrenring des Orchesters verliehen.

Die Frankfurter Oper wurde anläßlich ihres Gastspieles in Athen durch Ordensverleihung an ihre Leitung ausgezeichnet. Ministerpräsident Metaxas überreichte namens des Kronprinzregenten dem Generalintendanten Meißner das Groß-Offizierskreuz des Phönixordens, dem Dirigenten des Orchesters Konwitschny das Kommandeur-Kreuz des Phönixordens, dem Dramaturgen Dr. Goetze, dem technischen Direktor Duise und Opernsänger Seibert das Ritterkreuz.

Prof. Alfred Hoehn wurde in die Jury des von Reichsminister Dr. Goebbels gestifteten Nationalen Musikpreises gewählt.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Der beim 1. Schlesischen Musikfest im Mai des abgelaufenen Jahres verliehene Schlesische Musikpreis wird auch im neuen Jahre an-

läßlich des 2. Schlesischen Musikfestes, das in Breslau stattfindet, verliehen. Die Höhe des Preises beträgt Mk. 2000.—. Bewerbungen sind bis spätestens 31. Januar an die Verwaltung des Schlesischen Provinzialverbandes, Breslau, Landhaus einzureichen, bei der auch alles Nähere über die Ausschreibung zu erfahren ist.

Die Stadt Wien schreibt anläßlich des ersten Wiener Faschings im Großdeutschen Reich ein Walzer-Preisausschreiben aus, das die beste Walzerkomposition mit einem Preis von Mk. 1000.—, die zwei nächstbesten mit je Mk. 300.— bedenkt. Zur Teilnahme kommen nur arische Bewerber in Frage und zwar müssen die sich bewerbenden Künstler entweder geborene Wiener sein oder doch wenigstens ihren ständigen Wohnsitz in Wien haben. Die Werke sind mit einem Kennwort bis längstens 10. Januar an das Kulturamt der Gaustadt Wien einzureichen. Das mit dem 1. Preis ausgezeichnete Werk wird auf Kosten der Stadt Wien gedruckt und geht in deren Besitz über.

VERLAGSNACHRICHTEN

Die Firma Cembalobauanstalt Maendler-Schramm, München, legt dem heutigen Heft einen wirkungsvollen Prospekt bei, der über die neuen Kleinmodelle des geschätzten Hauses unterrichtet.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS TAGESZEITUNGEN

Prof. Dr. Paul Graener: „Fünf Forderungen an die deutsche Unterhaltungsmusik." (Völkischer Beobachter, 9. 12. 1938).

Bei einer kürzlich stattgefundenen musikalischen Veranstaltung auf Schloß Burg nahm ich die Gelegenheit wahr, über musikalische Gegenwartsfragen zu sprechen und berührte auch dabei das Kapitel der „Schlagermusik". Bei der Wiedergabe des Inhalts meiner Rede stellte sich nun leider ein Mißgeschick ein, insofern es schien, als ob ich mich über die gesamte Unterhaltungsmusik absprechend geäußert hätte und nicht nur, wie ich es in Wirklichkeit tat, über den schlechten, minderwertigen Schlager und sein Publikum. Doch gibt mir dieses Mißverständnis die erwünschte Gelegenheit, mich grundsätzlich zu der Frage der Unterhaltungsmusik und des „Schlagers" zu äußern.

Von jeher bin ich der Ansicht gewesen, daß eine gute Unterhaltungsmusik eine kulturelle Notwendigkeit ist. Nicht nur in meinen Reden habe ich immer wieder darauf hingewiesen, sondern auch durch praktische Förderung, Schaffung von Wettbewerben, Aufführungsmöglichkeiten usw. mein Interesse an dieser heiteren Kunst bewiesen, deren Ursprung ja schließlich das fröhliche Volkslied ist, und deren Entwicklung bis zu unserer Zeit wir Meistern wie Lanner, Joh. Strauß, Millöcker u. a. verdanken; Meistern, die die Kunst der Unterhaltung mit Geschmack und Können zu höchster Blüte brachten.

Daß auch in unserer Zeit Künstler leben, die das Werk ihrer Vorgänger auf diesem Gebiet zu erhalten und zu mehren trachten, wer könnte es leugnen? Wer hätte nicht den Wunsch, sie zu stützen, wer möchte nicht alles tun, um eine wahre Volkskunst zu fördern? Wer aber das Gute fördern will, der muß das Schlechte bekämpfen, besonders dann, wenn das Minderwertige, sich immer breiter machend, das Gute zu verdrängen droht.

Die Kunst, sei sie schwer oder leicht, ist nicht ein Produkt des Zufalls. Sie ist ein Ergebnis zunächst des Einfalls, der Idee, im Zusammenklang mit der künstlerischen Arbeit, die dem Gedanken Gestalt verleiht. Je stärker Idee und Ausführung, um so unmittelbarer ihre Wirkung. Das oberste Gesetz allen künstlerischen Schaffens ist die innere Bereitschaft des Künstlers zum Edlen, Schönen und die daraus entspringende Verpflichtung zur unablässigen Arbeit am Kunstwerk.

Gilt dieser Satz auch für die heitere Muse? Soll auch die einfachste, allen verständliche Musik diesem Gesetz unterliegen? Sofern sie als Kunst gelten will, gewiß! Denn Einfachheit bedeutet nicht Armseligkeit oder Nichtkönnertum, Fröhlichkeit nicht Plattheit, Lust nicht Lüsternheit. Wie kommt das deutsche Volk dazu, sich von Geschäftemachern seinen Geschmack verderben zu lassen, die ihm statt einer gesunden textlichen und musikalischen Kost eine wahre Flut von sogenannten „Schlagern" albernen und zweideutigen Inhalts zu bieten wagen? Hat denn der Satz „Für das Volk ist das Beste gerade gut genug" seine Bedeutung verloren? Wollen nicht Eltern und Erzieher einmal bedenken, was hier ihren Kindern angetan wird?

Man wird entgegnen, daß das Volk die Musik bekommt, die es haben will. Aber das Volk in seiner Einfachheit steht künstlerischen Dingen oft so gegenüber, daß es zu Dingen greift, die ihm schädlich sind. Es ist Sache der Künstler, zunächst an sich höhere Ansprüche zu stellen und aus dieser Haltung heraus das Volk zu erziehen. Wohl ist es leichter, wie wir es in den noch gar nicht so lange zurückliegenden Zeiten erleben konnten, niedersten Instinkten in Wort und Ton zu schmeicheln, aber die Kultur geht dabei zugrunde.

Dabei ist der Schlager in seiner jetzigen Form nicht etwa ein Produkt deutschen Geistes. Niggersongs und amerikanischer Geschmack haben ihn in die Welt gesetzt, und es ist bezeichnend, daß dasjenige aller Kulturländer, das eine eigene künstlerische Tradition nicht besitzt, zum Ausgangspunkt des Schlagers wurde. Das gehetzte, unruhvolle Leben seiner Großstädte, das keine

Zweites Preisausschreiben für Kompositionen

Im Rahmen der Veranstaltungen anläßlich der Reichsgartenschau Stuttgart 1939 ist beabsichtigt, größere Tanzfeste (Gesellschafts- und Volkstänze) durchzuführen.

Um diese Veranstaltungen gut auszugestalten, sollen deutsche Komponisten neue Tanzwerke schaffen. Ich schreibe deshalb folgenden Wettbewerb aus:

Werke

1. einen Blumenreigen.

Die Tanzgruppe besteht aus BdM.
Orchesterbesetzung bis zu: 3 Flöten, 2 Oboen, Engl. Horn, 2 Klarinetten, Baßklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Harfe, Pauken, Schlagzeug und Streich-Quintett. Dauer: bis zu zehn Minuten.

2. eine Stabübung im Marschschritt.

Die Vorführgruppe besteht aus HJ.
Orchesterbesetzung bis zu: 2 Flöten, 2 Oboen, 4 Klarinetten, 2 Fagotte, 3 Saxophone, 2 Flügelhörner, 2 Tenorhörner, 1 Bariton, 4 Waldhörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, 2 Baßtuben, Pauken und 2 Schlagzeuge. Dauer: bis zu sechs Minuten.

3. Einen Tanz beliebigen Charakters

für allgemeine Tanzbeteiligung.
Orchesterbesetzung in der üblichen Besetzung des Tanz-Ensembles.
Dauer: bis zehn Minuten.

Preise

Für jeden der vorstehend unter 1 bis 3 genannten Tänze setze ich aus:
einen I. Preis von RM 400.—
einen II. Preis von RM 200.—
insgesamt also . . RM 1800.—

Preisrichter

Während der Monate Mai, Juni und Juli 1939 werden bei den großen Tanzabenden der Reichsgartenschau Stuttgart 1939 die eingelaufenen Werke sämtlich zur Aufführung gebracht, doch ohne Nennung des Titels oder des Namens des Komponisten. Die Tanzenden selbst und auch die Zuhörer geben ihre Stimmen durch Stimmzettel ab darüber, welche Werke des betreffenden Abends ihnen am besten gefallen haben.
Von den Werken, die an diesen Abenden die meisten Stimmen auf sich vereinigen, werden von jeder Gruppe vier bei einem Tanzfeste volkstümlicher Art im August 1939 auf der Reichsgartenschau zur Aufführung gebracht. Diejenigen sechs Werke, welche dann an diesem Abende die meisten Stimmen auf sich vereinigen, gelten als Sieger im Wettbewerb.

Orchester-Material

Die Einsendungen sollen mit der Aufschrift „Tanzwettbewerb 1939“ versehen sein und Partitur und Orchesterstimmen enthalten.
Die Partituren der preisgekrönten Werke gehen in den Besitz der Stadt Stuttgart über; die Komponisten erhalten eine Abschrift ihrer Partitur zurückgeschickt. Alle sonstigen Rechte der Komponisten bleiben ihnen gewährt.

Termine

Die Kompositionen sind bis spätestens 31. März 1939 einzusenden an den

Kulturreferenten der Stadt Stuttgart, Rathaus.

Der Oberbürgermeister
der Stadt der Auslandsdeutschen

Besinnlichkeit aufkommen ließ und das für seine Entspannung nur noch flüchtigsten Genuß des Augenblicks suchte, war Geburtsstätte und Nährboden dieser Pseudokunst, die ihren Weg dann bald in die großen Städte des Kontinents machte. Das Resultat haben wir täglich vor Augen. Um nur eine der beklagenswertesten Folgen der Schlagerseuche anzuführen, nenne ich den geradezu katastrophalen Rückgang der Hausmusik, die gerade bei uns vor einigen Jahrzehnten in so hoher Blüte stand. Hier hat man immer wieder die damals schlechte wirtschaftliche Lage mit als Argument angeführt.

Und endlich — was kann denn eine Musik schon mit wirklicher Kunst zu tun haben, die zu ihrer Bezeichnung einen so schwachsinnigen Namen wie „Schlager" wählt? Was ist ein Schlager? Ein Stück, das alle anderen Stücke schlägt? Oder ein Stück, das wirklich einschlägt? Beides müßte ja dann auf alle „Schlager" zutreffen, die fabriziert werden, und wir hätten somit so viele Genies wie Schlager als deren Verfasser.

Wollen denn nicht die Komponisten der Unterhaltungsmusik, die den Ehrennamen des Künstlers zu Recht tragen, den Kampf gegen den Schund und Schmutz, der ihre Kunst so herabwürdigt, mit mir aufnehmen? Wollen nicht alle die, die ihre Kraft in den Dienst der heiteren Muse stellen, einmal darüber nachdenken, daß es sich bei ihr nicht um einen bloßen Amüsierbetrieb handelt, bei dem man weniger oder mehr Geld verdienen kann? Wollen sie nicht im nationalsozialistischen Sinne bedenken, daß „volksnahe" zu sein nicht bedeutet, den niedersten Instinkten des Volkes zu schmeicheln, sondern dem gesunden, geraden und schönen Volksempfinden nahe zu kommen? Nur so kann uns eine wahre Volkskunst werden.

Um allen, zu denen ich sprechen darf, meinen Standpunkt völlig deutlich zu machen, stelle ich meine Forderungen in folgenden fünf Punkten auf:

1. Die Unterhaltungsmusik ist ein notwendiger Bestandteil der musikalischen Kultur unseres Volkes. Sie darf daher nicht so beschaffen sein, daß aus der Kultur eine Unkultur wird. Also müssen zu ihrer Schaffung und Pflege Kräfte am Werke sein, die sich ihrer hohen Aufgabe bewußt sind, nicht aber Geschäftemacher, denen „Masse" dasselbe bedeutet wie „Volk", und die sich dort am wohlsten fühlen, wo sie den niedersten Instinkten dienen können.

2. Wir verlangen von unserer großen Kunst, daß sie deutsch in ihrem Wesen, deutsch in der Gediegenheit ihres Könnens sei. Wir müssen auch von unserer Unterhaltungsmusik, die eine Freudespenderin des Volkes sein soll, Sauberkeit des Gefühls und kunstvolles Handwerk verlangen. Wohl kann sie sich neuer Formen bedienen, auch Bach und Mozart übernahmen mit Menuett, Sarabande und Gavotte fremde Tanzformen. Aber sie erfüllten diese Formen mit deutschem Geist und eroberten sie dadurch für die deutsche Kunst. Die Jazzmusik unserer Tage aber ist zumeist eine sklavische Nachahmung von Form und Inhalt ihres Vorbildes, das in der Hauptsache von jüdisch-amerikanischen Komponistenbetrieben hergestellt wird.

3. Wir wollen aufräumen mit dem Begriff „Schlager", der allein schon genügt, ein musikalisches Werk herabzuwürdigen. Genügt nicht der Ausdruck „Tanz" (Walzer, Polka, Tango usw.) oder, wenn es sich um ein gesungenes Stück handelt: „Tanzlied"? Müssen denn die musikalischen Einlagen im Tonfilm immer „Schlager" sein? Was würde der Dichter Hermann Sudermann dazu sagen, wenn man von den „Schlagern" spräche, die in dem nach seinem Drama „Heimat" hergestellten Tonfilm gesungen werden? Bedarf ein ernsthaftes Kunstwerk solcher Beigabe, um es schmackhaft zu machen?

4. Wir verlangen von unserer so sauber denkenden nationalsozialistischen Jugend, daß sie einmal ernsthaft über dieses Problem nachdenke. Über das Resultat dieses Nachdenkens bin ich nicht im Zweifel. Dann aber muß die Jugend die Konsequenzen ziehen und von sich aus das verlangen, was ihr zukommt: eine gesunde, fröhliche und saubere Unterhaltungsmusik in Tanz und Lied. Sie muß den Mut haben, sowohl das Platte, das Gemeine, wie auch das uns so gänzlich Artfremde heulender Niggermusik, das von falscher Sentimentalität Triefende zurückzuweisen. Sie selbst soll Wächter und Verteidiger ihres eigenen guten Geschmackes sein.

5. Wir verlangen, daß sich niemand weiterhin Komponist nennen darf, der keinen wirklichen Anspruch auf diesen Namen erheben kann. Einer, der mir ein Pflästerchen auf eine kleine Wunde klebt, ist deswegen noch lange kein Arzt, ebensowenig wie jemand ein Komponist ist, der einem andern ein paar Takte Musik vorpfeift, die dieser dann als Musikstück bearbeitet. Man kann nicht musikalische Geschäftemacher niederster Sorte als Komponisten bezeichnen. Warum sollen wir nicht von wirklich Begabten das verlangen, was wir von jedem Handwerker verlangen, nämlich, daß er die Technik seines Berufes erlerne? Ja, sollten wir es nicht gerade von den Begabten noch viel mehr fordern dürfen?

Darum fort mit den Nichtskönnern aus diesem

Beruf, der völlige Hingabe an die Kunst und größtes Verantwortungsgefühl dem ganzen Volk gegenüber verlangt.

AUS NEUEN ZEITSCHRIFTEN

Martii Paavola: „Beobachtungen über die Potsdamer Meisterkurse" (Übersetzung aus der finnischen Zeitschrift „Mussikkitie to").

Das in Berlin wirkende Deutsche Musikinstitut für Ausländer hat schon mehrere Jahre Sommerkurse für junge Künstler und vorgeschrittene Studierende veranstaltet, welche Teilnehmer in großer Zahl aus vielen europäischen Ländern, ja sogar aus den entferntesten Staaten Amerikas herbeigelockt haben. Diese große Teilnahme kann jedermann vollkommen verstehen, der die Gelegenheit gehabt hat, in den Vortragsheften der letzten Sommerkurse zu blättern. Sie haben keine unsachliche Reklame enthalten, sondern regelmäßige Mitteilungen über das vielseitige Programm der Kurse und vor allem das Lehrerverzeichnis, eine feine Auswahl von berühmtesten Namen, die die deutsche Kunst repräsentieren, welche als solche auf eindrucksvolle Weise für sich selber sprechen konnten. Zu der an den Kursen sich betätigenden Lehrer-Auslese haben schon im Laufe von mehreren Jahren dieselben Künstler gehört, manche von ihnen sind auch unserem Konzertpublikum alte Bekannte. Einen deutlichen Begriff von der allgemeinen pädagogischen Stufe jener Kurse gibt das Lehrerverzeichnis, welches ich hier als solches veröffentliche, wie es auf der zweiten Seite im diesjährigen Vortragsheft gedruckt ist:

Orchesterleitung: Clemens Krauß; Piano: Edwin Fischer, Wilhelm Kempff, Karl Leimer, Winfried Wolf, Eduard Erdmann; Violine: Paul Grümmer; Viola da gamba: Paul Grümmer; Kammermusik: Paul Grümmer und Hans Mahlke; Gesang: Paul Lohmann und Franziska Martienssen-Lohmann, Emmi Leisner; Opernklasse: Anna Bahr-Mildenburg; Chorleitung: Günther Ramin; Orgel: Günther Ramin; Cembalo: Günther Ramin.

Also, das vielseitige, die wichtigsten Stufen der Tonkunst umfassende Unterrichtsprogramm und als Lehrer jener Fächer die hervorragendsten deutschen Kräfte berechtigen dazu, daß man die Musikkurse auch des vorigen Sommers mit gutem Recht zu der Rangklasse der Meisterkurse zählen kann. Da die meisten der oben erwähnten Künstler ihre Unterrichtsstunden auch in diesem Jahre in Potsdam (halbe Stunde Eisenbahnfahrt von Berlin) gaben, sind diese Kurse gewöhnlich unter dem Namen die Potsdamer Meisterkurse bekannt.

Der Unterzeichnete hatte sich um die Aufnahme in Potsdam auf eine von den Statuten gänzlich abweichende Art zu bewerben, ohne vorherige Anmeldung und dazu mit einer kleinen Verspätung. Aber in dieser ganz besonderen Freundlichkeit, die mir vom Leiter der Musikkurse Prof. Georg Schünemann zuteil wurde, als ich ihn in der Staatlichen Musikbibliothek inmitten wertvoller Manuskripte antraf, war auch die Genehmigung inbegriffen, noch als Zuhörer der Potsdamer Meister aufgenommen zu werden. Meine Genugtuung war umso größer, als ich erfuhr, daß ich schon in den allernächsten Tagen dem Unterricht von Edwin Fischer und Wilhelm Kempff beiwohnen konnte.

Dann zu meiner Hauptsache übergehend, kann ich jene Stimmung nicht unerwähnt lassen, welche sicher auch die meisten anderen Ausländer bei der Ankunft in Potsdam empfinden, der schnelle Übergang aus dem modern organisierten Straßenleben Berlins in die gemütliche Schloß- und Gartenstadt Friedrichs des Großen gestaltet sich stets zum kleinen Erlebnis. Diese vom außergewöhnlichen deutschen Herrscher hinterlassenen Denkmäler interessieren einen nicht nur wegen ihrer darin enthaltenen Kulturgeschichte. Der Reisende hat nicht das Empfinden sich in Potsdam auf einem vom heutigen Leben isoliertem Museumsgebiet zu bewegen, sondern in einer wahrhaft lebenden alten Stadt, wo die historischen Gärten mit ihren Schlössern sogar noch einen praktischen Zweck haben. Und jene hübschen Denkmäler ihrerseits geben der ganzen Stadt ihren Gesamtausdruck, namentlich einen ästhetischen entzückenden Grundton und drücken ihren Stempel auch auf den Lauf des täglichen Lebens. Für den höchsten Unterricht in der Tonkunst konnte man in Deutschland kaum eine ähnlich inspirierende Umgebung finden, als diese ehemaligen Wohnstätten des der Schönheit dienenden Flötenspieler-Königs. Und vor allem war in jener Stimmung, welche in dem „Klassenzimmer" der Meisterkurse, vielleicht dem schönsten Saal des Marmorpalastes, herrscht, eine Art künstlerischer Aristokratie, dergleichen empfindet man wohl nicht oft. Der Saal an und für sich ein äußerst schönes Kunstwerk, der Meister selbst an zwei Konzertflügeln und ringsherum die kosmopolitische Schülerschaft — alles das schmilzt beim Ertönen der klassischen Melodien zu einem höchstvollkommenen Ganzen zusammen. Eine trauliche und heitere Gemütsstimmung wiederum herrschte während der gemeinsam genossenen Mahlzeiten. Dieselbe Gesellschaft paßte sich ungezwungen an die langen Bänke der romantischen Gartenwirtschaft an, wo so mancher angelsächsische Gast sich mit der Kamera wertvolle Beute für sein Heimatland sammelte, welche, der Sitte gemäß, auf den am Ehrenplatz sitzenden Meister gerichtet war.

Aber die Arbeit im Marmorpalast war intensiv



und ernſt. Schon am erſten Tage konnte ich dem Lehrprogramm Edwin Fiſchers, das faſt 5 Stunden dauerte, zuhören, welches u. a. das d-moll-Konzert von Brahms, Beethovens Sonate Op. 110, Schumanns a-moll-Konzert, Bach, franzöſiſchen Impreſſionismus und ſeltener gehörte neu-italieniſche Klavier-Kompoſitionen enthielt. Wie bekannt iſt Prof. Fiſcher der im gegenwärtigen Deutſchland vielleicht am meiſten geſchätzte Pianiſt, von dem einer ſeiner Landsmänner ſo treffend ſagte: „Fiſcher iſt kein Pianiſt, ſondern ein Künſtler“. Dieſer kurze Ausſpruch enthielt eigentlich die allgemeine Charakteriſtik dieſer vollblütigen germaniſchen Künſtlerperſönlichkeit, der der Inhalt und die ethiſchen, aus der Tiefe kommenden Werte, am meiſten von Bedeutung ſind. Von ſeiner nach innen gekehrten, ſtark perſönlichen und zuweilen ſogar überraſchend ſubjektiviſchen Künſtlernatur erhält man einen vollen Begriff, wenn man ſeinen knappen und überlegten Beobachtungen lauſcht. Als praktiſcher Lehrer alſo, was die Ausdrucksmittel betrifft, iſt Prof. Fiſcher in einem gewiſſen Sinne wortkarger als ſo mancher andere, aber ſeine Kritik und ſeine Leitung tragen unbedingt den Stempel der Überzeugung. Das durch den Inſtinkt verdolmetſchte Wort läßt ſein Urteil länger im Gedächtnis bleiben als die rhetoriſchen Vorträge mancher anderer Lehrer.

In vielen Beziehungen als entgegengeſetzter Typus von Prof. Fiſcher erwies ſich inmitten ſeiner Schüler ſein Amtsbruder Wilhelm Kempff, der das Wort auf eine bewundernswerte Weiſe beherrſcht! Außerdem folgte man mit dem größten Genuß jenem ſeelenvollen Geiſt und der Folgerichtigkeit, mit welcher er z. B. die Struktur der h-moll-Sonate von Liſzt ſchilderte, oder den Stil des italieniſchen Concertos von Bach. Zu den pädagogiſchen Gaben Prof. Kempffs gehören noch der außerordentliche pſychologiſche Inſtinkt und überhaupt die Kunſt, jeden Schüler vollkommen perſönlich zu behandeln. Er iſt ein Lehrer, der mit ſich reißt und oft ein erſtaunlicher Kenner ſeines ausgedehnten, weiten Gebietes, über deſſen muſikaliſches Gedächtnis man ſich auch wundern muß. Die ſtilfremde Sentimentaliſierung, beſonders die auf klaſſiſchen Gebieten wenig berechtigte Romantiſierung, womit Profeſſor Kempff in ſeinem Spiel nicht immer ein Gutheißen zu erregen vermag — davon war gar keine Spur zu bemerken, wenn man ſeinem Unterricht lauſchte. Dem Unterzeichneten geſtalteten ſich die Lehrſtunden von Wilhelm Kempff ſtets zu einem erquickenden Ereignis.

Die Potsdamer Meiſterkurſe vom vorigen Sommer waren außerordentlich veranſtaltet, ein Beweis dafür, was Deutſchland an Wertvollem gegenwärtig auch auf muſik-pädagogiſchem Gebiet zu bieten hat. Sie wurden im Zeichen hoher Kunſt abgehalten, die deutſchen Ideale ehrend, aber gleichzeitig in ſolchem Geiſte, dem ſich auch die Ausländer leicht anpaſſen konnten.



Ignaz Franz Biber
1644—1704



Carl Dittersdorf
1739—1799



Anton Rößler-Rofetti
1746—1792

(Nach einer Originalhandzeichnung von Abel in der Großherzogl. Reg. Bibliothek zu Schwerin)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JANUAR 1939 HEFT 1

Von alten sudetendeutschen Komponisten.

Von Oskar Kaul, Würzburg.

Über die sudetendeutsche Musik und Musikpflege berichtet die Geschichte der Tonkunst bisher nur weniges. Sie hebt den Typus des deutschböhmischen Vollblutmusikanten hervor, der in seiner Kunst eine melodisch und rhythmisch eigengeprägte Sprache redet, und sie hat außerdem etliche Kleinmeister sudetendeutscher Herkunft nachzuweisen, insbesondere Vertreter der Mannheimer Schule. Daß sie im übrigen diese Landschaft überging, hat seinen Grund, denn es fehlt dort trotz der starken Musikbegabung des Volksstammes, die sich in seinen Volksliedern erweist, an einer zusammenhängenden tonkünstlerischen Überlieferung. Nur hin und wieder tauchen sudetendeutsche Musiker auf, deren Wirken die Musikpflege in ihrer Heimat zu höherer Geltung brachte. Die besten Kräfte wanderten von jeher in die Fremde ab, um dort ihr Glück zu versuchen und die Verbindung mit der Heimat endgültig abzubrechen. Ihre Herkunft ward vergessen, aber das musikalische Erbgut, das ihnen Blut und Boden mitgegeben, konnte nicht verloren gehen. Die Reihe derer, die entweder nach ihrer Abstammung oder auf Grund ihrer örtlichen Abstammung als sudetendeutsche Tonsetzer zu gelten haben, ist größer, als es nach der bisherigen Geschichtskenntnis den Anschein hat, und manchem unter ihnen kommt ein beachtlicher schöpferischer Anteil an der Entwicklung der deutschen Musik zu. Die bedeutendsten sollen hier in kurzen Skizzen vorgestellt werden.

Ignaz Franz Biber (1644—1704).

Von dem Leben dieses Meisters ist nicht allzuviel bekannt. Aus Wartenberg in Böhmen gebürtig, trat er in die Dienste des Olmützer Fürstbischofs Karl Lichtenstein-Kastelkorn, der in der Residenz Kremsier (Mähren) eine ansehnliche Musikkapelle unterhielt. Biber, der zugleich die Stelle eines Kammerdieners bekleidete, verscherzte sich die Gunst des Dienstherrn, die er als bedeutendstes Mitglied der Kapelle mit Recht genoß, durch einen „schändlichen Mißbrauch", der offenbar mit einem Auftrag, bei dem Tiroler Geigenbauer Stainer in Absam Instrumente zu kaufen oder abzuholen, im Zusammenhang steht. Das kostete ihn seine Dienststelle, für die er aber beim Fürstbischof von Salzburg willkommenen Ersatz fand. Hier begann seine Ruhmeslaufbahn als Violinvirtuose und Komponist, und das Ansehen des schließlich zum Oberkapellmeister ernannten Leiters dieser Kapelle konnte nach außen hin keine höhere Ehrung erfahren, als daß er von Kaiser Leopold I. „ob seiner zu höchster Perfection gekommenen Application in der Music" in den Adelsstand erhoben und noch mit weiteren Auszeichnungen bedacht wurde.

Daß Biber zu den größten deutschen Geigern seiner Zeit zählte, weiß schon E. L. Gerber in seinem Tonkünstler-Lexikon zu berichten. Auch ohne unmittelbare zeitgenössische Zeugnisse über sein Spiel darf man dieser Angabe Glauben schenken, denn aus seinem schöpferischen Wirken gewinnt man den Eindruck eines Künstlers, der sein Instrument in ungewöhnlich hohem Grade beherrschen mußte, um so kühne technische Probleme zu stellen. Überhaupt hat seine Musik

etwas Draufgängerisches, Abenteuerliches. Sie ist vom Geist des Fortschritts getragen, ohne daß ihre neuen Ziele schon klar erkannt wären, und so haftet ihr in solchem Zustand des Gärens vielfach der Charakter des Schwankenden, Unfertigen an. Soweit Bibers Schaffen außerhalb der Violinmusik liegt, sei nur einiges Wichtige hier erwähnt. Der für ihn selbstverständlichen Amtspflicht, für die Kirche zu schreiben, kam er mit der Komposition vortrefflicher Messen nach, sichtlich bemüht, an der Überlieferung des klassischen Palestrina-Stils festzuhalten. Unter zahlreichen, für das Theater der Salzburger Benediktiner bestimmten Schuldramen verdient eine Arminius-Oper Beachtung, weil sie dem Stoffkreis der deutschen Vergangenheit angehört. Aus dem instrumentalen Bereich ist außer handschriftlich erhaltenen, noch aus der Kremsierer Zeit stammenden Suiten eine reizende fünfstimmige Serenade (Neuausgabe in Nagels Musik-Archiv) zu nennen, in deren Ciacona ein singender Nachtwächter seinen Ruf als Basso-ostinato-Thema anstimmt. Doch nach ihrem Geschichtswert bemessen haben all diese Zeugnisse Biberschen Schaffens mehr als Parerga zu gelten im Vergleich zu seinen Leistungen in der Violinmusik, denn hier erst kommt die Eeigenart seines Schöpfertums zur vollen Entfaltung. Freilich ist zu bedenken, daß diese Kunst nicht ohne Beispiel war, hatte doch der gewaltige Aufschwung des italienischen Geigenspiels auch in Deutschland — vor allem durch Marini, Farina und Bertali — Schule gemacht. Jedenfalls hat aber unter den deutschen Geigern jener Zeit keiner diese Errungenschaften so energisch aufgegriffen und persönlich weitergebildet wie Biber. Drei Sammelwerke geben ein eindrucksvolles Bild davon, namentlich das letzte: 8 Soloviolinsonaten mit Generalbaß vom Jahre 1681, die seinen Ruhm begründeten. In ihnen tritt die Gestalt des großen deutschen Geigers am markantesten in die Erscheinung. Was aufs erste fesselt, ist die großartige virtuose Geste. Kein Stück, in dem nicht die Geige über langen Orgelpunkten in effektvollen Improvisationen sich ergeht, kein Stück auch, in dem nicht die Variationsform, sei es als Liedvariation oder als Ciacona, zu verwegenen, seinerzeit neuartigen Spielkünsten aller Art Anlaß gibt. Solch imposanter Außenwirkung vermag ein Zug ins Geistige ein im allgemeinen hinreichendes Gegengewicht zu geben. Er äußert sich zugleich als deutsches Merkmal in dem Bekenntnis zur Polyphonie, die wiederum nicht nur allenthalben besondere spieltechnische Aufgaben stellt, sondern in der letzten Sonate soweit getrieben wird, daß die Sologeige ein auf zwei Systemen notiertes Duo zu bewältigen hat. Als genialste Leistung ist zweifellos die 6. Sonate anzusprechen[1]. Was hier in der monumentalen Passacaglia sich ereignet, was das mächtig ausklingende Finale an Sprachgewalt offenbart, schöpft aus dem Vollen einer starken Phantasie und ist zugleich meisterlich gestaltet. Mag der übrige Inhalt der Sammlung nicht ganz die Höhe dieses besonders glücklichen Wurfes halten, auch hinter ihm steht eine scharfgeprägte, lebensstarke Persönlichkeit, die mit dem beherzten Zugriff des Stürmers und Drängers für die Kunst Neuland entdeckt. Daß Biber einer der berufensten war, die Zukunft der deutschen Geigenmusik auf deutschem Boden mitzugestalten, gibt seinem Namen auch in der Musikgeschichte seiner Heimat tiefere Bedeutung.

Karl Ditters von Dittersdorf (1739—1799).

Ganz anders verhält sichs bei diesem Musiker mit seinen Beziehungen zum Sudetenlande. Dittersdorf war gebürtiger Wiener und erst das Schicksal seines Lebens hat ihm diese Landschaft als Schauplatz seines Wirkens angewiesen. Mehr zufällig, als daß dies Ziel für des Künstlers Sendung gewissermaßen schon vorausbestimmt gewesen wäre. Wenn man Dittersdorfs 25jährige Tätigkeit im Dienste des Fürstbischofs von Breslau nach der musikalischen Seite überschaut, möchte es scheinen, als ob die Enge der beruflichen Verhältnisse, in die er hineingestellt war, seine musikalischen Anlagen nicht zur vollen Entfaltung hätte kommen lassen. Der „Amtshauptmann von Freiwaldau" war ja zudem noch mit anderen als künstlerischen Berufsaufgaben betraut. Seine großen Erfolge als Singspielkomponist erlebte er in Wien, wie denn überhaupt alle Ereignisse, die für sein künstlerisches Dasein wichtig und entscheidend waren, außerhalb seiner beruflichen Dienststelle sich abspielen. Nicht anders ist's mit

[1] Wer sie aus der Davidschen „Hohen Schule des Violinspiels" kennt, erhält von ihr allerdings ein entstelltes Bild, da die Violinstimme vom Original stellenweise bedenklich sich entfernt und die romantisierende Klavierbegleitung zur Kontinuopraxis in schroffem Widerspruch steht.

ſeiner ſchöpferiſchen Entwicklung. Die Quellen, die ſeinem Schaffen Anregung und Richtung gaben, ſind wiederum in Wien zu ſuchen. An Haydn und Mozart wuchs ſeine Kunſt empor, und nichts deutet darauf hin, daß ſie auch von dem Weſen der ſudetendeutſchen Landſchaft irgendwie berührt worden wäre. Nach alledem müßte man ihn eher als einen Fremdling an dieſer Stätte anſehen, der ſich als Künſtler im Grunde ſeines Herzens zeitlebens anderswohin gehörig fühlt, wenn nicht auf der anderen Seite die Freude an der Aufgabe und ihre ebenſo gewiſſenhafte wie tatkräftige Erfüllung ihn tiefer in dieſem Boden hätten wurzeln laſſen. Damit gewinnt ſeine Verbundenheit mit dem Sudetendeutſchtum an Bedeutung, und was Dittersdorf in beſcheidener Stille dort gewirkt, iſt für das muſikaliſche Kulturbild der Landſchaft im Zeitalter des Rokoko jedenfalls der Erinnerung wert.

Mit dem Auftrag, die Leitung einer kleinen Hauskapelle auf Schloß Johannisberg im Herzogtum Schleſien zu übernehmen, war Dittersdorf, der ſeine Laufbahn als tüchtiger Geiger begonnen und ſein Talent zur Kapellmeiſterei bereits beim Biſchof von Großwardein (Ungarn) beſtens bewährt hatte, in den Dienſt des Grafen Schaffgotſch, Fürſtbiſchofs von Breslau, getreten. Die vorhandenen Kräfte, ein Orcheſter von anfänglich 9, ſpäter 17 Mann, wußte er geſchickt auszuwerten, er errichtete ein kleines Theater, auf dem Opern und Oratorien — mit Wiener Sängerperſonal — zur Aufführung kamen, verſorgte als Komponiſt die Kapelle fleißig mit Sinfonien und Kammermuſik, und ſo gelang es ihm, innerhalb der gegebenen beſcheidenen Grenzen ein reges Muſikleben in dieſer kleinen Reſidenz in Gang zu bringen, trotzdem ſeine Tätigkeit, bald hauptamtlich bald nebenher, durch die Geſchäfte eines Verwaltungsbeamten beanſprucht ward. Es fehlte ihm nicht an äußeren Ehrungen, bezeichnender aber für die Einſchätzung ſeiner künſtleriſchen Verdienſte iſt das verlockende Angebot, in Wien die Nachfolge Gaßmanns als Direktor der Hofkapelle anzutreten, das er jedoch ausſchlug, um ſeinem Dienſtherrn lebenslänglich die Treue zu halten. Daß ihm ſchließlich mit ungerechter Entlaſſung übel dafür gelohnt ward, war der tragiſche Ausklang ſeines ſonſt heiter und freundlich verlaufenen Lebens.

Mit dieſem ſchlichten Bilde ſind Dittersdorfs Beziehungen zum Sudetenlande äußerlich umriſſen. Sie hätten, ſelbſt wenn die Erfolge und Verdienſte des ſchaffenden und ausübenden Künſtlers ausſchließlich auf ſeine dortige Tätigkeit ſich bezögen, einen weitern, die ganze Landſchaft als muſikaliſche Wirkungsbaſis erfaſſenden Spielraum nicht gewinnen können in einer Zeit, da die Pflege der Kunſtmuſik als Privileg noch in den Händen des Adels lag. Doch in ihrem engen Bereich ſind ſie ergiebig genug, um eine der eigenartigſten Erſcheinungen im ſüddeutſchen Muſikleben des Ancien régime auch für das Sudetenland mit einem denkwürdigen Beiſpiel zu belegen.

Der Komponiſt Dittersdorf iſt heute ſo gut wie ganz vergeſſen. Selbſt ſein vielbejubelter Bühnenerſtling „Doktor und Apotheker“, der ihn mit einem Schlage weltbekannt machte, lebt wie auch die ſpäteren Singſpiele nur noch in der geſchichtlichen Feſtſtellung fort, daß ihr Schöpfer ſeiner ganzen Begabung nach einer der berufenſten geweſen ſei, die deutſche komiſche Oper zu begründen. Die hübſche Muſik voll Witz und Laune hat ſie nicht zu retten vermocht, durch die unglaublich ſchlechten Texte waren ſie zum Untergang beſtimmt. Auch die Oratorien hatten als Zeugniſſe des Zeitgeſchmacks keinen längeren Beſtand, und der Sinfonien nach Ovids Metamorphoſen erinnert man ſich nur noch flüchtig als belangloſer programmatiſcher Spielereien. Gleichwohl wäre dem liebenswürdigen Talent Dittersdorfs Unrecht getan, wenn man damit die Lebensfähigkeit ſeiner Kunſt insgeſamt verneinen wollte. Zumal unter den Inſtrumentalwerken blüht noch manches im Verborgenen, was die ſtarken Seiten ſeines Schöpfertums in ein überraſchend helles Licht ſetzt. Das gilt z. B. für die Streichquintette oder das entzückende Cembalokonzert in B-dur. Gewiß kann ſich ſolche Kunſt nicht mit Haydn und Mozart meſſen. Doch ſoll ſie darum ganz vergeſſen ſein? Es lag nicht in ihres Schöpfers Art, das Leben von der ſchweren Seite zu nehmen, und ſo will auch ſeine Muſik keine geiſtigen Tiefen ergründen, ſondern nur aufgeräumt und anregend unterhalten. Mehr als der ungeheure Beifall, den ſie zu ſeinen Lebzeiten fand, ſpricht für ſie die ihr eigene köſtliche Friſche. Deshalb vermag ſie mit ihren beſten Gaben auch heute noch frohen Menſchen etwas zu ſagen.

Anton Rößler-Rosetti (1750—1792).

In den „Musikalischen Charakterköpfen“ würdigt W. H. Riehl eine Gruppe „gemütlicher Musikanten“, die im Schatten Haydns und Mozarts stehend ihre Kunst nur in einem freundlichen Abglanz großmeisterlicher Herrlichkeit präsentieren, trotzdem aber aus der Geschichte der klassischen Musik nicht wegzudenken sind, weil auch ihr Wirken dem musikalischen Kulturbilde jener Epoche charakteristische Züge verleiht. Dem Kreise dieser „göttlichen Philister“ gehört als einer der vortrefflichsten Anton Rößler an, den man heute nur unter dem italienisierten Namen Rosetti kennt.

Er stammt aus einer Handwerkerfamilie in Leitmeritz und kam schon mit 7 Jahren ins Seminar nach Prag, um sich dem Priesterstande zu widmen. Doch die hier ihm gebotene reiche musikalische Anregung brachte ihn zu dem Entschluß umzusatteln und Musiker zu werden. Mit dem Eintritt in die Hofkapelle des Fürsten von Oettingen-Wallerstein (1773) lassen sich seine Spuren wieder deutlich verfolgen. Vom Kontrabassisten rückte er zum Kapellmeister auf und brachte das Orchester auf eine künstlerische Höhe, die später selbst Haydns volle Anerkennung fand. Als er 1789 dort seinen Abschied nahm, um in gleicher Eigenschaft in die Dienste des Herzogs von Mecklenburg in Ludwigslust zu treten, war er auch als Tonsetzer, zumal durch eine erfolgreiche Kunstreise nach Paris bereits hoch angesehen. Schon nach drei Jahren machte ein frühzeitiger Tod seinem Wirken im neuen Amt ein Ende. Das Schicksal seines kurzen Lebens hatte, wie es scheint, die Verbindung mit dem Sudetenland längst abgeschnitten, doch darf man in dem schöpferischen Gesamtbilde dieses Musikers nicht übersehen, was die Heimat ihm an Eigenart von Stamm und Landschaft mitgegeben.

Riehl behält recht, wenn er das Sinnig-Gemütliche, die freundliche Anmut und Heiterkeit als Grundzug seiner Werke rühmend hervorhebt. Allein in diesem Urteil bleibt als Wesentliches unausgesprochen, daß Rosettis Musik in ihrer geistigen Haltung weit über dem Gefälligen steht und trotz der Gebundenheit an Vorbilder doch auch persönliche Züge trägt, daß er ferner durch sein bedeutendes satztechnisches Können seinen geschichtlichen Anteil an der Entwicklung der klassischen Sonatenform rechtmäßig beansprucht. Er ist keineswegs bloß der gemütliche Musikant des empfindsamen Zeitalters, der den „göttlichen Philister“ hervorkehrt und sich nur von der harmlos liebenswürdigen Seite zeigt, sondern er weiß auch einen kraftvoll männlichen Ton anzuschlagen und durch den Ausdrucksreichtum seiner Sprache zu fesseln. Im Bereich seines orchestralen Schaffens lernt man ihn am besten kennen. Aus verschiedenen Richtungen her angeregt verdankt er in der Tat das Beste Haydn. Von ihm lernte er die Kunst der thematischen Arbeit, die Sanglichkeit Haydnscher Adagios berührte in ihm verwandte Saiten ebenso wie der frisch-fröhliche, volksnahe Menuett- und Rondoton, der ihm schon von der Heimat her vertraut war. Er beherrscht gründlich das Handwerkliche, und nicht zuletzt kam ihm bezüglich der klanglichen Gestaltung seine Kapellmeistererfahrung natürlich zustatten. All das bestätigt sich in den zahlreichen Sinfonien, von denen der Verfasser dieser Zeilen eine Auswahl in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern“, Jahrgang XII, 1 vorlegte. Manch treffliches Stück ist darunter, wie etwa die prächtige g-moll-Sinfonie; ihr kann kein besseres Lob ausgesprochen werden, als daß ein Haydn sich solcher Leistung nicht zu schämen hätte. Mit gleichem Geschick versteht sich Rosetti auf die Ständchenmusik. Seine Partien für Blasinstrumente sprechen in ihrer köstlichen Unbeschwertheit das wahre Wesen ihrer Gattung aus, sind Zeugnisse jenes urwüchsigen Musikantentums, das der Komponist als Erbteil seines Volksstammes mit nach Süddeutschland herüberbrachte. Wird man hier bisweilen auch an Mozart erinnert, so gibt sich der Geist des Salzburger Meisters in den Konzerten für Blasinstrumente noch deutlicher zu erkennen. Nicht als ob sie an dessen Idealstil heranreichten. Doch mit Recht waren sie damals sehr geschätzt, weil sie den Solisten sowohl nach der virtuosen wie gesanglichen Seite hin dankbare Aufgaben stellen. Nur im Vorübergehen sei seiner Kammermusik gedacht. Die Pflege der Hausmusik ist um wertvollen Stoff aus der klassischen Zeit ja nicht verlegen, doch lohnt es sich, auch einmal zu den Werken dieses Kleinmeisters zu greifen, dessen hübsche und leicht ausführbare Streichquartette (erschienen in einem Kammermusik und ein Hornkonzert enthaltenden 2. Auswahlbande der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“, Jahrg. XXV) sicher ihre Freunde finden.

Die Vokalwerke ſtehen in ihrem künſtleriſchen Geſamtwert hinter der Inſtrumentalmuſik merklich zurück. Hier fühlte ſich der Komponiſt offenbar nicht ſo in ſeinem Element. Das gilt auch für ſeine beſten Leiſtungen. Das bei Mozarts Totenfeier in Prag aufgeführte Requiem ſowie die beiden Paſſionsmuſiken „Der ſterbende Jeſus" und „Jeſus in Gethſemane" enthalten zwar eindrucksvolle Partien, gehören aber doch in ihrem Übermaß an Empfindſamkeit einem bereits überlebten Zeitſtil an, der für den Ausdruck von Schmerz und Klage nur Töne tränenſeliger Rührung fand. Bleibt endlich noch des Straußes von Liedern und Klavierſtücken zu gedenken, die als harmloſe Niedlichkeiten das Herz der Liebhaber erfreuten, aber ebenſowenig wie die Chorwerke den Zeitgeſchmack überdauern konnten.

Wir wollen jedoch von Anton Roſetti nicht in dem Bezirk ſeines Schaffens Abſchied nehmen, in welchem es heute nur noch Gegenſtand geſchichtlichen Intereſſes iſt, ſondern ihn als den tüchtigen Meiſter auf inſtrumentalem Gebiet im Gedächtnis behalten, deſſen ſympathiſche Geſtalt im Schatten der Großen keineswegs verdunkelt wird. Manche Neuaufführung hat ſchon beſtätigt, daß ſeine Kunſt keine bloß hiſtoriſche Angelegenheit iſt, weil ſie noch ſtark und lebendig zu wirken vermag. Darum gebührt ihm ein Ehrenplatz in der Gefolgſchaft der großen Klaſſiker.

Die Sudetendeutſchen in der „Mannheimer Schule".

Von Karl Michael Komma, Heidelberg.

In einer Zeit, der die Muſikgeſchichte nur in den großen und größten Erſcheinungen faßbar war, erwarb ſich Hugo Riemann das hohe Verdienſt, das Werk einer Gruppe von Komponiſten aus bedeutſamer Übergangszeit wieder ans Tageslicht zu heben und zu würdigen. Dieſes Verdienſt bleibt, auch nachdem längſt erkannt iſt, daß die „Mannheimer Schule" nicht eigentlich eine Komponiſtenſchule war, und Johann Stamitz, ihr „Stifter", zwar von originaler Genialität, von gar nicht zu überſehender Bedeutung für die Entwicklung des ſogenannten Wiener klaſſiſchen Stiles, nicht aber von höchſter Meiſterſchaft war. So war es auch mit ſeinen „Schülern". Was Entdeckerfreude übertrieb, hat die Bekanntſchaft mit dem Entdeckten zurecht gerückt. Die „Mannheimer" ſind mit ihren Werken ſeit Riemann unverlierbarer Beſitz der Collegia musica geworden, das Bewußtſein von ihrer Eigenart iſt bei den Muſizierenden lebendig und der Wiſſenſchaftler weiß die ſchickſalhafte Stellung und den Kampf dieſer Männer wert zu ſchätzen.

Hier gilt es, die Muſiker der genannten „Schule" zu würdigen, deren Heimat der böhmiſch-mähriſche Raum, deren Volkszugehörigkeit die deutſche war. Dieſe Würdigung geſchieht nicht zum erſten Mal. In den Jahren des nun beſchloſſenen deutſch-tſchechiſchen Kampfes ging es oft darum, den Beſitz des Mannes zu verteidigen, den die Tſchechen Jan Štámic, die Sudetendeutſchen aber mit Recht Johann Stamitz nannten. Es iſt heute erwieſen, daß dieſer Mann kein Tſcheche war. Die Familie ſeines Vaters ſtammte aus Marburg an der Drau, die Mutter aber hatte ſudetendeutſche Ahnen[1]. In Deutſchbrod nahe der mähriſchen Grenze iſt Johann Stamitz zur Welt gekommen. Es iſt alſo unſtatthaft, ihn einen „Böhmen" zu nennen, wie es in den Notizen vor Riemann, aber auch nach ihm immer noch — und bis auf den heutigen Tag! — in den muſikgeſchichtlichen Abhandlungen geſchehen iſt. Stamitz gehört zu unſerem Volk, ſeine Muſik zur deutſchen Muſik. Der zweideutige Ausdruck „Böhme" darf am allerwenigſten mit ihm zuſammengebracht werden. Der Notwendigkeit, aus dem damals kulturell rückſtändigen Böhmen auszuwandern, hat vor, mit und nach Stamitz eine ganze Schar von Muſikern deutſcher und tſchechiſcher Nation gehorcht. Wer die Verzeichniſſe der deutſchen Hofkapellen aus dem 18. Jahrhundert zur Hand nimmt, wird erſtaunt ſein über die Vielzahl ſudetendeutſcher und tſchechiſcher Namen. Wien, Mannheim, Dresden, Potsdam: das waren die Stätten großer Muſikpflege. Dahin zog es die Muſiker und Muſikanten aus dem Böhmerlande und aus deſſen Randlandſchaften. So gab eine Heimat der Muſik ihre Begabteſten an die

[1] Vgl. Peter Gradenwitz (Jude), Johann Stamitz I, Das Leben, Brünn 1936; S. 14 ff.

Fremde ab. In der Personalliste der Mannheimer Hofmusik von 1756[2] sind von 42 Musikern nach Namen und Herkunft mindestens vier, wahrscheinlich aber sechs Sudetendeutsche[3] und vier Tschechen (die vier Waldhornisten mit tschechischen Namen und den Herkunftsbezeichnungen „Böhmen"). Es wird in vielen Fällen kaum oder gar nicht mehr möglich sein, die Nationalität der ausgewanderten Komponisten, Virtuosen und Orchestermusiker nachzuweisen. Die Slawisierung deutscher Namen durch tschechische Geistliche ist durch Jahrhunderte geübt worden. Schwankende Orthographie in Taufmatrikeln und alten lexikalischen Notizen sagt noch gar nichts über die Herkunft.

Die zwei Bedeutendsten des Komponistenkreises in Mannheim, die Begründer und Former der neuen Musizierweise waren Deutsche aus dem Sudetenraum: Franz Xaver Richter aus Holleschau in Mähren (geb. 1. 12. 1709) und Johann Stamitz (geb. 19. 6. 1717). Es liegt kein Grund vor, den Geiger und Komponisten Georg Zardt (Card, Czarth), der ebenfalls aus Deutschbrod gebürtig war (geb. 1708) und wohl auf Veranlassung von Stamitz aus Berlin nach Mannheim berufen wurde, als einen Tschechen zu bezeichnen. Die wechselnde Namensschreibung bei Anton Filtz (Fils, Filz, Fieltz)[4] ist ebenso wenig ein Anlaß, ihn einen „Böhmen" (soll heißen: Tschechen) zu nennen, wie seine Vorliebe für „ungradzahlige Taktordnungen"[5]. In diesem Zusammenhang darf nicht unerwähnt bleiben, daß zwei andere hochbedeutende Musiker, die nicht im Zusammenhang mit den Mannheimern standen, ebenfalls in diesen Jahrzehnten ihre deutsche Heimat im Sudetenraum verließen, um sich nach Italien, bzw. Wien zu wenden. Christoph Willibald Gluck ist schon der Herkunft seiner Eltern nach mit Recht als Deutscher aus Böhmen anzusehen. Dazu kommt noch seine Kindheit, die er am Südrand des Erzgebirges verbrachte, kommen die Jahre des Studiums in Prag, dessen Kultur damals nicht von Tschechen getragen wurde. Florian Leopold Gaßmann (geb. 3. 5. 1729) stammt aus Brüx in Nordwestböhmen. Er wirkte zuerst in Italien, später am Wiener Hofe.

Die Tschechen waren in dieser Zeit als Orchestermusiker und Virtuosen beliebt und berühmt. Das soll gar nicht bestritten werden. Aber das Schöpferische fehlte ihnen fast durchwegs. Abgesehen von den Brüdern Franz und Georg Benda (der eine am 25. 11. 1709 in Alt-Benatek, der andere im gleichen Ort am 30. 6. 1722 geboren), deren tschechische Herkunft aber auch nicht restlos zu beweisen ist, hat von allen Auswanderern ein einziger Tscheche Anspruch auf künstlerische Wertung im Kompositorischen. Johann Zach (geb. 13. 11. 1699 in Czellakowitz), der als einer der ersten die Heimat verließ, stand als Mainzer Hofkapellmeister und -komponist vollständig im Banne der sudetendeutschen, bzw. pfälzischen und bayrischen Komponisten in Mannheim. Er hat die neue Stilbewegung, die nachher noch zu skizzieren ist, ganz mitgemacht und zeichnet sich überdies dadurch aus, daß er zum ersten Mal in der Musikgeschichte bewußt slawisch-tschechisches Musikgut aus Lied und Tanz in die Kunstmusik einströmen ließ[6]. Über den Anteil der beiden in Böhmen lebenden Nationen an der Entwicklung der Musik im 18. Jahrhundert kann also gar nicht mehr gestritten werden. Von dem Machwerk des Tschechen Vladimír Helfert und des Juden Erich Steinhard „Die Musik in der tschechoslowakischen Republik" (Orbis-Verlag, Prag, 1936—38) konnte man gerade in dieser Frage nichts anderes erwarten als grobe Fälschungen[7]. Daß aber manche deutsche Schriftsteller und Kulturhistoriker immer noch keine Ahnung vom wahren historischen Sachverhalt haben, das hat vor zwei Jahren erst wieder Richard Benz in seinem Buch „Vom Erdenschicksal ewiger Musik" (Jena 1936) bewiesen. Seine vagen Anschauungen von der „böhmischen Naturmusik", mit deren angeblicher

[2] Vgl. Fr. W. Marpurg, Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Berlin 1756; Bd. II, S. 567.

[3] Mit den beiden anderen Trägern des nordböhmischen Namens Ritschel, die nur als „Deutsche" bezeichnet sind, während der Kontrabassist Georg Ritschel die Beifügung „aus Böhmen" trägt.

[4] Seine Herkunft ist sehr ungewiß. Vgl. G. J. Dlabacž, Künstlerlexikon für Böhmen, Prag 1815 bis 1818. Im obengenannten Verzeichnis Marpurgs gilt er — wohl fälschlich — als Bayer!

[5] Hugo Riemann in DTB III/1, Einleitung S. XXIX.

[6] Der Verfasser hat diese einzigartige Synthese in seiner in Kürze im Bärenreiter-Verlag, Kassel erscheinenden Arbeit „Der Sinfoniker Johann Zach, Sudetendeutsche und Tschechen im Stilwandel des 18. Jahrhunderts" eingehend behandelt.

[7] Vgl. Musikblätter der Sudetendeutschen, Jahrg. 2, 1938, S. 301.

Fremdheit sich die Wiener Klassiker auseinandersetzten, haben hoffentlich nicht allzu viele Anhänger gefunden. Was er „böhmische Invasion" in der deutschen Musik nennt, war in Wirklichkeit grenzlanddeutsche Befruchtung von höchster Wirkungskraft[8].

Stamitz, Richter und ihre Gefolgsleute standen nicht allein in der schicksalhaften Entwicklung. Der Streit über den Vorrang der Mannheimer oder der Wiener, die mit Georg Christoph Wagenseil und Georg Matthias Monn, um nur die stärksten Begabungen zu nennen, ebenfalls tatkräftig den Stil wandelten, ist heute verstummt. Die Forschung hat die Linien und Richtungen erkannt, nach denen alle Komponisten der vorklassischen Zeit, d. h. grob gesagt: der Zeit zwischen Bachs Spätwerken und den Streichquartetten op. 33 von Haydn, gehen mußten. Die „Schule" von Mannheim war eine Geigerschule. Wer das sinfonische Werk Stamitzens und seiner Mitarbeiter unbefangen besieht oder anhört, dem fallen sogleich kompositorische Eigenzüge auf, die nur einer glänzenden Violinpraxis entstammen können. Johann Stamitz, der „Stammvater des deutschen Violinspiels"[9], hat in Mannheim ein Orchester erzogen, das für seine Zeit einzigartig war. Die Zeitgenossen rühmten den „präcisen Vortrag, die feurige, seelenvolle Exekution und die Gleichheit der Bogenstriche, worin das Mannheimer Orchester alle übrigen übertraf"[10]. Eine „Armee von Generälen, gleich geschickt, einen Plan zu einer Schlacht zu entwerfen als darin zu fechten" nannte Charles Burney[11] diese Spielgemeinschaft.

Daß die zahlreichen Violinvirtuosen, die aus der Orchesterschule Stamitzens hervorgingen, seine beiden Söhne, Christian Cannabich, Ignaz Fränzl u. a. m. auch als Komponisten in sein Gefolge traten, ist noch kein Grund, von einer Mannheimer Komponistenschule zu sprechen. Der Gedanke einer Schule im alten Sinn mit Meister und Lehrlingen verträgt sich nicht mit der Vorstellung vom Originalgenie, das Stamitz tatsächlich war. Die Revolution, die sich in den Jahren des Sturmes und Dranges in und mit der deutschen Musik vollzog, hat alle mitgerissen, die in ihre Reichweite kamen. Die erste Generation dieser sich aus den Kreisen des Musikantentums hinauf arbeitenden Triebmusiker wirkte noch zu Lebzeiten Bachs und Händels. Aber ihre Welt war nicht mehr von der festgefügten Ordnung wie die des Musikers aus der Zeit des Hochbarock. Der alte Glaube an die Gotteskraft im Menschenwerk der Musik war gewichen. Die Stürmer und Dränger glaubten allein an ihren Schwung, dem sie aber nicht geboten, sondern dem sie untertan waren. Sie standen zunächst im Zwang des Revolutionären, dann in der lähmenden Macht des Empfindsamen (so die um ein bis zwei Jahrzehnte später als Stamitz Geborenen, zu denen man den früh verstorbenenen Filtz, den Mannheimer Ignaz Beck, Bachs jüngsten Sohn Johann Christian, schließlich auch den wahrscheinlich aus Österreichisch-Schlesien stammenden „Sudetendeutschen" Johann Schobert zählen muß)[12]. Franz Xaver Richter und Georg Zarth sind um ein Jahrzehnt älter als der eigentliche Revolutionär Stamitz. Dieser Generationsunterschied äußert sich zweifellos auch in ihrem Schaffen, das in manchen Zügen konservativ wirkt.

Von den „Manieren" und „Effekten" soll man Stamitz selbst, aber auch seine Vor- und Nachläufer, nicht zuerst beurteilen. Die „Raketen", „Funken", „Seufzer" und „Walzen" sind einmal nicht ihre alleinige Errungenschaft, dann aber sind sie erst in zweiter oder dritter Linie wichtig für die Stilkritik. Die weltanschaulichen Grundlagen sind für eine neue Geschichtsbetrachtung die ersten Ziele. Sodann gilt es, den Niederschlag zu suchen, den die Welt-, Lebens- und Kunstauffassung im Werk gefunden hat. Dieser Niederschlag kann nun nicht allein in den äußeren Erscheinungsformen der musikalischen Diktion und Handschrift, sondern zuerst und vor allem in den immanenten Kräften des Rhythmus, der Agogik und Dynamik aufgespürt werden. Stellen sich bei den Vertretern der musikalischen Hochstile auch in dieser Betrachtungsweise allerhand Schwierigkeiten ein, so ermöglicht sie gerade bei Männern des Überganges, bei Generationen, die neu beginnen, die Ursprünge aufzusuchen, wichtige Erkenntnisse. Es genügt an

[8] Vgl. H. P. Gericke, Die „böhmische" Invasion in der deutschen Musik, Musikblätter der Sudetendeutschen, Jahrg. 1, 1936/37, S. 281 ff.

[9] J. W. v. Wasielewski, Die Violine und ihre Meister (3. Aufl. 1893), S. 241.

[10] Berlinisch-Musikalische Zeitung, 1794, S. 178b.

[11] Tagebuch einer musikalischen Reise, Bd. I, 1773, S. 38.

[12] Vgl. Gustav Becking, Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928, S. 153 ff.

dieser Stelle, den Leser auf den Abschnitt „Sturm und Drang" im 3. Kapitel des oben zitierten Beckingschen Buches hinzuweisen.

Mit dem Streit um den künstlerischen Vorrang der verschiedenen Männer des Stilwandels ist auch der um den Vorrang ihrer Errungenschaften verstummt. Heute wird es keinem Geschichtsschreiber mehr einfallen, Seiten darauf zu wenden, um diesem oder jenem Vertreter dieser oder jener „Schule" den Vorrang zu geben, weil er als erster ein richtiges zweites Thema erfand, oder zum ersten Mal eine richtige Durchführung zustande brachte. Zu leicht entsteht bei solchem Verfahren die irrige Meinung, die betreffenden Musiker wären planmäßig vorgegangen in der Erfindung neuer Baustoffe und neuer Bauweisen. Wir wissen aber nach allen Wiederentdeckungen und ihrer Einordnung, daß die Generationen zwischen den Meistern des musikalischen Hochbarock und denen der Wiener Klassik eine schicksalhafte Aufgabe erfüllten, und zwar alle in der gleichen Richtung. Mit den menschlichen Voraussetzungen wandelten sich auch die künstlerischen. Die Söhne Bachs zeigen mit ihren Werken und ihrer Entfernung von der Kunst des Vaters den ungeheueren Unterschied der Generationen. Der generale Baß, dieser sichere, nie versagende Grund war so recht das Symbol barocker Musizierweise. Mit dem Glauben an sein Strömen und an seine Tragkraft schwand in kurzer Zeit auch die Fähigkeit, ihn zu bilden und auf ihm zu bauen. Die Stromkraft erlahmte, der Grund zerriß, das eng verschlungene Gewebe der vielen Stimmen löste und lichtete sich. Mit zwingender Gewalt eroberte die Melodie die Führung. Italien hatte den Wandel vorbereitet. Deutschen Musikern blieb es vorbehalten, ihn restlos zu vollziehen. Die Sinfonien und Kammermusiken der Musiker aus vorklassischer Zeit haben alle dasselbe Gesicht, wenn auch die Züge einmal kühner und eigenartiger, das andere Mal allgemeiner sein mögen. Der Erfolg aller unbewußten und bewußten Bemühungen war schließlich, nach der Preisgabe des barocken Prinzipes der Fortspinnung und großräumigen Gegenüberstellung, ein neues Prinzip der dramatischen Kontraste auf kleinerem Raume zu finden. Joseph Haydn, der zu Beginn seines Schaffens noch ganz auf dem Boden der Mannheimer oder Wiener vorklassischen Sinfoniker stand, verließ diesen zuerst mit den sechs Streichquartetten op. 33, die er dem russischen Großfürsten Paul widmete. Man vergleiche einmal den ersten oder letzten Satz des letzten dieser Quartette mit den entsprechenden Sätzen einer Stamitzschen Triosinfonie, um zu erkennen, daß Haydn eine geistige Brücke fand zu dem Ufer, das seine Vorgänger bedenkenlos verlassen hatten. So konnte er in das Neuland alles hinübertragen, was die Musiker des Barock an motivischer Kleinarbeit, an Kunst der Stimmenverkettung erreicht hatten, was sich zudem mit den neuen Errungenschaften vereinen ließ. Diese rettende und zukunftsichernde Tat wurde allein durch die Vorarbeit der vielen Musiker ermöglicht, die gleichzeitig mit den Stürmern und Drängern von Mannheim und in ihrem Gefolge arbeiteten. Haydn kam auch aus einer deutschen Grenzlandschaft im Osten, der Vollender des „klassischen" Stiles, Ludwig van Beethoven, aus einer deutschen Grenzlandschaft im Westen. Die Sudetendeutschen, die mithalfen, diesen Hochflug deutschen Geistes vorzubereiten, werden für alle Zeiten mit Ruhm genannt sein. Daß ihr Werk deutsch war im besten Sinne, das sollte nicht nur den Fremden bekannt sein, die z. B. einer Ausgabe von Sinfonien Stamitzens, Richters und anderer „Mannheimer" den Titel „La melodia germanica" gaben[13]!

Bruno Weigl.

Von Elsa Neumann, Brünn.

Wenn von sudetendeutscher Musik die Rede ist, darf der Name Bruno Weigls, des gediegenen sudetendeutschen Tonsetzers, des namhaften Musikgelehrten, des hervorragenden Lehrers und Erziehers der letzten Musikergeneration und des unerschrockenen Vorkämpfers für wertvolle zeitgenössische Musik nicht fehlen.

Am 25. September dieses Jahres, 1938, ist Bruno Weigl nach jahrelangem Siechtum in seiner Heimatstadt Brünn gestorben. Sein Tod fiel in eine Zeit, die fast jeden anderen Gedanken als den an die politischen Geschehnisse auslöschte. Dennoch standen an seinem Grabe fast alle

[13] Vgl. DTB III/1, Einl. S. XXXIV oben.



Franz Xaver Richter

1709—1789

(Original im Besitz des Theatermuseums Mannheim)



Johann Stamitz
1717—1757

(Original im Besitz des Theatermuseums Mannheim)

führenden Muſiker Brünns. Unverweslich über ſeinem Grabe aber ſchwebt die Erinnerung an eine Blütezeit deutſcher Muſik in Brünn, in der ſeine Perſon und ſein Haus eine Hauptpflegeſtätte der Muſik und Muſikwiſſenſchaft war.

Um ſein Lebenswerk und ſein Wirken Fremden nahe zu bringen, iſt es wohl nötig, eine ganz kurze Schilderung der muſikaliſchen Umwelt zu machen, aus der er herauswuchs und auf die er dann ſeinen Einfluß übte. Mancher Deutſche im Reich wird nicht wiſſen, welche Muſikverbundenheit die Deutſchen Brünns von je auszeichnet. Vor dem Weltkrieg war die Brünner Oper eine Art Vorſtufe der Wiener. Die Philharmoniſchen Konzerte, teils von heimiſchen Orcheſterleitern, teils von hervorragenden Gaſtdirigenten geführt, hielten eine anſehnliche künſtleriſche Höhe. Viele berühmte Künſtler und Quartettvereinigungen fanden hier einen verſtändnisvollen Zuhörerkreis. Große Chorkonzerte vermittelten der Bevölkerung die bedeutendſten Werke unſerer Meiſter. Die Orgelmuſik war an der Konzertorgel des Deutſchen Hauſes, an der ein dafür beſtellter Organiſt wirkte, eine beſondere Pflegeſtätte bereitet. Es wird außerhalb des Altreiches wenig Städte geben, die ſich einer ſo vorbildlichen J. S. Bach-Pflege rühmen dürfen, wie Brünn. Aber nicht nur das öffentliche Muſizieren, auch die Hausmuſik war auf anſehnlicher Höhe. Die Pflege edler Kammermuſik war in vielen deutſchen Bürgerhäuſern verankert. In dieſem Muſikleben der Stadt hat Bruno Weigl als ſchaffender Muſiker, aber auch als ſtrenges künſtleriſches Gewiſſen alles Muſikbetriebs und als hervorragender Theorielehrer einen Ehrenplatz eingenommen.

Bruno Weigl iſt am 16. Juni 1881 als Sohn eines Oberingenieurs in Brünn geboren worden und hat ſein ganzes Leben in dieſer Stadt verbracht. Seine Familiengeſchichte weiſt aber nach Öſterreich. Unter ſeinen Vorfahren gab es mehrere künſtleriſch begabte Menſchen. Dazu gehört auch der Wiener Hofkapellmeiſter Joſeph Weigl, deſſen Oper „Die Schweizerfamilie", 1809, ſich große Volkstümlichkeit erwarb. Bruno Weigl abſolvierte 1904 die techniſche Hochſchule in Brünn und war auch ſeit dieſer Zeit als Ingenieur tätig. Seine ganze Liebe aber galt der Muſik. Seine Lehrer in der Kompoſition waren Otto Kitzler, der Kompoſitionslehrer Anton Bruckners, Richard Wickenhauſer und Roderich von Mojſiſovics. In einem ganz unvorſtellbaren Fleiß hat ſich Weigl ein imponierendes Wiſſen und Können erarbeitet, das die ſolide Grundlage ſeiner hohen Autorität wurde.

Bald ſcharte ſich um den anregenden Mann ein Freundeskreis gleichgeſinnter Künſtler. Ich nenne Roderich von Mojſiſovics, nachmals Direktor des Steiermärkiſchen Muſikvereins in Graz, als Komponiſt gut bekannt, den Konzert-Organiſten des Brünner Deutſchen Hauſes, Otto Burkert, gegenwärtig Kirchenmuſikdirektor in Breslau. Den vielen Stunden, die Weigl neben Burkert an der Orgel zubrachte, verdankt er ſein Verſtändnis für einen guten Orgelſatz. Ferner den ſudetendeutſchen Tonſetzer und Geiger Anton Tomaſchek, den urmuſikaliſchen Führer des ausgezeichneten Streichquartetts, das im behaglichen Muſikerheim Weigls uns manchen erleſenen Genuß bereitete. Den bekannten Komponiſten Joſeph Guſtav Mraczek, mit dem Weigl gemeinſame Studien in der Inſtrumentationslehre betrieb, und den ſudetendeutſchen Dichter Karl Hans Strobl, der den Text zu Weigls Oper „Mandragola" und zu Tomaſcheks Oper „Das ſteinerne Herz" verfaßte.

Unvergeßlich ſind wohl allen, die daran teilgenommen haben, die intereſſanten Kammermuſikabende in dem weiträumigen Muſikzimmer Weigls. Die umfaſſende, in treuer und verſtändnisvoller Arbeit aufgebaute Muſikbibliothek des Hauſes machte das Muſizieren ungemein reich, und war auch ſeinen Schülern und Freunden eine unentbehrliche Hilfsquelle.

Gepflegt wurde in dieſen Abenden Muſik aller Epochen. Beſondere Hausgötter waren Anton Bruckner und Hugo Wolf, deſſen geſamtes Liedſchaffen hier zu Worte kam. Beſondere Teilnahme wandte Weigl der Pflege der neueſten Muſik zu und er ſetzte ſich in ſeinem Kreiſe mit dem ganzen Gewicht ſeiner Perſönlichkeit für die beſten Werke der lebenden Tonſetzer ein, Reger, Pfitzner, Hindemith und viele andere. Max Reger weilte auch als Gaſt im Hauſe Bruno Weigls!

Ich komme nun zu den Leiſtungen ſeines Lebens, die über den Tod hinausreichen. Als Komponiſt war Weigl ein Neutöner. Die Harmonik bis in ihre letzten Möglichkeiten zu verfolgen,

war ſeine beſondere Freude. Er glaubte an den Fortſchritt in der Muſik auch im Hinblick auf die Eroberung neuer Klangmöglichkeiten. Der Reichtum an harmoniſchen und modulatoriſchen Wendungen in ſeinen Werken iſt aber der leitenden Idee untergeordnet. Kennzeichnend für alle ſeine Werke iſt auch eine höchſt ſorgſame feine Ausarbeitung. Die kleinen Formen kamen ſeiner Eigenart beſonders entgegen.

Schon in ſeinen „Zehn kleinen Vortragsſtücken für Klavier",*) feinziſelierten Stücken liebevoller Kleinkunſt, iſt Weigls Eigenart zu ſpüren. Man ſehe ſich etwa „Eine ſchaurige Geſchichte" daraufhin an. Ein im guten Sinne wirkungsvolles Werk, von ſtellenweiſe erſchütterndem Ausdruck iſt Werk 4 „Der 144. Pſalm" für einſtimmigen Männerchor und Orgel.

Die nächſten Werkziffern gehören der Orgelmuſik an. Über dieſe urteilt Prof. Franz Sauer, Salzburg: „Weigls Orgelkompoſitionen tragen eine ausgeſprochen perſönliche eigenartige Note. Ich ſehe in ihnen den ſchönſten Ausdruck dieſer hohen Begabung, deren gewählte, den ruhigen Zeitmaßen zugewandte Ausdrucksform in der Orgel wohl das adäquate Medium gefunden hat."

Hieher gehören die Orgelſtücke Werk 9, mit dem prächtigen Scherzo, und Werk 17, ſowie Weigls größtes Orgelwerk, die harmoniſch kühne „Fantaſie B-dur" Werk 16. Das beſte und innerlichſte ſeiner Orgelwerke dürften aber die „Stimmungsbilder zu Chorälen" Werk 12 und Werk 19 ſein, in denen der Choral motiviſch zur Verarbeitung gelangt. „Sie ſind ſubjektivſter Empfindungsausdruck von ergreifender Tiefe und Gewalt der Sprache" (Die Muſik). Beſonders hingewieſen ſei auf die wundervolle Fantaſie über den Choral „O Haupt voll Blut und Wunden" und das, den Abendfrieden eines deutſchen Herzens atmende „Nun ruhen alle Wälder". Mit dem expreſſioniſtiſchen Orgelſtück Werk 27, deſſen Harmonik für das Ohr des Laien nicht faßlich iſt, beſchließt Weigl ſein Orgelſchaffen.

Auf dem Gebiete des Liedes hat er manche beachtliche Schöpfung vollbracht. So die ſtimmungsvolle „Waldeinſamkeit", aus Werk 20, und die anmutige „Elfe", nach Gedichten des von ihm beſonders geliebten Eichendorff. Beſondere Anerkennung erlangte ſein Liederzyklus „Höre mich reden, Anna-Maria", nach Dichtungen von A. T. Wegner, für Bariton und Klavier, Werk 22, an deſſen Inſtrumentierung für Orcheſter Weigl noch in ſeinen letzten Lebensjahren arbeitete. Ferner ſchrieb er noch Lieder nach Gedichten von F. A. Angermayer, Werk 23 (Zeitverlag, Dresden) und zwei intereſſante Geſänge nach Texten von R. M. Rilke, Werk 26 (Manuſkript).

Die einzige Oper Weigls „Mandragola" iſt ein Jugendwerk, das in glücklicher Schöpferlaune in einem Fluß entſtanden iſt. Zu dem Textbuch Karl Hans Strobls hat Weigl eine flüſſige liebenswürdige Muſik geſchrieben. Außerdem ſchrieb er Männerchöre a cappella, Werk 11 (Eulenburg), „Drei Skizzen für Orcheſter", Werk 21, „Skizzen für Klavier", Werk 24, Zwei Vortragsſtücke für Cello und Klavier, Werk 25 (Leuckart) u. a.

Als Muſikſchriftſteller und Wiſſenſchaftler hat Weigl Bedeutendes geleiſtet. Mancher formvollendete Aufſatz floß aus ſeiner Feder. Das „Handbuch der Violoncell-Literatur" (Univerſal-Edition) und das jedem konzertierenden Organiſten unentbehrliche „Handbuch der Orgelliteratur" (Leuckart) ſind Zeugniſſe ſeines ungeheuren Fleißes und ſeiner großen Literaturkenntnis. Sein Hauptwerk aber iſt ſeine „Harmonielehre" (1925, bei Schott erſchienen). Die ſachliche klare Darſtellung verrät den Techniker. Das Buch erſchöpft die geſamte, auf Grund der diatoniſchen, der ganztonigen und der chromatiſchen Tonreihe mögliche Harmonik. Ganz neuartig ſind die Kapitel über die Fünf-, Sechs- und Siebenklänge, die atonale Satztechnik und die Lehre von den alterierten Klängen. „Das Buch bleibt für immer das aufſchlußreichſte theoretiſche Dokument ſeiner Epoche . . . und ein überzeugender Beweis ſeiner hohen Könnerſchaft" (Franz Beck, Muſikblätter der Sudetendeutſchen, 1937).

Als Theorielehrer war Weigl einzig in ſeiner Art. Seine Stunden waren höchſt anregend, aber ebenſo anſtrengend. Wie er ſelbſt eine Arbeitsnatur erſten Ranges war, ſo verlangte er auch von ſeinen Schülern reſtloſe Hingabe an die geſtellte Aufgabe. Auch begabte Schüler lehnte er brüsk ab, wenn ſie die nötige Werktreue vermiſſen ließen. Schon in der Harmonielehre mußten die Schüler die Aufgabenbeiſpiele ſelbſt erfinden. Es ging ihm dabei nicht nur um die Anregung der Phantaſie, ſondern auch um die Schulung des Formgefühls. Wo Weigl ehrliches

*) Wie die meiſten gedruckten Werke Weigls im Verlag C. F. Leuckart, Leipzig, erſchienen.

Streben und Begabung spürte, dort war seine selbstlose Förderung des Schülers grenzenlos. Als seine besten Schüler bezeichnete er Armin Kaufmann und Heinz Günther Bauer, dessen früher Tod große Hoffnungen zerstörte. Weigl war eine Natur, die der Stille und Zurückgezogenheit bedurfte. Die Fülle von Anregungen, die von ihm ausging, wirkte aber in seinen Freunden und Schülern weiter, von denen ich noch Otto Hawran, den trefflichen Dirigenten der Brünner Oratorienkonzerte, nennen möchte.

Weigls Urteil über Musik und Musiker war zuweilen von großer Schärfe, was ihm genug Feinde schuf, aber es kam stets aus innerster Überzeugung.

Im Jahre 1928 traten die ersten Störungen auf, die sein Todesleiden anzeigten. Es waren Gleichgewichtsstörungen, Gehörtrübungen, Bewegungshemmungen. Die Ärzte rieten zuerst auf einen Gehirntumor. Nach jahrelanger Krankheit wurde multiple Sklerose als die wahre Ursache erkannt. Trotzdem ihn die sich immer mehr verstärkenden Lähmungserscheinungen am Schaffen hinderten, blieb er doch geistig regsam bis in seine letzten Tage. Der Wiederaufstieg des Deutschen Volkes erfüllte ihn mit tiefer Freude. Im Jahre 1937 wurde ihm der Musikpreis des Kulturverbandes zuerkannt, als „dem Schöpfer meisterhafter Tonwerke, dem gelehrten Erforscher und Bereiter neuer Wege, dem verehrten Lehrer der sudetendeutschen Tonkünstler Mährens".

Eine neue Zeit ist heraufgestiegen, mit neuen Idealen, denen wir Lebenden freudig Folge leisten. Sie sind so grundverschieden von denen der vergangenen Epoche, daß es nicht leicht fallen mag, für die Werke eines Meisters so subjektiver Kunst Interesse zu wecken. Wer aber ehrlich ausgesprochen hat, was in seiner Seele ruhte, hat damit ein Kulturdokument seiner Zeit geschaffen. Mag er auch der unmittelbar auf ihn folgenden Generation nicht so viel zu sagen haben, die Zeit wird kommen, wo die Zeugnisse seiner Seele wieder aufleben und zu lebendigem Klang erwachen werden.

Ernst Richter und sein Opernerfolg „Taras Bulba".

Von Eugen Schmitz, Dresden.

Als im Januar 1935 die Oper „Taras Bulba" in Stettin zur Uraufführung gelangte, ging der Name ihres Komponisten zum ersten Mal durch die deutsche und zum Teil auch ausländische Musikfachpresse. In Dresden, seiner dauernden praktischen Wirkungsstätte, kennt und schätzte man Ernst Richter freilich schon lange als Musiker von vielseitiger Begabung. Er erschien und erscheint regelmäßig am Kapellmeisterpult unserer Staatsoper als Dirigent. Vor allem aber leistet er diesem Kunstinstitut wertvollste Dienste als Leiter der gesamten musikalischen Einstudierung. Jeder Kenner der Theaterverhältnisse weiß wie wichtig für die künstlerische Gesamthaltung eines Opernhauses die Verwaltung dieser Stelle durch einen vorzüglichen Musiker ist. Der Rang der Dresdner Opernaufführungen spricht mithin auch für Ernst Richters Bedeutung. Rechnet man dazu seine mannigfache Betätigung als Pianist, Kammermusikspieler und Klavierbegleiter im Dresdner Musikleben, so müßte das allein schon genügen, an ihn hier in diesem Heft, das sudetendeutschen Musikern gewidmet ist, zu erinnern.

Sudentendeutscher ist er nämlich seiner Herkunft nach, wenn auch seine künstlerische Ausbildung und Arbeit sich im Altreich vollzogen hat. In Dux ist er am 26. Mai 1903 geboren. Der Vater war Handwerker, hat sich aber in seiner Freizeit als Dirigent eines örtlichen Musikvereins betätigt. So hat Ernst Richter Liebe zur Musik jedenfalls als Erbgut mitbekommen. Nachdem sich auch seine Begabung zum Berufsmusiker bekundet hatte, studierte er 1918 bis 1923 in Leipzig Klavier und Komposition bei Künstlern wie Martienssen und Graener. Dazwischen war er auch einmal in Prag Schüler von Franz Langer und Fidelio Finke. 1923, also bereits mit zwanzig Jahren, übernahm er als Korrepetitor im Stadttheater Bremen seine erste selbständige Stellung. 1925 kam er an die Dresdner Staatsoper, als deren Mitglied er seither die bereits erwähnten Stellungen bekleidet.

Neben der ausübenden musikalischen Tätigkeit haben sich schöpferische Neigungen bei ihm schon früh geregt. Bescheidenheit und strenge Selbstkritik ließen aber von diesen Arbeiten, die sich vornehmlich im Felde des Liedes und der Kammermusik bewegen, wenig an die Öffentlichkeit gelangen. Blättert man heute die Handschriften dieser Jugendwerke durch, so erkennt

man jedenfalls, daß ihrem Verfaſſer muſikaliſcher Formſinn und Stilgefühl von Anfang an zu eigen waren und ſtufenweiſe zugleich mit wachſender Bereicherung der muſikaliſchen Phantaſie zur Reife kamen.

So vermochte er denn mit ſeiner erſten Oper, eben dem „Taras Bulba", als zum mindeſten techniſch völlig fertiger Künſtler hervorzutreten. Niemand, der es nicht weiß, wird den „Taras Bulba" für ein Erſtlingswerk halten.

Wie er zu dem dramatiſchen Stoff als ſolchem kam, hat Ernſt Richter gelegentlich ſelbſt erzählt. Sein künſtleriſches Sehnen ging danach, eine heldiſche Oper zu ſchaffen. Aber tiefe Verehrung für den Genius Richard Wagner ließ ihm jede Befaſſung mit einem deutſchen Heldenſtoff von vorneherein als ausſichtslos und epigonenhaft erſcheinen. Verkehr mit jungen Ruſſen und Bulgaren, die in Deutſchland Muſik ſtudierten, hatte in ihm ſchon während ſeiner Lehrjahre Intereſſe für ſlawiſche Volksmuſik erweckt. Nun las er Gogols Roman „Taras Bulba". In ihm fand er Geſtalten, die ſich mit jenen ſlawiſchen Muſikerinnerungen berührten. Und da war auch ein Stoff, der fernab von allen Gefahren des Wagnerepigonentums lag: Taras Bulba, der kriegeriſche Hetmann der Ukrainekoſaken, der, treu ſeiner Soldatenpflicht, den eigenen fahnenflüchtig gewordenen Sohn zum Tode verurteilt und, die Schmach nicht überlebend, auf dem ſiegreich behaupteten Schlachtfeld ſtirbt: das war ein Held, wie ihn Richters opernſchöpferiſche Phantaſie immer geſucht hatte. So entſtand nun die Oper „Taras Bulba".

Johannes Kempffe hat ſchriftſtelleriſch und auch theatermäßig geſchickt den Roman zum Opernbuch gewandelt. Eine geſchloſſene dramatiſche Handlung kam dabei nur andeutungsweiſe heraus. „Taras Bulba" als Bühnenſpiel wurde mehr Anreihung von Bildern und Umweltſchilderungen als fortlaufendes vorwärtsdrängendes Geſchehen. Aber die weſentlichen, in ihrer Art überzeitlichen und übervölkiſchen dramatiſchen Motive klingen doch an: die verhängnisvolle Liebe des Kriegers zum Mädchen aus dem feindlichen Lager, der Widerſtreit zwiſchen Vatergefühl und Richterpflicht, das Bekenntnis zu den Idealen der Waffenehre, der Heimat- und Freiheitsliebe. Dazu bildhafte Verlebendigung einer fremdartigen aber eben dadurch anziehenden Umwelt und ihres Brauchtums.

Hier zunächſt hat nun auch Richters Vertonung ihre beſondere Stärke. Was an der Muſik des „Taras Bulba" vor allem feſſelt, iſt ihr Lokalkolorit, das heißt die Ausprägung ruſſiſcher Eigentümlichkeit der Klänge, Tonfolgen und Rhythmen. Erſtaunlich, wie das dem Deutſchen Ernſt Richter gelungen iſt, ohne nennenswerte Anleihe etwa bei urruſſiſcher Melodik, ſondern mit faſt durchweg eigenen muſikaliſchen Einfällen. Daß dabei aber doch immer im Untergrund deutſches Empfinden durchſchimmert, daß die ganze ruſſiſch-völkiſche Tragödie mit deutſchem Herzen erfühlt iſt, bringt uns die Sache um ſo näher.

Mit mancher neuen Opernpartitur verglichen iſt die zum „Taras Bulba" erſtaunlich einfach. Verhältnismäßig einfach natürlich — ein gewiſſes techniſches Aufgebot iſt ja nun einmal durch die Entwicklung des muſikdramatiſchen Stiles bedingt. Aber wir finden hier keine Überſpitzung diſſonanter Harmonik, keine „linearen" Gelüſte, keinen die Farbe nur um der Farbe willen ſuchenden Impreſſionismus, kein Kokettieren mit „Nummern" oder neubelebten Barockformen, alſo keine „Paſſacaglia", keinen „Variationenſatz" — nichts, womit ſonſt Neutöner geſinnungstüchtig ein Bekenntnis zur „Muſizieroper" abzulegen beliebten. Ein ſzeniſch durchkomponiertes Muſikdrama, nach Richard Wagners Vorbild ſeine eigene Formenwelt ſich ſchaffend, aber eben dadurch alles andere als epigonenhaft: das iſt Richters Oper.

Am einfallsreichſten auf rhythmiſchem Gebiet, mit hier nun freilich kühner Verwendung freieſter Taktmetrik. Aber auch um melodiſche Gedanken nicht verlegen, wo ſolche in geſchloſſener Form gebraucht werden, wie beſonders in gelegentlichen liedartigen Gebilden. Natürlich auch den Orcheſterklang mit der klugen Hand des erfahrenen Praktikers beherrſchend.

Der „große Wurf" des Werkes iſt das zweite Bild, die Szene im Koſakenlager mit der Erwählung Bulbas zum Hetmann, mit Koſakenlied und Koſakentanz, mit der plötzlichen Kunde vom Angriff der Polen, mit Kampfruf und Gebet um Sieg. Angefangen von dem ſinfoniſchen Orcheſterſpiel, das von der Idylle des erſten Bildes gleichſam ſchrittweiſe auf kriegeriſches Feld geleitet, über die kraftvolle Anſprache des Hetmanns, über die Trink- und Tanzorgie der feiernden Koſaken zum religiös-vaterländiſchen Ausklang, iſt da alles muſikaliſch prachtvoll,

lebendig, zündend geſtaltet. Sprachgeſang, geſchloſſene Liedmelodik, elementar volkstümliche Rhythmik, entfeſſelter Chor- und Orcheſterklang erſcheinen mit ſicherer Hand zuſammengeballt zu einer Wirkung beſten Opernſtils.

Noch einmal ergibt ſich ein annähernd ähnlicher Eindruck am Schluß der Oper bei Bulbas Tod. Die ziemlich verloren inmitten der kriegeriſchen Umwelt ſtehende Liebesſzene, eingeleitet durch ein empfindſam kantilenenhaftes Orcheſtervorſpiel und ein melancholiſches Madonnenlied der trauernden Geliebten, findet manche innige melodiſche Wendung. Schön erſcheint die beſondere Grundſtimmung auch im erſten Bild der Oper mit dem Familienidyll in Bulbas Hausgarten erfaßt. Hier ſteigert ſich der landſchaftsmalende Ausdruck der Muſik gegen Ende, in der Szene zwiſchen Mutter und Sohn, auch zu feinempfundener Seelenſchilderung, die in dem Schlummerlied der Mutter bezwingend ſchlichte melodiſche Geſtalt gewinnt. Sinnvoll und mit echt dichteriſchem Empfinden läßt der Komponiſt am Ende der Oper, bei Bulbas Tod, dieſe Melodie wieder erſcheinen als ergreifende Erinnerung. Auch derartige Einfälle zeigen, daß Richter ſo recht mit dem Herzen bei der Sache war.

Bei ſolchen künſtleriſchen Werten und angeſichts des Mangels an wirkungsvollen zeitgenöſſiſchen Opern iſt es begreiflich, daß Ernſt Richters „Taras Bulba" eine ganz achtbare Bühnenlaufbahn bisher machte. Nach der Stettiner Uraufführung kam das Werk im Mai 1935 etwas umgearbeitet in Dresden heraus, weiterhin brachten es bis jetzt Wiesbaden, Hannover, Auſſig, Görlitz und Altenburg.

Neben der Oper „Taras Bulba", die am gewichtigſten für Richters Ruf als Tonſetzer in die Wagſchale gefallen iſt, wäre neuerdings noch ein ſehr viel kleineres Werk zu nennen, eine „Tanzſuite", die im Mai 1938 als Ballett an der Dresdner Staatsoper erſchien, aber ebenſogut, wenn nicht beſſer, als abſolute Muſik in den Konzertſaal paßt und allda in Hannover bis zum Erſcheinen dieſer Zeilen wohl auch ſchon ihre Feuerprobe beſtanden haben wird. Der Sinn für tänzeriſchen Rhythmus, wie er ſich in den Volksſzenen des „Taras Bulba" auslebte, bekundet ſich auch hier, wenn auch in etwas zierlicherem Maße. Dazu kommt eine Liebe und ein Geſchick für geſchloſſene melodiſche Führung zur Geltung, wie ſie heute nicht allzu häufig ſind. Ein feinfarbiges ſangliches Andante glänzt in dieſem Sinn als beſonders ſchöne Probe im Kranz dieſer angereihten Charakterſtücke, die alle auch wieder überlegene Beherrſchung des Orcheſterklanges bekunden. Im Rahmen eines jeden Abends mit zeitgenöſſiſcher Muſik wird dieſe Tanzſuite gewiß ganz beſonders angenehm auffallen.

Ernſt Richter iſt im verfloſſenen Sommer 35 Jahre alt geworden. Da hat er nach menſchlichem Ermeſſen alſo noch viel Zeit der Entwicklung als Künſtler im allgemeinen wie als Schaffender im beſonderen vor ſich. Wohin dieſe Entwicklung führt, kann man nicht wiſſen. Aber er verdient es jedenfalls ſchon heute, daß man ihn achtſam und erwartungsvoll im Auge behält.

Fidelio F. Finke.

Von Emil K. Pohl, Karlsbad.

Würde man im Sudetenland eine Unterſuchung anſtellen, welche Schicht, welcher Berufsſtand am meiſten dazu beigetragen habe, ein volksverwurzeltes Muſikleben wachzuhalten, manchen verſiegenden Brunnen neu zu graben, in ſchwerer Zeit die Liebe zu den Kulturgütern der deutſchen Muſik friſch zu entfachen, ſo müßte man zuallererſt auf den Lehrer kommen. Auf den ſchlichten, einfachen Landlehrer, der in der kleinen Gemeinde das Volkslied pflegte und den Kirchenchor betreute, der immer wieder alt und jung zum Singen rief und dort entgegentrat, wo ſich Ungeſundes aus der Großſtadt einzuſchleichen drohte. Doch auch in anderer Hinſicht wurden dieſe Lehrer von Bedeutung. Sie ließen ſich vielleicht am beſten mit derjenigen der alten deutſchen Paſtorengeſchlechter für die Schrifttumsgeſchichte bis herauf zur Klaſſik vergleichen. Zahlloſe ſchöpferiſche Muſiker des Sudetenraums entſtammen alten Lehrerfamilien und haben ſich zumeiſt ſelbſt wieder dem Lehrberufe gewidmet, auch dort, wo die wirtſchaftliche Lage noch andere Möglichkeiten geboten hätte. Wir brauchen nur an Franz Schubert zu denken, deſſen Vater Lehrer war, haben aber auch in der Gegenwart einen ſo prachtvollen

Vertreter wie den Böhmerwäldler Isidor Stögbauer, nicht zu vergessen Walter Hensel, einen unserer ersten Musikerzieher oder den jungen Erich Sedlatschek.

Es ist nötig, diesen Zusammenhang anzuführen, wenn wir von Fidelio F. Finke sprechen, der von allen sudetendeutschen Musikern der Gegenwart am frühsten ins Ausland gedrungen ist, der aber auch geistig Wege beschritten hat, die ihn am weitesten von seinen Ursprüngen weggeführt haben. Finke wurde am 22. Oktober 1891 in dem Isergebirgsdorf Josefsthal in Nordböhmen geboren. Der Vater, Oberlehrer und ein begeisterter Wagnerianer, brachte den Knaben von früher Jugend an mit den Werken des Bayreuther Meisters, aber auch mit Bach und Beethoven in innige Berührung. Der sprunghafte Charakter des jungen Finke, der bei aller Begabung nirgends fest Fuß fassen wollte, hielt den Vater zunächst ab, ihn dem Musikerberufe zu widmen. Er sollte Lehrer werden. Doch fühlt sich der junge Fidelio mit sechzehn Jahren reif genug für ernste Musikstudien. Am Prager Konservatorium unterrichtete damals sein Onkel Romeo Finke, der nachmalige erste Direktor der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst. Er leitete die ersten Studien des Neffen, der 1911 die Meisterklasse Vitĕslav Nováks für Komposition absolvierte. Bereits 1915 fand er eine Anstellung als Theorielehrer am Konservatorium. Nach der Gründung der Deutschen Akademie im Jahre 1920 übernahm Finke das Amt eines Leiters der Kompositions- und Theorieklassen an dieser Anstalt. Im gleichen Jahre wurde er vom Unterrichtsminister zum staatlichen Inspektor der deutschen Musikschulen in der Tschechoslowakischen Republik ernannt. Seit 1927 ist Finke Rektor der deutschen Musikakademie in Prag, in welche Würde er alljährlich vom Lehrkörper der Akademie wiedergewählt wurde, seit 1924 Präsident des deutschen Musikpädagogischen Verbandes der Republik. Ihm widmete er wie seinem Erzieherberufe seine unermüdliche Arbeit, die seine Stellung im sudetendeutschen Musikleben ein für allemal festlegte. Dieser scheinbar so ruhigen und selbstverständlichen äußerlichen Entwicklung steht eine ganz andere innere gegenüber. Im Grunde doch ganz auf sich selbst gestellt — die Bahnen V. Nováks hatte er bald verlassen — wuchs Finke in eine Zeit des Verfalls hinein, die den jungen Menschen mit tausend Mitteln lockte, alle Bande der Vergangenheit und der Überlieferung zu sprengen, um in höchst willkürlichen, leider nur allzu oft volksfremden Äußerungen die Befreiung von innerem Druck, die Lösung von oft nur vorgespiegelten Aufgaben zu suchen. Es kam oft ganz auf die Blutskräfte an, ob sich der schöpferische Mensch zu neuem Sein durchrang oder einer artfremden Kunst rettungslos verfiel. Finke hat seine Kunst bis in die Grenzbezirke des organisch-klanglichen vorgetrieben und ließ doch nie die Beziehungen zu einer gesunden menschlichen Mitte vermissen, die immer verstehbar blieb. Auf Abstraktes folgte nicht noch Abstrakteres. Und was sich hier von selber Grenzen setzte, tat dies auch später, als die Musik nach dem Expressionismus in ihr Gegenteil umzuschlagen drohte, in eine allzu mechanische Sachlichkeit. Finke hat seine Kunstanschauung stets mit derselben Leidenschaftlichkeit vertreten, mit der er seine Gedanken in Töne formte. Dafür sind folgende Sätze bezeichnend: „. . . Unter „Romantiker" versteht man natürlich nicht Musiker aus grauer Vorzeit, . . . sondern eben einen jeden, der nicht der neuen Sachlichkeit huldigt. Also einen, der noch so vorsintflutliche Vorstellungen hegt wie die, daß Musik Gefühlswerte wiedergeben könne oder gar solle, daß sie sinnlichster, daher unmittelbarster künstlerischer Ausdruck sein könne, . . . daß ein Musikstück nicht unbedingt von der ersten bis zur letzten Note in der gleichen Tonstärke und von der gleichen Klangfarbe bleiben müsse, voll erhabener Erregungslosigkeit, ängstlich jeden Anschein der Beseeltheit meidend." . . . „Der beseelte Mensch als Interpret bedeutet immer eine Gefährdung der neuen Sachlichkeit." Diese Sätze wurden zu einer Zeit geschrieben, da sie nottaten. Aber auch für das vorhergehende und das nachfolgende Schaffen Finkes ließe sich keine bessere Umschreibung finden, als diese leidenschaftlich erhobenen, klar ausgesprochenen Worte: Beseeltheit, Gefühlswerte und wieder Beseeltheit. Sie bedeuten viel in einer Zeit seelenlosen Experimentierens.

Finkes Schaffen hat sich in wenigen Jahren seiner Entwicklung fast in allen musikalischen Gattungen entfaltet. Einer großen Zahl von Instrumentalwerken, anfangs vorwiegend für das Klavier geschriebenen, gesellt sich eine bedeutende Reihe gediegener Kompositionen für Einzelstimme und Chor, die schließlich in der großen Oper „Die Jakobsfahrt" ihre Krönung fanden.

Scheinen zunächst noch Brahms und Reger, von fernher auch Debussy, die Richtung zu bestimmen, zeigt sich bald eine Vorliebe für das Phantastische, für das Spukhafte etwa im Sinne eines E. T. A. Hoffmann, das sich die Vorbilder in anderen Bezirken holt. Bezeichnend für diese Entwickelung ist neben der noch breit poetisch erzählenden „Romantischen Suite" (1915 bis 1916) und den „Gesichten" (1920) die Reiterburleske. Sie ist wie die anderen Kompositionen ein Klavierwerk und trägt den für diese Gattung ungewöhnlichen Untertitel einer symphonischen Dichtung. Sowohl dies als auch die eigenartige Widmung „Dem Don Quichote in mir und allen" läßt an ähnliche Werke R. Strauß' denken. Tatsächlich ist der Vergleich anziehend. Er offenbart den Gegensatz zweier Generationen und dies bei einer verhältnismäßig geringen Entfernung im Technischen. Klang, Aufbau, Mittel der Darstellung, man kann sie nur bedingt als neu bezeichnen. Die Rosinante mit ihrem eckigen Gang, die tollen Escapaden ihres Reiters, das groteske Liebeslied sind Zeugnisse eines außerordentlichen Könnens, eines musikalischen Ausdrucksvermögens, dem mühelos alle Mittel zu Gebote stehen. Bezeichnend für das Neue ist jedoch die Unmittelbarkeit des Erlebens. Nicht die Wahl des literarischen Motivs bedingt das Werk in seiner Gestalt, sondern das ureigenste innere Verlangen des Künstlers, der stets mitten drin steht im Geschehen. Freilich fehlt die souveräne Geste Richard Strauß', die mit lächelndem Verstehen die kleinen Dinge von oben her regelt. Sein Eulenspiegel ist Marionette, deren Fäden sicher in der Hand des großen Könners ruhen. Finkes Reiterburleske ist persönliches Bekenntnis, der Mut sich selbst den Spiegel vorzuhalten, und dies bedingt im Ausdruck Herbheit, Eckigkeit, und was Humor scheint, zeigt den Januskopf bitteren Ernstes.

Finkes gesamtes Lebenswerk ist Bekenntnis. Die äußerste Gedrängtheit seelischen Ausdrucks, wie sie die „Gesichte" zeigen, wiederholt sich nur noch einigemale, am stärksten in den acht Stücken für zwei Geigen und Bratsche (1923), in einigen Sololiedern, von denen die nach Rilketexten (1930) durch besonders feinfühlige Formung überzeugen. Später werden die Themen wieder weiträumiger, die Anlage wird „lichter", die Farben werden heller. Die Flöten-Klavier-Sonate (1927), zwei Streichquartette, von denen das erste bereits 1914 entstanden war, ein Concertino für 2 Klaviere (1931) mögen hier das reiche Schaffen auf dem Gebiet der Kammermusik vertreten. Von den Orchesterwerken verrät die symphonische Dichtung „Pan" ein feines Erfassen von Naturstimmungen. 1932 folgte noch ein Konzert für Orchester, dem ein Klavierkonzert (1930) vorausgegangen war. Spät aber bedeutsam in Finkes Schaffen treten die Orgelwerke auf den Plan. Choralvorspiele (1927—1930), eine Toccata und Fuge in C (1927) und eine Suite (1930) zeigen kontrapunktische Meisterschaft in einem kaum wieder erreichten Maß in den Dienst intensivsten Gefühlsausdrucks gestellt.

Schon vor der „Jakobsfahrt" hat sich Finke mit einem Opernstoff befaßt, der jedoch leider nicht zur Ausführung kam. Gerhard Hauptmanns „Versunkene Glocke" war zu lang, um in der Gestalt, wie es Finke wollte, als Oper auf der Bühne zu erscheinen. Erst in Dietzenschmieds mittelalterlichem Legendenspiel hat er einen Stoff gefunden, der ihn zu einer bühnenwirksamen Oper von hohem Wert anregte. Es war wohl der Mensch in Dietzenschmidts Spiel, der Finke besonders anzog, dieser mittelalterliche Mensch, der, geschüttelt zwischen den Extremen seiner Gefühle und Triebe, hier spirituell allem Irdischen entrückt, dort von der Geißel seiner Triebe gejagt, um die innere Einheit rang, die sein Geschenk nicht werden durfte. Packende Höhepunkte voll harter unversöhnlicher Gegensätzlichkeit kennzeichnen das Werk, neben der religiösen Entrücktheit des Knaben steht die triebhafte Sinnlichkeit der Wirtstochter, neben dem heiteren Treiben des Volkes und der Unschuld des neugeborenen Kindes das grauenhafte Gebrest und die Gewissensqualen des Schwaben. Schuld und Reinheit fließen ineinander und der feierliche Choral der Totenmesse wird unterströmt von einer Musik, in der das Klagen der Aussätzigen bald an die Oberfläche gewirbelt wird, bald wieder untertaucht, um das unerbittliche Gericht Gottes in archaisch großer Bewegung vorüberschreiten zu lassen. Mag unsere Musikanschauung heute vielleicht eine andere geworden sein. Als das Kunstwerk einer Persönlichkeit, die es aus den Quellen eines unverfälschten Menschtums geschöpft hat, wird uns diese Oper immer wieder erschüttern.

Finke gehört heute noch zu den Jungen, mit frischer Elastizität hat sich der nunmehr Sechsundvierzigjährige in den letzten Jahren neue künstlerische Bereiche erobert und vor allem auf dem Gebiet der Oper wird man noch manch gediegenes Werk von ihm erwarten dürfen.

Zum Schaffen Egon Kornauths.

Von Friedrich Matzenauer, Wien.

Kornauth ist mit achtzehn Jahren aus seiner mährischen Heimatstadt Olmütz nach Wien gekommen. Hat Herkunft und Jugenderlebnis einen deutlichen und dauerhaften Grund für Wachstum und Blühen der jungen Begabung gelegt, so hat die musikgünstige Wiener Luft ein üppiges Gedeihen und Reifen beschert. Die sudetische Heimat und die Wiener Landschaft — das sind die zwei bestimmenden Kräfte in Kornauths Schaffen. Der Duft der Ferne, der Glutatem der großen Welt hat das bereits reife und selbstige Talent nur leise tönen lassen, nicht verwandeln können.

In Olmütz hat der junge Kornauth in gründlichster Praxis seinem Musikantenhandwerk einen goldenen Boden erarbeitet. Als Violoncellist und Geiger, als Klavierspieler, aber auch an der Orgel leistet er nicht nur dem Musikleben der alten deutschen Stadt, sondern auch sich selber gute Dienste. Als ihn dann die Wiener Akademie aufnahm, konnte er schon auf einem tüchtigen Können aufbauen und so ist ihm auch die Theorie nicht grau geblieben. Der feine Robert Fuchs, ein großer Meister der kleinen Formen, ein liebenswert sinniger Musiker des alten Österreich, den man im Altreich noch wenig kennt, ist Kornauths Lehrer gewesen und in diesen Stunden mag der Schüler sein eigenes Feingefühl für die Form und ihre Abwandlung dem Sinn des Lehrers verwandt empfunden und an dieser Verwandtschaft gesteigert haben. Fuchs stand, obwohl er ebensosehr ein Sohn des deutschen Südens gewesen ist wie Brahms ein Träger norddeutschen Wesens, sehr im Bann des in Wien heimisch gewordenen Meisters. Der Sudetendeutsche Kornauth, in Wien gereift und auch dem Grazer Umkreis gefühlsmäßig durch manche Empfindung und Beziehung nah, hält etwa die Mitte zwischen Brahms und Fuchs: seine Musik spricht es in ihrer seelischen Haltung und in ihren Landschaftsstimmungen für mich überzeugend aus.

Die ersten Werke freilich, die von jugendlichem Überschwang überquellen und zugleich dem damaligen Klangideal, der satten Üppigkeit, freudig opfern, sind in ihrem Schwung und Witz einem Richard Strauß näher als etwa Brahms und Fuchs: die Bratschensonate, die Klarinettensonate bezeichnen den Ausgangspunkt dieses Künstlerweges mit aller Deutlichkeit. Sie sind sofort erfolgreich gewesen, ein Staatspreis fiel dem Einundzwanzigjährigen zu — Kornauths Ruf war damit begründet. Daß die zwei Sonaten mit ihrer Frische und Fülle ein rasches Glück machten, ist sehr verständlich. Daß sie aber heute, nach fünfundzwanzig Jahren, nach so viel Umwälzung, Göttersturz und Wirrnis als gute, wertvolle Musik Bestand haben, das spricht nicht nur für die Werke selber, das ist ein gewichtiges Wort für Kornauths Musikertum im ganzen.

Denn schon in diesem frühen Glanz der Begabung war ein stilles Leuchten aus der Tiefe des Ernsts wirksam: Verantwortung des Musikers für seine Form, für seinen Satz, Sinn für Gegebenheit und Angemessenheit des Klanglichen, vor allem aber eine ruhige Kraft der Empfindung, die, später, in Jahren durchaus nicht kampflosen Reifens, Kornauth zu einem Meister langsamer Sätze, zu einem Meister vornehmster Kammermusik erhoben hat.

Zunächst herrschte der Klang, das aufrauschende, nicht das die Gebärde meidende Gefühl. Das war das Recht der Jugend, es war auch der Zug der Zeit. Witz sprach mit, Witz, wie ihn Strauß hat, wie er auch, mit immer eigener werdendem Ton Kornauth zur Verfügung steht — hier ist ein Zug von Welt, von Gesellschaft, ein Zug, der in Kornauths Wesen und Leben seinen Ort hat, der durch die weiten Fahrten unseres Musikers (nach Nordamerika, Holländisch Indien, Brasilien) mehr bestätigt als hervorgerufen wird. Die geistvolle Plauderei fehlt in seinem Schaffen nicht — am deutlichsten meldet sie sich in den Klavierstücken zum Wort, die der virtuose Klavierspieler Kornauth gewissermaßen als Reifezeugnis der Geläufigkeit vorweist und vorträgt; feine, heitere Unterhaltung, Gesellschaftsmusik. Aber das ist Oberfläche, Vordergrund. Wie dem Musiker Kornauth ums Herz ist, das sagen seine Kammermusikwerke bezwingend aus.



ZFM Archiv

Bruno Weigl
1881—1938



ZFM Archiv

Fidelio F. Finke

Kammermusik begleitet das Werden und Reifen des Musikers Kornauth all die Jahre entlang. Darin sehe ich das stärkste Zeichen seiner Innerlichkeit. Davon, daß mit Kammermusik kein Vermögen erschrieben werden kann, soll erst gar nicht die Rede sein. Aber, daß es Kornauth immer wieder zu der edlen und so strengen Form zieht, daß ihm immer wieder Werke gelingen, die sicher gebaut und dabei eines echten, unsentimentalen Empfindungsgehaltes voll sind, das ist ein Beweis mehr für seine Begabung und ihren Rang.

Eine Reihe von Orchesterwerken liegt vor. Symphonische Suiten, eine symphonische Ouverture, eine „Elegie auf den Tod eines Freundes", eine Ballade (mit obligatem Soloviolоncell), ein Konzertstück für Geige. All diese Werke, von denen die größeren unter Kapellmeistern wie Dr. Karl Böhm und Oswald Kabasta gespielt worden sind, geben für Ernst und Können, für Vornehmheit und Gefühlskraft ihres Autors eindringlich Zeugnis. Ihre Reihe und auch die Umarbeitung, die Kornauth in einzelnen Fällen vorgenommen hat, bezeichnen die Wandlung vom Klangrausch zur innerlich empfundenen Einfachheit des Klanges, zu einer Haltung, der doch die Freude am Klang und die Fähigkeit, ihn zu erzeugen, zu mischen, zu färben, nicht verloren gegangen ist.

Ich möchte meinen, daß der Orchesterkomponist Kornauth sein entscheidendes Wort noch nicht gesagt hat. Wir leben auch in unserem Verhältnis zum Klang an einer Wende der Zeiten. Einst, vor dem Krieg, hat die Musik an Klangverfettung gelitten. Heute — und nicht erst seit heute — fehlt es nicht an Stimmen, die den Klang verneinen. Nur die Linie, nur die Bewegung sollen gelten. Wir werden nicht zu einem Ausgleich, aber zu einer Wandlung kommen. Wir haben nach den trüben Fluten der atonalen Zeit das sozusagen wasserklare Ideal der Diatonik neu zu erleben begonnen und schon beginnt es von innen zu leuchten: der Kristall ist wasserhell; wenn ihn die Sonne trifft, beginnt sein Farbenspiel.

Trübes und Scharfes, wie es der Zeitstrom mit sich führt, hat auch die Musik berührt und alle nicht akademisch versteinerten Musiker haben den Luftzug des Zeitwandels eh und je verspürt. Auch in Kornauths Werk wird man impressionistische Merkmale finden, flüchtiges Auftreten polyphoner Strebungen anzeichnen können. Aber: als Auseinandersetzung, nicht als Stellungswechsel, durch Phantasie, nicht durch Absicht bedingt. Ein paar Jahre später ist alles dem persönlichen Stil, einer reifen Kunst eingeschmolzen.

Persönlichkeit waltet in seinem Schaffen. Sie erweist sich nicht nur daran, daß so viele seiner Werke den guten Durchschnitt des Könnens und Seins, der landläufig ist, beträchtlich übersteigen. Sie spricht auch aus dem eigentümlich gehaltenem Wesen seiner Musik, vor allem seiner langsamen Sätze; vielleicht mag darin sein sudetisches Erbteil zu erkennen sein: Charakter, Ernst, nicht zuletzt auch eine gewisse Keuschheit in dem unverkennbaren Ergebnis, daß die Seele sich nicht so sehr in einer — betont oder unbetont — eigenen Gebärde, als in der Hingabe an das möglichste Vollbringen des Werkes, im lücken- und fehlerlosen Bau des Werkes sich ausspricht.

Hier könnte man eine Verwandtschaft Kornauthschen Künstlertums mit Franz Schmidts objektiver Art finden. Schmidt ist ja eine Zeitlang auch Lehrer, Berater Kornauths gewesen und die Zusammenarbeit muß fruchtbar gewesen sein. Sonst aber ist Kornauth seinen eigenen Weg gegangen. Wandel der Zeit, Zauber fremder Zonen hat seiner Begabung und seinem Bemühen um reine Werkgestalt die Erholung der Abwechslung gegeben, sie aber nicht entwurzelt. Kaum eine Spur des Exotischen findet sich in den Werken des Weitgereisten, der doch dem Impressionistischen im reinsten Wortsinn nicht fühllos begegnet ist; vielleicht mag man aus dem langsamen Satz des Klarinettenquintetts einen leichten Nachhall des fernen Südostens vernehmen. Der innere Gehalt dieses sehr schönen Satzes aber heißt: deutsche Seele.

Sie singt, oft reizvoll von slavischem Nachbarlaut umklungen, aus Kornauths ganzem Werk. Sie findet ihren in gewachsener, nicht gewollter Schlichtheit ergreifendsten Ausdruck in den letzten Liederheften Kornauths. Da wird Eichendorff sein Dichter, der schlesische Poet, der Seelenverwandte aus dem sudetischen Bereich: er führt den Musiker zur Zauberei des Einfachen, zur bezwingenden Schlichtheit: aufs Einfachste ist alles, Klaviersatz, Führung der Singstimme,

Ausdruck, Melodie, geſtellt. Es gibt da dunklere Stimmungen, die zu Kornauths Beſtem zählen, die überdies den Liedern den Rang eines weſentlichen Beitrages zum zeitgenöſſiſchen deutſchen Liedſchaffen geben.

Es gibt von Kornauth eine „kleine Abendmuſik" für Streichquartett. Das iſt eine feine Unterhaltungsmuſik, alſo einem wenig beſtellten Felde zugehörig, mit Witz, Plauderton, freundlichem Gemüt. Darin ſteht ein Satz, der „dem Andenken Edvard Griegs", des einmal kindlich überſchätzten, nun grimmig mißachteten norwegiſchen Meiſters, gewidmet iſt. Die Widmung ſagt viel: ſie bekennt ſich zu dem vornehmen, meiſterlichen, feinſinnigen Weſen Griegs, der ja auch Unterhaltungsmuſik in einem ſehr hohen Sinn geſchrieben hat. Von dieſer Abendmuſik ſcheint der Weg zu den großen, ſchweren Kammermuſikwerken Kornauths, zum Klavierquartett, zum Streichquartett, zu den beiden Streichquintetten, zum Nonett (Streichquartett mit Kontrabaß, Flöte, Oboe, Klarinette und Horn), zum Streichſextett, dem herbſten unter all den bedeutenden Werken, weit zu ſein. Aber Reinheit der Kunſtgeſinnung iſt hier und dort am Werk und Einheit der Künſtlerperſönlichkeit, die uns überall in Kornauths Schaffen begegnet, iſt nicht Einſeitigkeit.

Der ſudetendeutſche Komponiſt Franz Ludwig.

Von Heinz Bauſe, Münſter.

Die muſikaliſche Begabung dieſes ſudetendeutſchen Komponiſten offenbart ſich für den, der ſeinen Werdegang aufmerkſam verfolgt hat, in einer erſtaunlichen Vielſeitigkeit. Ludwig, aus einer erſtklaſſigen Schulung kommend, die er bei Max Reger, Hugo Riemann und Joſef Pembaur erhielt, iſt zunächſt ſtark der Klaviermuſik verhaftet, und in den erſten Jahren ſeines Schaffens iſt ſie das dominierende Element ſowohl in eigener erfolgreicher Konzerttätigkeit als auch in klavierpädagogiſcher Beziehung. Ludwig beſitzt eine umfaſſende Kenntnis der Klavierliteratur aller Zeiten, und zuſammen mit ſeinen zahlreichen Schülern und vor allem ſeiner Frau Ena, die einen nicht minder guten Ruf als Pianiſtin hat, iſt er ſtets beſtrebt geweſen, dieſe Kenntnis auch einem größeren Publikum zu vermitteln. Regelmäßig im Jahr veranſtaltet er in Münſter i. W., das ſeine Wahlheimat geworden iſt, Vortragszyklen, in denen jeweils ein intereſſanter Einblick in die Klavierkompoſition beſtimmter Zeitepochen gegeben wird. Es ſeien hier nur ein paar Titel dieſer Zyklen, die mehr als 200 Konzerte bedeuten, genannt, um die Weite ſeines Programms zu kennzeichnen: Die Klavierſonate von Johann Kuhnau bis zur Gegenwart, Bachs wohltemperiertes Klavier, Clementis Gradus ad Parnassum, Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts ſämtliche Klavierwerke, Schumanns, Regers, Chopins ſämtliche Werke für Klavier, Ruſſiſche Klaviermuſik uſw. Was in der Geſtaltung dieſer Vortragsreihen beſonders feſſelt, iſt die Syſtematik, mit der Ludwig dabei vorgeht. Er zeigt bei der Behandlung ſeiner Themen auch die kleinen, oft unbeachteten Züge der Klavierliteratur, und ſeine muſikgeſchichtlichen und klaviertechniſchen Einführungen ſind immer eine gründliche Vorbereitung für die folgenden pianiſtiſchen Vorträge. Dieſe Liebe zur exakten Darſtellung muſikaliſcher Epochen und einzelner Komponiſten, die hier deutlich wird, ſpricht auch aus ſeinen Büchern, von denen eins ſich mit ſeiner engeren Heimat, der Muſikgeſchichte des Erzgebirges beſchäftigt, das andere mit dem Brahmsfreunde und Spätromantiker Julius Otto Grimm, der von 1860 bis 1900 Muſikdirektor der Stadt Münſter war.

Neben dieſer ſo reichen pianiſtiſchen und ſchriftſtelleriſchen Tätigkeit fand aber Franz Ludwig immer noch Zeit zu eigener muſikaliſcher Produktion, und ſeine unermüdliche Feder, ſein ganz vitaler Geſtaltungswille ſchufen im Laufe der letzten beiden Jahrzehnte Werk auf Werk. Seine Oper „Schlag 12", die ihn zum erſten Male einer größeren Öffentlichkeit bekannt machte, zeigt Ludwig als einen Komponiſten mit einem ſtarken Gefühl für muſikaliſche Komik und Volkstümlichkeit, das trotz einer ſehr differenzierten Orcheſtertechnik ſich ganz unproblematiſch gibt. Er verbindet in dieſem Werk Lortzingſchen Humor mit romantiſcher Klangſehnſucht und findet ſtets einen durchſichtigen, nie maſſiv werdenden Spielopernſtil. Mit einer großen

muſikaliſchen Urſprünglichkeit hat er dieſes im Libretto nicht ſehr glückliche Narrenſtück, in dem ein abergläubiſcher, geldgieriger Müller durch die Erſcheinung eines verkleideten Teufels übers Ohr gehauen wird, angefaßt, und dem oft blaſſen Textgebilde gab er Wärme und blutvolle muſikaliſche Wirklichkeit. So entſtand ein luſtiges muſikaliſches Spiel mit ſchönen lyriſchen Bögen und entzückend belebt durch die ſtraffen Rhythmen der ſehr gelungenen Volksſzenen. Die Bindung an eine volkstümliche Linie, wie ſie ſich in dieſer Oper dokumentiert, iſt noch ausgeprägter in Ludwigs Lambertusſpiel, in dem die alten münſteriſchen Lambertuslieder der tragende Unterbau der Chöre ſind. Hier wird das volkstümliche Element durch großes kompoſitoriſches Können wunderbar veredelt, und die Verarbeitung der Melodien geſchieht in einer Fülle von muſikaliſchen Formen, die immer wieder durch ihre reichen Einfälle überraſcht. In einer veränderten Faſſung hat dieſes Spiel nach ſeinen Bremerhavener und münſteriſchen Aufführungen vor kurzem auch am Reichsſender Köln großen Beifall gefunden, und es wird ſicherlich auch bei ſeiner für 1939 vorgeſehenen Wiederholung das Augenmerk lenken auf dieſen Komponiſten, der alt überkommenes Liedgut ſo ausgezeichnet in moderne muſikaliſche Ausdrucksformen zu überführen verſteht. Die für Ludwig ſo charakteriſtiſche Neigung zum Volkstümlichen hin iſt auch in ſeinen zahlreichen Männerchören zu ſpüren, zu deren Kompoſition er als Dirigent eines großen Geſangvereins ſchon früh gedrängt wurde. Unter ihnen ſind ſicherlich ſeine meiſterhaften Volksliedbearbeitungen die erfolgreichſten, und auch ſein Walzerzyklus für Männerchor und Blasorcheſter „Wenn der Auerhahn balzt“ ſei hier trotz ſeines etwas unglücklichen Titels genannt. In dieſem Zyklus hat Ludwig als Text altes böhmiſches Liedgut benutzt, das in einer reizenden Unmittelbarkeit das ewige Thema von der Zuneigung der Buben zu den Mädeln behandelt und immer neue poetiſche Varianten dafür findet. Bei der geſchickten Anordnung der Verſe iſt Raum für mancherlei muſikaliſche Stimmungen gegeben, die eine leiſe Melancholie ebenſo umfaſſen wie jauchzende Ausgelaſſenheit, und Ludwig hat dieſe Stimmungen mit ſeiner reichen muſikaliſchen Erfindungskraft ungemein eindrucksvoll geſtaltet. Freude an einprägſamen Melodien ſpricht überall aus der glänzend geſchriebenen Partitur, die voll kontrapunktiſcher Feinheiten und Scherze iſt, und die Verknüpfung der mit großer techniſcher Eleganz geformten Männerchorſätze mit dem Orcheſter zeigt bald klanglich behagliche, bald von Humor überſprudelnde Einfälle.

Aber dieſe hier beſonders betonte Grundhaltung des allmählich immer ſtärker in den Vordergrund tretenden kompoſitoriſchen Schaffens hat Franz Ludwig keineswegs einſeitig gemacht. Seine tiefe muſikaliſche Bildung hat ihn auch in anderen Werken immer neue Formen ſuchen laſſen. Daß er eine Reihe von Klavierkompoſitionen ſchrieb, liegt bei einem ſo leidenſchaftlichen Pianiſten nahe. Unter ihnen fand beſonderes Intereſſe ſein Klavierkonzert, deſſen Wert mehr in einer geiſtvollen Skizzenhaftigkeit beſteht als in einer geſchloſſenen Form. Das Soloinſtrument tritt nicht allzu ſtark hervor, ſondern iſt oft nur ein beſonders bevorzugtes Inſtrument innerhalb des mit großer Farbigkeit muſizierenden Orcheſters. Erwähnt ſeien in dieſem Zuſammenhang auch ſeine Bearbeitung des vierhändigen Divertiſſement à la hongrois op. 36 von Schubert für Orcheſter, die in einem überaus feinen Orcheſterkolorit die Stimmung dieſer etwas zigeunerhaften Muſik einfängt, oder ſein reizendes Oktett für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, das in einer amüſanten Farbigkeit drauflosmuſiziert. In dieſem Oktett kündigt ſich zugleich Ludwigs ausgeſprochene Vorliebe für Bläſer an, die ſeiner inſtrumentalen Begleitung von größeren Männerchorwerken wie dem oben erwähnten Walzerzyklus und einem eben erſchienenen Zyklus „Soldatenlieder“ die beſondere Note gibt, und die ihm in ſeiner Spielfolge B-dur für Blasorcheſter im vorigen Jahre den erſten Preis in einem vom Reichsſender Köln veranſtalteten Preisausſchreiben eingetragen hat. So prägt ſich auch in den Kompoſitionen Franz Ludwigs die große Vielſeitigkeit aus, die man in ſeiner geſamten muſikaliſchen Arbeit feſtſtellen kann, und dieſe Vielſeitigkeit läßt noch manches intereſſante Werk von ihm erwarten. Man darf geſpannt ſein auf ſeine großen Orcheſtervariationen über ein Thema von Leopold Mozart, die auf der nächſtjährigen Reichsmuſikwoche in Düſſeldorf aufgeführt werden ſollen, ebenſo auch auf ſeine Hymnen für Soloſopran und Orcheſter nach dem Kolbenheyeriſchen „Fons Carolinus“. Franz Ludwig ſteht heute in ſeiner beſten Schaffenskraft, und der temperamentvolle ſudetendeutſche Muſiker hat ſein Werk keineswegs abgeſchloſſen.

Hans Feiertag.

Von Eduard Frank, Reichenberg.

Eines der meiſtverſprechenden Talente der jungen ſudentendeutſchen Generation tritt uns aus dem heute ſchon ſcharf umriſſenen muſikaliſchen Schaffen Hans Feiertags entgegen. Reich und gehaltvoll, ernſt und gekonnt ſind ſeine Kompoſitionen, die darum wachen Anteil fordern. Vor ſechsundzwanzig Jahren in Wien geboren, lebt Feiertag ſeit 1920 in Komotau, wohin die Familie beruflicher Umſtände wegen überſiedelte. Hier abſolvierte er die Mittelſchule und ſetzte dann die weiteren Studien wieder in Wien fort. War ſchon in den letzten Jahren ſeiner Gymnaſialzeit die Muſik allmählich das Zentralgeſtirn ſeines Daſeins geworden, ſo begann er nun die vorhandenen Anlagen in zäher und zielbewußter Arbeit auszubilden. An der Staatsakademie ſtudierte er bei Max Springer Theorie und hörte an der Univerſität hiſtoriſche, äſthetiſche und muſikpſychologiſche Vorleſungen. Daneben feſſelten ihn philoſophiſche, kunſtgeſchichtliche und philologiſche Probleme; auch phyſikaliſch-mathematiſche Intereſſen erfüllten ihn vorübergehend. In ſeltenem Vielſeitigkeitsſtreben erweiterte er ſeine Weltſchau. Doch was ſonſt leicht zur Zerſplitterung führt, wurde in ſeiner Seele zu geſchloſſener Ganzheit. In dieſen Jahren begann auch die erſte ſchöpferiſche Geſtaltung. Als er dann Wien verließ, war das Ziel ſeines Lebens unverrückbar aufgerichtet. Alle Erlebniſſe und Eindrücke, ſchwere und frohe, herbe und heitere, wollten Ausdruck und Dauer finden durch die Sprache der Muſik. In Prag ſetzte er dann ſeine Studien fort und arbeitete im Seminar Guſtav Beckings.

Überblickt man die Reihe der Kompoſitionen Hans Feiertags, ſo fällt auf, daß er ſich ſtändig zu Dichtern wie Walther von der Vogelweide, Rilke und Stefan George hingezogen fühlt. Etwas Verwandtes erklingt auch in ſeiner Muſik. Ein hehrer, hieratiſcher Zug, eine herbe geiſtige Haltung geben Grundton und Richtung an. Stiliſtiſch geſehen, entlädt ſich das Schaffen ſtändig in polaren Spannungen, die mit einer gewiſſen Geſetzmäßigkeit einander ablöſen. Stehen die Arbeiten von 1932 mit einem Chor nach Rilke („Gott im Mittelalter") im Zeichen einer linearen Polyphonie, erfolgt ſchon etwa ein Jahr ſpäter der Übergang zu einer grundſätzlich homophonen Tonſprache. Es entſteht der dreiſtimmige Männerchor „Nachtwächter iſt der Wahnſinn" (gleichfalls über einen Rilketext) und die Georgegruppe „Lilie der Auen", „Auszug der Erſtlinge" und das „Geheimopfer". Daneben wächſt das Funkmärchen „Krauskopf und Flachskopf" und das Märchenſpiel „Tull". Die Zeit dieſer Arbeiten iſt für den Komponiſten durch ſtändige Auseinanderſetzungen mit Formproblemen gekennzeichnet. Vor allem geht es nun um Geſtaltfragen der Oper, die durch eigene, perſönlich gefärbte Antworten in dem Märchenſpiel eine Löſung finden.

Das Frühjahr 1934 bringt abermals eine Hinkehr zur Polyphonie. Es entſteht das bisherige Hauptwerk Feiertags, die Kantate „Gebet", der Worte aus den religiöſen Geſängen Walthers von der Vogelweide zugrunde gelegt ſind. Dieſe Arbeit ſtellt eine Wendung dar, denn ſie erſchließt neue Ausdrucksbereiche und erobert die große, monumentale Form. Aus leidvoll tragiſchem Erleben erſteht die Muſik. „Zu Ende alles geht" — dieſe Worte des Dichters ergreifen die Seele des Komponiſten. Aber mit mächtigen Schritten durchſchreitet er das Dunkel; drängende, den müden Wanderer vorwärtstreibende Sequenzen verheißen Licht hinter grauen Schleiern. Nach taſtendem Aufſtieg und hemmendem Abſturz wird dem ringenden Sucher Troſt. . . .

Drei Teile ſchließen ſich im Bau der Kantate zur Einheit. Im erſten, dem Fugenteil, herrſcht die drückende Untergangsſtimmung vor: „Zu Ende alles geht". Das Herzſtück iſt eine ſechsſtimmige Fuge, die immer wieder in breiten Akkordmaſſen Ruhe findet. Der zweite Teil erhält ſeine innere Sinngebung durch die Textworte: „Wahn, der mich quält". Die verführenden Lockungen der Welt des ſchönen gleißenden Scheins ſtürmen auf den mühſam Weiterklimmenden ein und umdunkeln ſeine Seele: „Der Weltluſt Wogen, ſie rauben mir die Seeligkeit". In dreiteiliger Form, ſtreckenweiſe rezitativiſch, fließt der Strom der Muſik weiter und mündet in einer kurzen Koda. Unmittelbar daran ſchließt ſich der dritte Teil, formal der gewichtigſte des ganzen Werkes. Ein Baritonſolo kündet Erkenntnis und Einkehr: „Mit ſehenden Augen war

ich blind und töricht wie nur Kinder sind, obzwar ich hehlte meine Missetat". Immer ergreifender und leidenschaftlicher wird die Musik; spannungserfüllte Sequenzen erklingen und enthüllen ihren Sinn als drängende, sich ständig wiederholende Bitten der leidbeladenen Seele: „Nimm mir die Sünden, eh zu Schlünden der Hölle führt mein Pfad!" Hier geht der Charakter dieses Ausdrucksmittels mit dem Litaneihaften des Textes eine überaus glückliche Verbindung ein. Schließlich findet die tragische Verhaltenheit des ersten Teiles — „Zu Ende alles geht" — in dem machtvoll gesteigerten „Amen" des Schlusses geläuterte Lösung. . . .

Dieses Werk hat Hans Feiertag in den Vordergrund des jungen sudetendeutschen Schaffens gestellt. Die Reinheit des Erlebnisses, die Größe der Form und die reife Beherrschung der technischen Mittel ergaben ein Kunstwerk persönlichster Prägung.

Gleichzeitig mit der Kantate entstanden drei Lieder nach Gedichten Walthers von der Vogelweide: „Unter den Linden", „Mit einem recht verzagten Sinn" und die „Maienluft". Darauf folgen abermals Vertonungen Georgescher Texte („Die uns nur eignet", „Was kann ich mehr") und die vierteilige „Liedersuite". Ihr erstes Stück („Spruch und Ratschlag") und ihr viertes („Geheimopfer") stellen länger zurückliegende Arbeiten dar. Später entstanden sind die Mittelstücke „Komm in den totgesagten Park" und die „Entführung". Die letztere Komposition ist ein neuartiger Formversuch: der Text wird in zwei gleiche Teile zerlegt und durch ein musikalisches Zwischenspiel zur Dreiteiligkeit dynamisch erweitert. — Von größeren Werken vollendete Feiertag noch eine Weihnachtskantate; sein gegenwärtiges Schaffen gilt einer Klaviersonate.

Jede Arbeit des Komponisten ist ein Schritt zur Eroberung eines neuen Stils. Sowohl sein Klaviersatz als auch die Chor- und Orchesterbehandlung weisen urtümliche Züge auf. Dabei berührte er auf seinem Entwicklungsweg manche Kreise starker Schöpferpersönlichkeiten. Mächtig und entscheidend ist das Erlebnis Bach, erschütternd und beglückend das Erlebnis Bruckner. Doch nie werden fremde Einflüsse so stark, daß sie seine Tonsprache ihres Eigenklanges berauben. Still und abseits vom großen Getriebe des musikalischen Marktes geht Hans Feiertag seinen Weg. Was er schafft, ist aus innerem Zwang geboren und trägt niemals den Stempel des für den Tag Geschaffenen. Herb und kühl wie die Tonsprache seiner Kompositionen, die doch zu innerst von tiefer, reiner Leidenschaftlichkeit erfüllt sind, ist auch die geistige Haltung des Künstlers. Leise, ein wenig versonnen wandert er durch die Welt; doch wenn sich die Erlebnisse seiner Seele zu Klängen formen wollen, dann werden die Züge straff und gespannt in gesammelter Wachheit. Manche wertvolle Komposition entstand in der letzten Zeit durch seine Zusammenarbeit mit der HJ in Wien. Eine „Kleine Spielmusik" ist die Frucht dieser Tätigkeit, ferner reift ein Concerto grosso über das Volkslied „Wohlauf ihr Wandersleut". Der Bühne nähert er sich wieder mit seiner Musik zu dem „Spiel des Gewissens" von Karl Eduard Fleischer, das den Titel „Hexensabbat" trägt.

Musik ist für Feiertag kein Spiel im leeren Raum, kein beziehungslos lebensfernes Träumen. Sein Werk ist aus schweren inneren Kämpfen geboren. Still und betrachtsam, doch forschend und tief drängt der Blick durch verhüllende Schalen zum Kern des Seins. Mancher schwere Schicksalsschlag zerbrach glitzernde Gefäße und zwang über Scherben zu neuem Aufbau. Hart traf ihn der Tod der Mutter: In jenen bangen Nächten, da alle Dinge der Welt gewogen und gewertet wurden, entstanden ergreifende Weisen. Aber je schärfere Spuren das Leid zog, desto heller und wissender wurde die Seele. Aus dunkel-schweren Akkorden steigt noch der Beginn des „Gebetes" empor: doch der Schluß entschwebt in Höhen entrückter Verklärtheit. Ein Pilger ist der Künstler und strebt steile Pfade empor; finstere Schlünde und jähe Abgründe schrecken, drohen und — locken. Doch mit eherner Unerbittlichkeit schreitet der Einsame dem Gipfel zu: einen Abglanz des Lichtes im Antlitz, das die ragenden Höhen umspielt . . . . Diesen inneren Weg aus lastender Not durch Kampf und Überwindung zum Frieden der Seele führen alle größeren Werke des Komponisten. Darum ist sein Schaffen, enthüllt in den letzten Antrieben, weltoffen und lebensbejahend. So zeigt denn eine flüchtige Überschau ein reiches und wertvolles Werk: reich und wertvoll als Erfüllung und zugleich als frohe Frage an die Zukunft.

Wie einſt das ſudetendeutſche Volk bei der Arbeit ſang.

Von Hugo Löbmann, Leipzig.

Es war dies jene geruhſame Zeit, wo die Hausbeſchäftigung in voller Blüte ſtand. Wo die geſunde Mutter ſingend mit dem Kinde ſpielte. Wo an den kurzen Herbſt- und an den noch kürzeren Wintertagen und an den langen Herbſt- und Winterabenden Vater und Mutter die enge, aber freundliche Stube belebten mit ihrem einfachen, ſchlichten Liedgeſang. Wo eine fröhliche Kinderſchar bei ihrem Spiel ſtill lauſchte den Liedweiſen der Eltern oder der älteren Geſchwiſter, wo ſie nachſannen den im Lied erzählten, zumeiſt ernſt ſtimmenden Vorgängen und Geſchichten. — Im einſtigen beſcheidenen elterlichen Nachlaß ſind dem Verfaſſer dieſer Ausführungen dies und jenes ſtark abgegriffene Oktavbüchlein — zum Teil aus grau-gelbem, uraltem Lumpenpapier — in die Hände gefallen. Leider nur Liedworte — und keine Noten. Das gleiche Schickſal haben dieſe einſt vielgeſungenen Volksweiſen erfahren wie die von Clemens Brentano und von Achim von Arnim herausgegebene Sammlung von Volksliedern ihrer Zeit: „Des Knaben Wunderhorn“.

Wenn wir an jene Tage unſerer frühen Kindheit zurückdenken, dann dämmert wieder die ſtille, die heimliche Freude, das verborgene Glück jener Tage im Geiſt auf, das ein Einmaliges blieb ein ganzes, langes, muſikdurchwehtes Leben hindurch. — Dann wird uns aufs neue die Erkenntnis klar: *Geſang iſt die Mutterſprache der Volksſeele.* — Man ſollte es nicht glauben — und doch iſt es wahr: Trotzdem das Klangwunder des Rundfunk den Alltag belebt — für die Beglückung der Volksſeele durch Geſang, durch ureigenſtes *Erarbeiten* des ſeeliſchen Ausdrucks gibt es keinen Erſatz.

Der große Vorzug der *perſönlichen* Muſikbetätigung beſteht vor allem darin, daß der Muſizierende, daß der Singende zum muſikaliſchen Ausdruck ſeiner Empfindungen im *geeigneten* Augenblick, alſo in der rechten Stimmung gelangt. Auf dieſe aber kommt es bei allem Muſizieren, wie auch beim Muſikhören, zuerſt und zuletzt an. — Sich *aufdrängende* Muſik muß auf ihre tiefere Wirkung von vornherein verzichten. Es iſt darum zum Gebot der Stunde ſchon ſeit längerer Zeit geworden, dem Muſikhörenden in dieſer Hinſicht beratend zur Seite zu ſtehen, damit er der Gefahr rechtzeitig begegnet, aus Gedankenloſigkeit ſich muſikaliſch zu überſättigen. Wohltun kann dann zur Plage werden, wie Shakeſpeare treffend ſagt. Es wäre durchaus verfehlt, daraus dem *Rundfunk* einen Vorwurf zu machen. —

Die einſt vorwiegende Hausinduſtrie in Sudeten-Deutſchland — ſei es in den ausgeſprochenen Weberdörfern, oder in den Strumpfwirkerbezirken, oder in den Orten mit Herſtellung künſtlicher Blumen — war dem häuslichen Liederſingen in trauter Arbeitsgemeinſchaft überaus förderlich. Hier galt Schillers Spruch in ſeiner „Glocke“: „Wenn gute Reden ſie begleiten, dann fließt die Arbeit munter fort.“ Dies gilt in verſtärktem Maße dort, wo „gute Reden“ abgelöſt werden durch gute Lieder. Wann und wo immer argloſe Seelen inneren Anſchluß ſuchen, dort fängt der Menſch an zu ſingen. Singen ſucht — Singen ſchafft Gemeinſamkeit. Der geſunde Menſch will zwar auch einmal allein, will zu Zeiten für ſich ſein. Aber der Menſch, der *nur* allein ſein will, iſt eine bedenkliche Erſcheinung.

Aus dieſer Erkenntnis, aus dieſem Empfinden heraus quillt die Freude am Lied. Aber der ſtark, der geſund empfindende Menſch will nicht ſo ſehr ſich ein ihm vorgeſungenes Lied anhören, als vielmehr ſich *ſelbſt* ein Lied vorſingen — als vielmehr *in freigewählter Gemeinſchaft ein Lied mitſingen.* — Und wie tief hatte die Bevölkerung des deutſchen Sudetenlandes inſtinktiv dieſe tonpſychologiſche Wahrheit von der ſeeliſch-beglückenden Macht des deutſchen Liedes zu erfaſſen gewußt.

Wer dieſe Ausführungen geſchrieben hat, war in ſeinen Kindheits- und Bubenjahren in der glücklichen Lage, in einem beſcheidenen Bergſtädtlein des deutſchen Böhmerlandes zu leben, wo die Siedelung widerhallte vom Geſang arbeitender Bewohner. Zum Schlagen des Webſtuhls mit ſeiner Wucht des Webebaumes, daß die Scheiben der — ach ſo kleinen — Schiebefenſter von weit oben, vom Berge her gefährlich klirrten. Die „garntreibende“ Großmutter erwies ſich unerſchöpflich in ihren „Waberliedern“. — Das Gleiche galt von den „Workemadeln“ in den engen Stuben der Strumpfwirker, wo wegen der großen Wirkeſtühle kaum Platz für den Tiſch

war. Und wenn auch die mit den Füßen abwechſelnd getretenen Walzen noch ſo laut ſchnarrten: Das einmal von der erſten Wirkemagd angeſtimmte Lied ſetzte ſich doch durch. Es war dies die Zeit, wo Verfaſſer mit etwa reichlich neun Jahren die erſten Verſuche machte, die ihn reizende zweite Stimme der Großmutter des Hauſes nachzuahmen. Ihm war hier im Haus ein lockendes Arbeitsfeld — Garnabziehen — zugewieſen. Die diesbezüglichen Singeverſuche ſind höchſtwahrſcheinlich damals danebengeraten. Denn die erſte Autorität des gewerbefleiß'gen Hauſes — eben die Großmutter — legte dem ſich heimlich ſchämenden Buben — freundlich zwar, aber für ihn eindeutig — nahe, mit dem Singen der zweiten Stimme doch noch einige Zeit zu warten. Er ging widerſpruchslos darauf ein.

Im beſonderen Anſehen als Liederſängerinnen ſtanden die damaligen „Blumenmadeln". Wenn wir uns heut überlegen, was an Stimmenſchönheit und Empfindungsinnigkeit damals zum Ausdruck kam, ſo will uns heut eine gewiſſe Wehmut ergreifen, daß ſolche ſeeliſche Beglückung durch ſchlichtes Liederſingen zur vollen Unmöglichkeit gemacht werden mußte, da die inzwiſchen ſeit langen Jahrzehnten erbauten Webereien und Wirkereien — als Fabrikgroßbetriebe — durch das ohrenbetäubende „Geſchrei" der Maſchinen jegliches Singen bei der Arbeit zur glatten Unmöglichkeit machten. — Aber noch eine weitere Singeinbuße trat ein: *Das Singen auf dem Nachhauſeweg verſtummte.*

Die Gefolgſchaftsmitglieder der einzelnen Betriebe fühlen ſich heut nach Fabrikſchluß derart in ihren Gehörsnerven mitgenommen, daß ſie daheim zunächſt einmal „erſt zu ſich" kommen wollen. Zudem warten gerade auf das weibliche Geſchlecht Arbeiten im bisher beiſeite geſtellt geweſenen Haushalte, ſo daß die ſeeliſchen Vorbedingungen für das Aufkommen der Singluſt nicht gegeben ſind. — Daher iſt es in den Induſtriegegenden gerade des Sudetenlandes ſingſtill geworden gegen früher. — Wie ſchön war es einſt, wenn — zumal an Sommerabenden — die Zimmerleute zu zweien oder in größeren Gemeinſchaften — nach Arbeitsſchluß — den ſtillgewordenen Talweg heimwärtszu angetreten hatten und mit ihren weichen, gemütvollen Männerſtimmen ihre Weglieder zweiſtimmig anſtimmten. Wann das Wanderlied durch das offene Fenſter in die aufgeregte kinderreiche Wohnſtube drang, dann hatten Vater oder Mutter nicht notwendig, erſt mal Ruhe zu ſchaffen. Die Jungen hielten — wie mit einem Schlage — ſtill, lauſchten entzückt dem Geſange und eilten auch wohl raſch ans Fenſter, um noch die letzten verklingenden Singtöne aufzufangen, die von fern der leiſe Abendwind hereintrug in die lauſchende Stube.

Und wie „folgenſchwer" verlief damals mancher Botengang von den muſikhungrigen Buben hinauf ins Oberdorf, wo faſt aus jedem „Häusl" herrlicher Arbeitsgeſang ſich durch die kleinen Fenſter drängte. Einer von ihnen wollte eines Tages zwar nicht am Gartenzaun „hängen bleiben". Aber das Unglück war raſcher über ihn hereingebrochen, als er es ſich gedacht hatte. Die erhebliche Verſpätung auf dem Milchgang trug harte Früchte ein. Aber er war ehrlich genug, ſich ſelbſt ſchuldig zu fühlen. Eines jedoch ſtellt jener Bub von damals noch heut mit Freuden feſt: die Liebe zur Muſik hatte nicht darunter gelitten. — *Die Liebe erweiſt ſich auch hier als echt an dem Opfermut.*

Und am heiteren Sommerſonntag geſchah es wohl, daß ſich die Sängerinnen einer Arbeitsgemeinſchaft zuſammenfanden und ſingend durch den nahen Tannenwald zogen. Zum Abend kehrten ſie ſingend wieder im Städtlein ein. Und wie herrlich das neckiſche Spiel mit dem Echo drüben von der Bergwand her. Das ganze Tal klang wider im goldnen Abendſtrahl der Wolken von den Silberſtimmen. Und ließ ungünſtiges Wetter keinen Gang ins Freie zu, dann fanden ſich die neueingetretenen Gefährtinnen zuſammen und folgten einer Einladung zur Stimmführerin. Da ſaßen ſie dann zu dritt oder zu viert und fünft um den Tiſch, und die Führerin teilte den Wortlaut der bisher fehlenden Lieder mit aus ihrem Singbüchlein, und die neuaufgenommenen Gefolgſchaftsmitglieder ſchrieben in regem Eifer die ſchon lang vermißten Lieder nach. — Es kam damals vor, daß eine ſich meldende Genoſſin nicht Aufnahme in den Betrieb fand, weil ſie nicht ſingen konnte. —

War dies ein reges Muſikantenleben in jenen ſingfröhlichen Tagen. — Täuſchen wir uns nicht an der Volksſeele: *Das Liedſingen kann nicht erſetzt werden durch das Inſtrumentenſpiel. Die menſchliche Stimme überragt an Aus-*

drucksfähigkeit jedes andere Inſtrument. Ganz abgeſehen von der günſtigen geſundheitlichen Auswirkung der geordneten Stimmbildung. — Es ſind heut die Vorbedingungen gegeben, daß der deutſchen Stimmbildung — und damit dem deutſchen Liedgeſang — die zentrale Stellung gegeben wird, die ihm im Schul- und Volksleben gebührt. Ein Freund des deutſchen Volks und ſeines unſterblichen Liedes hat bekannt: „Gewiß bot mir das ſpätere Leben reiche Gelegenheit, draußen, in der andern, in der großen Welt erleſene Muſik zu hören. — Aber tiefer drang kein Lied und kein Geſang — ſelbſt nicht von Tauſenden geſungen — in ſeine Seele als das ſchlichte Lied ſeiner ſangdurchwehten Heimat.“

Der Volkstanz der Sudetendeutſchen.

Von Herbert Horntrich, Reichenberg.

Man ſollte meinen, daß das Sudetendeutſchtum in den langen Jahren ſeines Leidens das Tanzen verlernt habe. Aber es iſt ebenſo tanz- wie muſik- und turnfreudig geblieben und das alles aus ſeiner urſprünglichen Freude an der Bewegung. Das Volkstanzgut iſt hier vielfach ſogar noch lebendiger als das Liedgut und bedarf viel weniger einer Erneuerung.

Iſt das Volkslied mit ſeinen älteſten Stücken im Oſten des Sudetenlandes zu Hauſe, ſo ſind die älteſten Tänze in ſeinem weſtlichen Teil zu finden. Da ſind vor allem die Taktwechſeltänze des Böhmerwaldes und des Egerlandes. In dieſen bayriſch-fränkiſchen Erbſtücken iſt eine rhythmiſche Eigenart des deutſchen Volksgutes wirkſam, die der Metrik der Nibelungenſtrophe, dem Wechſel von Lang- und Kurzzeile vergleichbar iſt. Die Gegenüberſtellung verſchiedener Rhythmen iſt gleichzeitig eine Gegenüberſtellung verſchiedener Bewegungselemente. Behäbigen Dreiertakten folgen meiſt entſchloſſen zupackende Zweiertakte. Viele Lieder dieſer Gegend zeigen den gleichen Bau.

Ein noch höheres Alter haben wohl die Schwerttänze des Böhmerwaldes, die nur von Männern ausgeführt werden und ſo — ebenſo wie das Krippenſpiel von Oberufer bei Preßburg, bei dem es ſogar eine männliche Maria gibt — Zeugniſſe männerbündiſcher Überlieferung ſind.

Unter den jüngeren und bekannteren Tänzen bilden die Arbeitstänze eine beſondere große Gruppe. Selbſt in der Volksgeſtaltung unſerer Tage haben dieſe Stücke, in denen die Arbeit Sinngebung und Verklärung erfährt, Platz und Berechtigung. Der Arbeitsrhythmus und das Arbeitsgeräuſch ſind in die Tanzweiſe, die Arbeitsbewegung in die Tanzbewegung eingegangen. Beſonders deutlich iſt dies im Böhmerwälder „Spinnradeltanz“. Ruhiger, beſinnlicher, man könnte ſagen „ſchleſiſcher“ als dieſer ſüddeutſche Tanz iſt die „Woaf“, der Weifentanz, aus dem Schönhengſtgau. Er ſoll die Bewegung der Garnwickelvorrichtung — eben der „Woaf“ — darſtellen. Die Weiſe iſt ein langſames Menuett. Am wenigſten bedarf der ſchleſiſche Schuſtertanz der Deutung. Er wird zu einer friſchen, herzhaften Muſik getanzt.

Einen Gegenſatz dazu bildet eine Gruppe feierlicher Tänze. Hierher wollen wir den „Einzugsſtets“, eine Schönhengſter Volkspolonaiſe, die ſich vom einfachen Schreiten zum eigentlichen Tanz entwickelt, rechnen. Von den vielen „Mineths“ der ganzen Gegend muß das aus dem Kuhländchen erwähnt werden. Es trägt deutliche Merkmale der ſchleſiſchen Art. Weniger als andere können dieſe Kuhländer Tänze der Tracht entbehren, die der Bewegung erſt Faſſung und Richtung gibt.

Manche Brauch- und Scherztänze — der „Polſtertanz“, der „Beſentanz“ uſw. — ſind überall bekannt. Südmähren und der Böhmerwald ſind reich an den verſchiedenſten Ländlerformen. Vor allem dieſe Landſchaften waren naturgemäß dem Wiener Walzer ausgeſetzt, der auch in das Volkstanzgut einen weichen Zug trug.

Mannigfache Tanzformen kennt man in den Sprachinſeln, die im tſchechiſchen Staate verblieben ſind. Immer noch tanzen die Iglauer zu den Klängen ihrer eigenartigen Volksinſtrumente den bunten „Hatſcho“ und die Wiſchauer den „Spazierer“, der wiederum die kunſt- und farbenvolle Tracht verlangt. Die Karpathendeutſchen ſchließlich haben im Zipſer „Hohnäppl“

einen für ihre volkliche und landschaftliche Stellung bezeichnenden Tanz, dessen Weise süddeutsche Melodik und lebendige, fast ungarisch bestimmte Polkamusik aneinanderreiht.

Die zwanzig Jahre Knechtschaft waren für das Sudetendeutschtum auch zwanzig Jahre der Selbsterhaltung und Selbstbesinnung. Eifrig war es bemüht, sein Volkstum in allen seinen Formen zu bewahren. So kann es nun kostbare Volksgüter mitbringen ins große Reich und ein blühender Teil im Kranze der deutschen Stämme sein.

Über die katholische Kirchenmusik in Sudeten-Deutschland.

Von Hugo Löbmann, Leipzig.

Das Wesensmerkmal dieser Kirchenmusik ist der starke Einschlag des Instrumentalen einerseits, und des Liedhaften — im betonten Sinn des Volkstümlichen — andrerseits. — In dieser Kirchenmusik des deutschen Böhmerlandes offenbart sich ein Wesensteil der deutsch-böhmischen Musikseele überhaupt.

Im Lauf der letzten sechzig und mehr Jahre ist — im engeren Anschluß an den „Allgemeinen Deutschen Caecilienverein" — der Begriff der „Liturgiemusik" wesentlich geläutert worden. Wenn wir der mehr und mehr überwundenen instrumentalen böhmischen Kirchenmusik in den folgenden Ausführungen unsere Aufmerksamkeit zuwenden, so lassen wir uns dabei von rein musikalischen Erwägungen leiten.

Diese kirchlich-religiöse Musik ist stark verhaftet im Instrumentalen. Man sprach damals von „orchestraler" Begleitung schon dann, wenn auch nur zwei Geigenstimmen — womöglich mit Begleitung des Streichbasses — die Orgelbegleitung ergänzten. Bekanntlich hat uns u. a. auch ein Mozart eine Originalmesse dieser Art hinterlassen. Die Naturnähe und Weltfreudigkeit der Renaissance, wie sie sich geltend machte vom Beginn des 17. Jahrhunderts an durch das Aufkommen der Monodie mit instrumentalen Begleitstimmen — von Florenz her — fand in den deutschen Ländern Alt-Österreichs offene Augen und Ohren. Parallel mit dieser Vorliebe des Süddeutschen für das Sinnenfrohe hinsichtlich Baustil und Farbengebung der süddeutschen Kirchen und Klöster ging die Vorliebe der Deutsch-Böhmen und der Deutsch-Österreicher — insbesondere der Wiener Meister — für instrumentale Kirchenmusik, so daß man berechtigter Weise von einem Musikstil des kirchlichen Barock sprechen darf.

Diese beschwingte Musik mit ihrem flutenden Rhythmus erfreute sich einer starken Bevorzugung von seiten der Kirchenbesucher. So kam es, daß der jeweilige Chordirigent auf rege Mitwirkung von seiten der Musikliebhaber in der Gemeinde rechnen durfte. — Verdiente Träger des musikalischen Volksgedankens waren seit mehr als hundert Jahren die Lehrer an den Volksschulen. Aus ihren Kreisen gingen unter anderem ein Franz Schubert und ein Anton Bruckner u. a. m. hervor, zum Ruhme der deutschen Musik. — Ihr Ansehen wuchs in dem Maße, als ihr Chor sich der nicht immer leichten Aufgabe, „Festaufführungen" zu bieten, gewachsen zeigte. Sie sorgten durch Musikunterricht für Nachwuchs, besonders an Geigern. Bei Hochfesten kamen ihnen vor allem die Nachbar-Kollegen und sonstige Musikfreunde zu Hilfe, so daß sich nicht selten die Kirchenfeste zu wahren Musikfesten ausweiteten, an denen die weitere Umgebung lebhaften Anteil nahm. Man kann sich heut nur schwer die rechte Vorstellung machen, wie tief das Musikleben jener Tage die Volksseele erfaßte. Man sprach jahrelang von solchen kirchenmusikalischen Ereignissen.

Ein solches kirchenmusikalisches Fest erlesener Art fand statt — wie Hermann Kretzschmar in seinem „Konzertführer" berichtet — „in einem jener stillen, musikalisch aber schwungvollen und reichen Winkel, an denen Deutschland auch jetzt glücklicherweise noch nicht ganz verwaist ist" (und — fügen wir heute hinzu: neuem wirtschaftlichen und damit kulturellen Aufstieg entgegengeht). — Gemeint ist die heute reichsdeutsche deutsch-böhmische Stadt Warnsdorf mit ihrer musikfrohen Umgebung. — Dieser Landstrich vollbrachte die künstlerische Großtat, daß der damalige dortige Chordirektor I. V. Richter im Jahre 1830 die für Sänger wie für Spieler gleich anspruchsvolle „missa solemnis" von L. v. Beethoven glanzvoll zur Aufführung brachte. Es war dies die zweite Aufführung dieses Riesenwerkes überhaupt. Ihre Uraufführung als Gesamtwerk war erfolgt im Jahre 1824 am Kaiserhof zu Petersburg. Man

bedenke die ſtarke Gegenſätzlichkeit der äußeren Aufmachung. — Es kann nicht unſere Abſicht ſein, eine Geſchichte der deutſch-böhmiſchen Kirchenmuſik zu ſchreiben. — Ebenſo liegt es uns fern, die Werke der verſchiedenen ſudetendeutſchen Kirchenkomponiſten auf ihre Geeignetheit als Liturgiemuſik zu unterſuchen. — Ein Sich-Zurückbeſinnen auf die unverrückbaren Grundſätze der Liturgiemuſik hat ſeit längerer Zeit auch hier erfreulicherweiſe eingeſetzt. — Gleichwohl hat die volkstümliche Muſik der Inſtrumentalmeſſen und ebenſolcher Veſpern und Litaneien ſtark anregend auf die muſikaliſche Allgemeinbildung jener Landſtriche und darüber hinaus eingewirkt. — Wie tief dieſe Liebe zur Muſik bis in die breiteſten Schichten des Volkes hinein verwurzelt war, beweiſt die Tatſache, daß — wie es Verfaſſer dieſer Ausführungen ſelbſt in ſeinen Knabenjahren hat beobachten können — einfache, ſchlichte Bauersfrauen nach Schluß des Feſtgottesdienſtes am Ausgang des Gotteshauſes verweilten und auf den und jenen Soloſpieler bzw. Soloſänger (oder Soloſängerin) warteten, um ihm die Hand zu drücken „für die ſchöne Muſik beim Hochamt". Unter ſolchen Verhältniſſen ward der Gottesdienſt mit ſeiner Muſik zu einer Art M u ſ i k - B i l d u n g s ſ ch u l e f ü r d a s V o l k.

Das Sudetenvolk iſt muſikdurchweht wie wohl jedes deutſche Bergvolk. Die reizvolle Sprache der Natur lockt zum Singen. Beim Verſagen anderer geſelliger Freuden wird die Sehnſucht wach nach Muſik. Und dieſe ihre geſteigerte Liebe zur Muſik ſcheute keine Opfer, um die Muſik ans Haus zu feſſeln, ſie auch in ein dürftiges Heim einzuladen. — So berichtete uns vor Jahren ein Berufserzieher aus dem Sudetenland, daß eine in der Tat bedürftige Mutter von fünf kleineren Kindern ihrem zweiten neunjährigen Jungen trotz aller wirtſchaftlichen Enge es doch ermöglicht hatte, ihren Buben zum Kirchſchullehrer in die Geigenſtunde zu ſchicken. Dieſer begnügte ſich damals mit etwa ſiebzig Pfennig die Stunde nach heutigem Geld. Aber ſelbſt dieſer niedrige Preis ging noch über die Kräfte der armen Frau. Alſo mußte auch eine halbe Unterrichtsſtunde für den Preis von fünfunddreißig Pfennig genügen. Der rührige Knabe erhielt Gelegenheit, bei wöchentlich zwölfſtündiger leichter Arbeit — Garnabziehen auf der Maſchine — ſich fünfundzwanzig Pfennig zu verdienen. Dazu eine Quarkſchnitte und ein Töpfchen „Runkelkaffee". Die fehlenden zehn Pfennig fügte die treu beſorgte Mutter hinzu. Die vom Großvater ererbte Geige hat den Jungen begleitet ſein ganzes Leben hindurch, und ſein Geigenſpiel hat weſentlichen Einfluß genommen auf die glückliche Geſtaltung ſeines ferneren Lebensweges.

Wie bereits erwähnt, wird mit dieſen Feſtſtellungen aus dem kirchlich-muſikaliſchen Leben im Sudetenland der eigentliche Zweck und Wert der Liturgiemuſik weder berührt noch erfaßt. Aber Erneuerung der Kirchenmuſik geht tiefer den g a n z e n inneren Menſchen an, als dies gemeinhin angenommen wird. — Dieſe Kirchenmuſik der Vorfahren dürfte auch noch heut bei Konzert-Aufführungen Zuſtimmung finden. Einen großen muſikaliſchen Vorzug weiſen all dieſe religiöſen Geſänge und kirchlichen Melodien auf: die V o l k s t ü m l i ch k e i t. An dieſem Weſenszug der böhmiſchen Altmuſik iſt die neuere Kirchenmuſik teilweiſe ärmer geworden. Die „lineare" Kontrapunktik wird wohl viele Zeit brauchen, ehe ſie ins Volk dringt.

Die Vorliebe der Sudetendeutſchen für das Inſtrumentale, für den liedhaften Klang äußert ſich auch in dem Hang des Volkes, der Liedmelodie eine Begleitſtimme, die ſogen. „zweite" Stimme beizugeben. Nicht ſelten ſtellt ſich ſelbſt eine gutgeführte dritte Stimme ein. Hierin unterſcheidet ſich der Süddeutſche weſentlich vom Norddeutſchen. — Ein Nachklang des Religiöſen in ſeiner Volkstümlichkeit hat ſich erhalten in ſo manchem Prozeſſionslied — mit und ohne Blasmuſikbegleitung. Nicht wenige unter ihnen quellen geradezu über von Innigkeit und gottgläubiger Vertraulichkeit. Der Eifer, mit dem dieſe altererbten religiöſen Volkslieder in ihren Texten abgeſchrieben und als Wertſtücke im Sinne von Familienerbe weitergegeben wurden, läßt einen Rückſchluß zu auf deren unauslöſchliche Beliebtheit.

Durch den Einfluß des völkerumſpannenden Rundfunk und ſeiner Muſikdarbietungen haben ſich dieſe patriarchaliſchen kirchlichen Muſikverhältniſſe gelockert. Hinzu kommt das verdienſtvolle ernſtliche Bemühen von ſeiten führender Kirchenmuſiker, der Neuauffaſſung des Begriffes Liturgiemuſik Rechnung zu tragen. Rühmend verdient erwähnt zu werden, daß man an zuſtändiger Stelle auf neuere Inſtrumentalmeſſen Bezug nimmt, die dem Singchore einen erweiterten und vertieften Betätigungskreis im Sinne der Liturgiemuſik zuweiſen. — Die bereits

anſetzende Geſundung des deutſch-böhmiſchen Volkes in wirtſchaftlicher und kultureller Beziehung wird weſentlich dazu beitragen, daß die bis dahin verſtummte deutſche Muſikſeele wieder zu ſingen beginnt. Verfaſſer hatte reiche Gelegenheit, n a ch dem Weltkriege ſudetendeutſche Grenzgebiete zu bereiſen. Es zog ihm jedesmal das Herz zuſammen, wenn er — beſonders an Sonntagnachmittagen — durch deutſche Siedelungen kam, wo man nicht einmal einen Burſchen ein Liedlein pfeifen hören konnte. Stumm — verſchüchtert — ſorgenvollen Antlitzes ſah man die gequälten Geſtalten ſtill ihres Weges ziehen. — Doch all dies iſt nun anders geworden.

Offene Singſtunden in einer ſudetendeutſchen Kirche.

Von Fritz Kernich, Karlsbad-Fiſchern.

Offene Singſtunden ſind allgemein bekannt. In Kirchen aber kennt man dieſe noch recht wenig. In Karlsbad (im Sudetengau) ſind offene Singſtunden eine bekannte Einrichtung. Was wurde nun damit bezweckt? Erſtmals die Verwirklichung innerer Volkwerdung durch tätige Teilnahme des Volkes am geiſtlichen Volkslied. Man erkennt leider noch zu wenig den Wert der kirchlichen Tonkunſt und meint, ſie ſei nur da, den Gottesdienſt zu verſchönern, oder ſie ſei lediglich ein gutes Mittel die Gläubigen in andächtige Stimmung zu verſetzen. Nein, — der Volksgeſang iſt weſentlicher Beſtandteil der Liturgie (Motu proprio 1903); er bindet und formt die Gemeinde und läßt dieſe kraftvoll und froh erklingen. In der Zeit tiefſter Knechtung (Verſammlungsverbote — Liedverbote) konnte ſich aber das Volk trotzdem in der Kirche zum Gottesdienſt verſammeln und „frei" ſingen. Gerade hier kann man den Wert ſolchen Singens begreifen und werten, wenn man die Gemeinde ſingen hört: „Unüberwindlich ſtarker Held, Sankt Michael! Komm uns zu Hilf, zieh mit zu Feld! Hilf uns hie kämpfen, die Feinde dämpfen, Sankt Michael. . . ." So mußte ja das ſudetendeutſche Volk in den ſchweren Tagen des Septembers ſingen, ganz gleich — welcher Konfeſſionszugehörigkeit; wir waren eben e i n Volk und e i n Lied war Ausdruck dieſer Not, aber auch dieſes Kampfbewußtſeins. Bei uns iſt „Michel" ein urdeutſcher, ſchöner Name (der „deutſche Michel" war eine gerade, offenherzige Zeitſchrift — die meiſt zenſuriert wurde) und Sankt Michel gilt doch auch als Schutzgeiſt der deutſchen Nation! Wie haben wir Ende September am Feſttage dieſes Schutzgeiſtes gerade dieſes Lied voll tiefſter Inbrunſt geſungen und an dieſem ſelben Tage wurden auch „die Feinde gedämpft", denn der Führer berief die drei großen Staatsmänner nach München und er ſchenkte der Welt den Frieden, uns aber die langerſehnte Freiheit! „Groß iſt Dein Macht, groß iſt Dein Heer, groß auf dem Land, groß auf dem Meer . . ." Keiner tſchechiſchen Behörde wäre es eingefallen uns dieſes Lied zu verbieten; — was wir aber beim Singen dachten iſt leicht zu erraten (die Gedanken ſind frei)! Dieſes Gemeindelied war wirklich unſer innerſtes Bekenntnis; wir wollen es weiter ſo halten, daß das „Volk" — und nicht etwa nur die eine oder andere Konfeſſion — ſich aus tiefſter Volksſeele zu ſeinem Schöpfer durch ſolches Singen erheben kann.

Andrerſeits bezwecken die offenen Singſtunden in der Kirche eine Verwirklichung dreier Eigenſchaften: ſie ſei heilig, echte Kunſt und allgemein. Konnten wir dies von der üblichen Gebrauchsmuſik in unſeren Kirchen ſagen? Die meiſten Lieder, die das Volk ſang, ſind vom ſeelſorglichen, wie vom künſtleriſchen Standpunkt aus wertlos; die Stimmung ſentimental, der Text voll gängiger Stammbuchreime (. . . Der Tiſch des Herrn iſt aufgedeckt — im Leuchter eine Kerze ſteckt!), entſpricht in keiner Weiſe dem Empfinden des heutigen Menſchen. Neben ſolchen ſchmalbrüſtigen Produktionen der Jetztzeit friſten leider auch zahlreiche ebenbürtige Blüten aus der lieben Vergangenheit ein zähes Daſein. Das ſchmachtende, gefühlsſelige Weſen unſrer Kirchenlieder entſprach durchaus dem meiſt kraftloſen, oberflächlichen Stil unſrer Volksfrömmigkeit. Aus dieſen Unzulänglichkeiten des gegenwärtigen Frömmigkeitsſtiles hat ſich nun die volksliturgiſche Bewegung erhoben, eine Bewegung, die die Gottesdienſte in der Volksſprache geſtaltet, um dem Volke die aktive Teilnahme zu ermöglichen. Dieſe Bewegung iſt am Werke, zu Kern und Tiefe vorzudringen und die Ausdrucksformen unſeres religiöſen Lebens umzuprägen. Dabei iſt die Erneuerung des deutſchen kirchlichen Volksgeſanges von hervor-

ragender Bedeutung; es handelt sich hier gar nicht um ästhetische oder musikalische Fragen, sondern um die Neugestaltung des christlichen Gemeindegeistes, also um Erziehung der Menschen zur innersten Gemeinschaft des Gottesdienstes, wobei dem Volksgesang eine führende Rolle zufällt.

In unsren offenen Singstunden wurde gründliche Arbeit geleistet. Erst wurde das feierliche, ruhige Sprechen geübt (auf einem bestimmten Ton). Dann wurden die deutschen Kirchenlieder vom Singchor oder Kinderchor — oder auch vom Vorsänger allein gut vorgesungen. Und nun wurde mit der Gemeinde geübt — Fehler sofort beseitigt usw.

Die Auswahl der Lieder selbst muß im Zusammenhang mit der aus der religiösen Erneuerung wachsenden neuen Feiergestaltung im kirchlichen Raum stehen. Sehr weit ist schon die Neugestaltung der religiösen Abendfeiern vorgeschritten, in denen Muttersprache und Volkseigenart weit mehr zur Geltung kommen. Hier sind die Arbeiten der Leipziger Oratorianer und vor allem Heinrich Kahlefelds schlechthin endgültig in Gestalt und Inhalt. (Deutsche gregorianische Singmesse, Deutsche Komplet, Deutsche Vespern und Weihnachts- und Ostermetten.) Diese Texte und Melodien besitzen die gleiche Strenge und selbstverständliche, aus Wort und Gesang sich ergebende Gültigkeit, wie die entsprechenden Teile der Liturgie. Gründliches Wissen um die Eigenart des Deutschen lassen alle Gefahren einer bloßen Übersetzung des Lateinischen vermeiden und echte Eindeutschungen gelingen. Mehr Arbeit kostet allerdings die Einübung der Deutschen Gemeindemesse von Christian Lahusen. Ein neues Volkssingbuch erschien eben und bringt eine Zusammenstellung der schönsten christlichen deutschen Volkslieder, wobei wir gar nicht engherzig wegen konfessioneller Herkunft der Lieder waren. Wir bauen Brücken zwischen völkischer und christlicher Gemeinschaft durch unser Volksliedsingen und vermindern die Kluft, die sich einmal in unserem kulturreichen Volke zwischen Konfessionen so groß auftat. Ein kleiner Beitrag mit zur inneren und großen Volkwerdung!

Die Musikerneuerungsbewegung und ihr sudetendeutscher Anteil in der Singbewegung Walther Hensels.

Von Walther Sturm, Gablonz.

Im Sachwörterbuch der Deutschkunde (Teubner 1930) ist eine eingehende Würdigung der Jugendbewegung zu finden. Ihr schönster Ertrag, heißt es dort, war die Wiederentdeckung des Volksliedes, in der eine wirkliche Kulturtat der Jugendbewegung beschlossen liegt. Hans Joachim Moser zeichnet den Abschnitt „Jugendmusikbewegung" im selben Werk und sagt zum Schluß, daß heute die musikalische Erneuerungsbewegung wohl für alle Einsichtigen einen der wesentlichsten Habenposten in der deutschen Musikkultur darstellt.

Wie am Beginn des vergangenen Jahrhunderts die Romantiker Clemens Brentano und Achim von Arnim die Lieder des Volkes sammelten und in „Des Knaben Wunderhorn" zusammenfaßten, so gingen nun die Wandervögel hinaus und lauschten auf ihren Fahrten den alten Leuten die Lieder vom Munde ab, und einer von ihnen, Hans Breuer, legte sie im Zupfgeigenhansl nieder. Im Schützengraben von Badonvillers schrieb er das Vorwort zu einer der rasch aufeinanderfolgenden Auflagen und starb 1918, vor Verdun von einer Granate verschüttet, den Heldentod. Heute hat wohl sein Liederbuch eine Auflage von einer Million erreicht. Es war weder eine eigenwillige Schrulle dieser Jugend, die alten Volksweisen zu sammeln, noch war es bloße Entdeckerfreude. Sie hatte empfunden, daß im deutschen Lied eine Kraft wohnt, die ihrem Leben einen neuen starken Inhalt geben konnte. Ich kann mich gut erinnern, welchen starken Eindruck der Zupfgeigenhansl, das schlichte, graue Liederbuch auf mich machte. Im Jahre 1912 erschien dann auch das Singbuch des österreichischen Wandervogels, in dem über 200 wirkliche Volkslieder, in der Mehrzahl solche aus den Alpenländern, aber auch Lieder aus Mähren und Schlesien, aus dem Egerland und aus Nordböhmen enthalten sind. Hier sei in Ehrerbietung eines Vorkämpfers der Volksliedbewegung gedacht, des aus der Steiermark stammenden Dr. Josef Pommer, der an dem eben angeführten Liederbuch großen Anteil hat. 1913 gab Walther Hensel eine Sammlung „Deutsche Liedlein aus Österreich" heraus, später folgte

ein zweites Heft; hier finden wir neben Liedern aus der Heimat Henſels, dem Schönhengſt in Mähren, andere, die er auf ſeinen Kärntner Volksliedfahrten aufgezeichnet hatte. 1919 erſcheint „Der Prager Spielmann". In dieſem Liederheft ſind zum erſten Mal das ſchleſiſche Lied vom Ringlein „Mein Schätzlein kommt von ferne" und das nordmähriſche Schäferlied „Wenn ich morgens früh aufſteh" gedruckt, Lieder, die nun durch ganz Deutſchland wieder bekannt ſind und geſungen werden. So ſind ſeitdem aus dem liederreichen ſudetendeutſchen Grenzland in lebendiger Überlieferung und durch die vielen wertvollen Liedſammlungen Walther Henſels Lieder in großer Zahl in alle deutſchen Gaue gedrungen. Unſere Lieder wurden freudig aufgenommen und ſie haben, wir ſind ſtolz darauf, den Allgemeinbeſitz unſeres Volkes an ſchönen Liedern weſentlich bereichert.

Walther Henſel war in der ſudetendeutſchen Jugend, im ſudetendeutſchen Wandervogel von Anfang an der unbeſtrittene muſikaliſche Führer. Sein Urteil beſaß für uns unbedingte Geltung, ſeine Begeiſterung und Leidenſchaft war uns mitreißender Antrieb. In vielen Gauen wurde mit ernſtem Eifer noch lebendes Liedgut geſammelt und das Wertvolle in zahlreichen Liederblättern veröffentlicht. Bis zu den Deutſchen in der Slowakei gingen die Fahrten — vor mir liegt das „Zipſer Liederblatt", herausgegeben von Fritz Repp, jetzt Profeſſor in Kesmark. 1923 erſchien von Henſel eine Abhandlung, „Lied und Volk" betitelt. Die Schrift iſt eine rechte Streitſchrift wider das falſche Lied und ſie behält auch heute noch ihre ſtarke Wirkung und weſentliche Bedeutung. Wir halten es für notwendig, daß jeder, der ſich ernſthaft mit dem Volkslied und dem Volksſingen auseinanderſetzt, dieſe Schrift leſe. 1923 rief Walther Henſel zur erſten Singwoche auf. Sie wurde in Finkenſtein, einer kleinen Waldſiedlung bei Mähriſch-Trübau abgehalten. Sie bildete den kämpferiſchen Auftakt zur Singbewegung Finkenſteiner Prägung, aus der eine große Reihe auf dem Gebiet der Volksmuſikerziehung führender Perſönlichkeiten hervorging. An der Singwoche in Finkenſtein nahm auch Karl Vötterle teil, der damals kaum zwanzigjährig, ſich dafür einzuſetzen verſprach, daß das Liedgut der jungen Bewegung wieder ins Volk gelange. Er hat ſozuſagen aus dem Nichts den Bärenreiter-Verlag, jetzt in Kaſſel-Wilhelmshöhe geſchaffen und ihn in zäher und zielbewußter Arbeit zu einem der größten deutſchen Muſikverlage gemacht. Hier erſcheinen nun in reicher Zahl und in hohen Auflagen die Liederbücher und Liedſammlungen, Muſikwerke und Zeitſchriften, welche die Gedanken und das muſikaliſche Gut der Muſikerneuerungsbewegung verbreiten helfen. Von Walther Henſel erſcheinen hier „Der ſingende Quell", das feſtliche Liederbuch „Wach auf", das weitverbreitete „Aufrecht Fähnlein", 1923 im Auftrag des Bundes der Freiſcharen, der aus dem Wandervogel hervorgegangenen ſtudentiſchen Korporationen in Prag, herausgegeben; ferner das Jungenliederbuch „Strampedemi", das prächtige Frauenliederbuch „Spinnerin Lobunddank" und viele andere. In dieſen Büchern und in den durch 10 Jahre als monatliche Liederhefte herausgegebenen „Finkenſteiner Blättern" ſind Volkslieder aus allen deutſchen Gauen dargeboten, und zwar nur ſolche, die dieſen ehrwürdigen Namen mit Recht tragen. Ein ſchier unerſchöpflicher Reichtum iſt hier geſammelt und zu lebendigem Gebrauch überliefert.

„So war nun ein Ziel der Muſikerziehungsarbeit dieſes, dem rechten Singen und dem rechten Lied den gebührenden Platz im Leben des Einzelnen und der Geſamtheit zu erobern. Es ſtand ſo, daß ſich das Singen, wie es für Volk und Jugend von entſcheidender Wichtigkeit iſt, erſt allmählich ſein Daſeinsrecht erkämpfen mußte auf Gebieten, wovon man es bisher ängſtlich fernzuhalten verſucht hat und wo man bisher faſt ausſchließlich die Vorherrſchaft des Intellektes gelten ließ. Wir können ſagen, daß Muſik, vor allem ein rechtes Singen, ein Menſchenbildungsmittel erſten Ranges iſt, kein bloßes Schönheitsmittel, wie man bisher oft fälſchlich angenommen hat. Die Muſik iſt eine Offenbarung des Geiſtes in der Stoffwelt, und zwar eine der eindringlichſten und feinſten. Sie iſt eine Kunſt und zugleich auch eine Sprache des Menſchen. Es handelt ſich in der Muſik, beim Singen um geiſtige Wirklichkeiten, nicht um einen bloßen, wenn auch noch ſo ſchönen Schein. Um ein Schöpferiſches handelt es ſich beim Singen, aber nicht erſt beim vollendeten Lied, ſondern ſchon bei der Bildung des einzelnen Tones, des einzelnen Lautes! Zur muſikaliſchen Geſtalt kommt beim Singen noch die unendliche reiche Geſtaltenwelt der geſprochenen Sprache, doch nicht in bloß addierender Weiſe, ſondern als neue

Verbindung auf höherer Ebene. Die künstlerischen Tatsachen einer Sprachgestaltung, wie sie in vollendeter Art im alten Volkslied, in der Volkssprache leben, sind uns in unserer bisherigen Erziehung fast völlig entgangen. Wenn wir noch eines Merkmals gedenken wollen, das der Notwendigkeit des Singens in unserer Zeit rechten Nachdruck verleihen kann, so ist es die soziale Seite dieser Volkskunst." Diese Gedanken Hensels lassen uns die Größe der gestellten Aufgaben erkennen. Ernstes Bemühen um die Gestaltung des gesungenen und gesprochenen Wortes, Stimmübungen, Sprech- und Atemübungen stehen von jeher im Mittelpunkt unserer Singarbeit. Ich stelle hier fest, daß der Ernst, mit dem wir diesen verantwortungsvollen Dienst am Volke geleistet haben und nun für das ganze Reich, dem wir durch die Befreiungstat unseres Führers Adolf Hitler angehören, weiterleisten wollen, gleiche Achtung für das Was und das Wie unserer Arbeit fordert. Nicht selbstgenügsames Singen ist der Sinn der Singwochen, sondern es wurden im Singen Erkenntnisse über das Wesen und die Bedeutung der Musik gesucht und gefunden, es wurden Mittel und Wege ernsthaft beraten, die brauchbar wären, die gewonnenen Erkenntnisse dem ganzen Volke zu vermitteln. Wir haben schon früh die persönlichkeitsformenden und gemeinschaftsbildenden Kräfte der Musik und vor allem des Singens erkannt und haben für das Volkslied jene Definition gefunden, die aussagt, daß das Volkslied jenes Lied sei, das die Kraft habe, das Volk zum Volke zu machen.

Der Verfasser dieses Berichtes hat im Laufe des Sommers 1938 an 4 Singwochen tätig teilgenommen und er konnte feststellen, daß bei aller Gleichartigkeit in der Erfassung der Aufgabe, im Beschreiten des Weges, der zu ihrer Lösung führen soll, doch jede der Wochen ihren eigenen Charakter trug. Das muß so sein, ist doch jede Singwoche eine sehr lebendige, organisch wachsende Gestaltung; sie erhält ihre charakteristischen Züge von den leitenden Persönlichkeiten, aus der Zusammensetzung der Teilnehmerschaft, aus der Umwelt, in der sie stattfindet, aus dem Stoff, der zur Verarbeitung aufgegeben ist. Ich will hier meinen Bericht über die Jägerndorfer Singwoche aus den „Musikblättern der Sudetendeutschen" gekürzt wiedergeben. „Die Jägerndorfer Singwoche war durch die dortige Finkensteiner Singgemeinde und durch den technischen Leiter Ing. Franz Schmachtl vorbereitet worden. Das Problem der Unterbringung und Verpflegung einer Zahl von über 200 Teilnehmern war auf das beste gelöst und der äußere Verlauf der Woche entwickelte sich reibungslos und in geregelter Ordnung. Es mag hier ausdrücklich festgestellt sein, daß gerade auf Singwochen in dieser Hinsicht niemals Schwierigkeiten aufgetreten sind; beispielgebend ist bei allen Teilnehmern der Wille zur Einordnung, die selbstverständliche Übung echter Kameradschaftlichkeit; Hilfsbereitschaft, Opfermut entwickeln sich aus ihr, Pünktlichkeit, Zuverlässigkeit, Zucht und Ordnung sind weitere Ergebnisse, die die eben gemachte Feststellung in ihrer Richtigkeit beweisen; dadurch aber ist auch die volle Auswirkung der musikalischen Arbeit erst gewährleistet. Musische Erziehung und zuchtvolle Haltung bedingen einander gegenseitig. Walther Hensel ist eine Führerpersönlichkeit und seit jeher kämpferisch in seiner Art, bedingungslos an seinen gewonnenen Einsichten festhaltend, überzeugend und mitreißend in der Vermittlung seiner Erkenntnisse. Diese Erkenntnisse stammen bei Walther Hensel aus einer Erfahrung, die wahrhaftig in Blut und Boden begründet ist. Ob er nun auf der Lehrersingwoche in Weckelsdorf, sie fand ebenfalls im Sommer 1938 statt, seine eigenwillige und in ihren Gedankengängen bezwingende Liedkunde in den Vordergrund der Betrachtung stellt oder ob er in Jägerndorf von seinem Wissen um das Leben und Wachstum der Sprache, um die Substanz und Bildkraft des Wortes, um die Eigenpersönlichkeit und Ausdrucksfähigkeit des einzelnen Lautes mitteilte. Walther Hensel machte den Teilnehmern das ältere und jüngere Volkslied in wesentlichen Beispielen bekannt, es wurde das Bekenntnislied der Gegenwart gesungen und schließlich als Chorwerk die Kantate von Heinrich Schütz „Unser Wandel ist im Himmel" erarbeitet. Der Verfasser dieser Abhandlung ergänzte als Mitarbeiter Walther Hensels dessen Singarbeit, er vermittelte vor allem das Gemeinschaftslied unserer Zeit und aus dem Reichtum überlieferten Liedgutes besonders das bodenständige schlesische. Ihm ist im lebendigen Umgang mit dem Lied ein so reicher Besitz an Volks- und Bekenntnisliedern zugewachsen, daß er mit diesem lebensmäßig erworbenen Liedgut frei zu walten vermag. Ich bin mir bewußt, mit Walther Hensel, dem ich seit Finkenstein in der Singbewegung ein treuer Mitarbeiter bin, Verantwortungsträger gegenüber

der Idee einer lebendigen Volkserziehung durch die Musik zu sein. Franz Schwarz, Brünn, leitete während der Singwoche das Instrumentenspiel. Für seine tüchtige Arbeit mag die Reihe der erarbeiteten Werke zeugen, die täglich zur Morgenfeier, an den Gemeinschaftsabenden dargeboten wurden. J. S. Bach: 5. Brandenburgisches Konzert, E-dur-Konzert für Violine und Klavier (Orchester). G. F. Händel: g-moll-Konzert für Streichorchester und Orgel, 12 Märsche für Streicher und Bläser, ein Violinkonzert. J. Haydn: op. 64, Nr. 5 Lerchenquartett, op. 33, Nr. 3 Vogelstimmenquartett, das Londoner Trio für zwei Flöten und Cello, das Kaiserquartett. Dazu kommen Werke von Telemann, Rosenmüller, F. X. Richter, Chr. W. Gluck, Schubert, L. Metzner.

An einem Orgelabend wurden Werke von Bach, Bruckner, Mozart, Liszt, Reger und L. Frank geboten. Die Orgel spielte Dozent Cornelius Veits, Troppau, der auch einen ausgezeichneten Bericht über den Stand der deutschen Orgelbewegung gab. Er selbst hat die beiden prächtigen Barockorgeln Jägerndorfs (Realschulaula und Burgbergkirche) disponiert, beide standen uns während der Singwoche zur Verfügung und erweiterten den Bereich der instrumentalen Möglichkeiten. Wir hörten auch den jungen Amadeus Webersinke, der an der Realschulorgel, wie schon mehrere Studenten vor ihm, zu einem beachtenswerten Organisten wurde; es sangen Frau Traute Wolf-Schuppler, die als bekannte Konzertsängerin in der Singbewegung steht, Franz Schwarz und der Singwochenchor. Auch das Laienspiel war in die Singwochenarbeit einbezogen. Dr. Hans Klein gab mit seiner Spielgemeinde eine Darstellung des 1. Aktes von Schillers „Braut von Messina", Handlung und Sprache dieses in seiner Größe erschütternden Werkes hinterließen bei allen einen tiefen Eindruck. Auf der Singwoche konnte als willkommener Gast Univ.-Prof. Dr. Gustav Becking begrüßt werden, der in einem äußerst lebendigen Vortrag über Heinrich Schütz dessen Bedeutung für die Gegenwart würdigte. Dr. Hugo Kinzel, damals Musikreferent der SdP, jetzt im Gaupropagandaamt der NSDAP, brachte in ergebnisreichen Aussprachen im Kreis der Singwochenführung und vor der Teilnehmerschaft Planungen und die daraus sich ergebenden Forderungen auf dem Gebiet der Musikerziehung in klarer und eindringlicher Weise zur Kenntnis. Die Anwesenden stellten sich ihm für die Mitarbeit begeistert zur Verfügung. Dr. Hugo Kinzel konnte seinerseits seine volle Befriedigung über das beim Einblick in die Tagungsarbeit Gesehene und Gehörte kundgeben. An öffentlichen Veranstaltungen während der Singwoche ist das schon erwähnte Orgelkonzert in der Burgbergkirche zu nennen, an dem ebenso wie an einem offenen Abendsingen eine überaus zahlreiche Zuhörerschaft aus Jägerndorf und Umgebung teilnahm. An dem Singabend gelang es Walther Hensel und Walther Sturm in vorbildlicher Weise Chor und Gäste im gemeinsamen Singen zusammenzufassen. Abschließend sei vor allem der Persönlichkeit Dr. Hans Kleins gedacht, der wesentlich zur Gesamtgestaltung der Woche beitrug. Ing. Schmachtl leitete während der Singwoche den Volkstanz, über die Bestrebungen zur Schaffung neuer Trachten sprach Dr. Leonhard Metzner, über Volkskunst an Beispielen aus seiner eigenen, bei der Berliner Handwerksausstellung besonders ausgezeichneten Werkstättenarbeit Walther Krüger, Jägerndorf. In diesem Bericht mag sich die Fülle des Stoffes und der Umfang der auf einer sudetendeutschen Singwoche geleisteten Arbeit vorbildlich zeigen. Da Ergebnis, das über die Woche hinausweist, liegt in der Jahresarbeit aller Teilnehmer, für die sie auf der Tagung reiche Anregung gewonnen haben. In dieser Außenarbeit, in diesem „dem Gemeinwesen Dienstbarmachen", in der bewußten Auffassung der musikalischen Erziehungsarbeit als einer volkserzieherischen Aufgabe liegt auch die politische Bedeutung unserer Singwoche."

Die Musikerneuerungsbewegung hat wie im Reich so vor allem im Sudetenland durch die Finkensteiner Singbewegung Walther Hensels in zweifacher Weise bahnbrechend in unsere Zeit hereingewirkt: Einmal hat sie die Frage des Was aufgerollt, die Frage des zu singenden Liedgutes, wobei man vom altüberlieferten Volkslied als der natürlichen Grundlage ausging; andererseits hat sie sich mit dem Wie des Singens ganz ernstlich auseinandergesetzt, dies war und ist die dringende Aufgabe zahlreicher Singveranstaltungen der letzten Jahre, von Singabenden, Singwochen, Lehrgängen aller Art. Ein Werk der Aussaat, des Neueinpflanzens ist es im Grund genommen; es gilt, lebendige Kräfte, nicht bloß äußerliche Fertigkeiten zu entwickeln und zu pflegen. Wir finden solche Kräfte beim Singen alteinheimischer Lieder in

reichem Maße; soweit wir diese Lieder aus dem uralten Überlieferungsstrom heraus mit unserem inzwischen gewandelten Bewußtsein durchdringen und bejahen können, soweit erleben diese Lieder ihre Auferstehung und sie finden ihren Weg, wenn auch in gewandelter Form und gerade in dieser gewandelten Form in die ferne Zukunft. Das neue Lied kann in lebendiger Weise an das alte anknüpfen; nur erfordert das neue Singen auch wieder neue Menschen, nicht hoffnungslose zwie- und mehrspältige Wesen, sondern Menschen künstlerischer Tat- und Gestaltungskraft. Wir sehen im Neuen Reich, dem geeinten machtvollen Deutschland diese neuen Menschen heranwachsen, es wächst in den Kampf-, Bekenntnis- und Feierliedern der jungen Nation die junge Saat eines gegenwartsfreudigen, saft- und kraftvollen Liedgutes.

So mögen zum Schluß die Worte des sudetendeutschen Dichters E. G. Kolbenheyer angeführt sein, mit denen er Walther Hensel, der vor 25 Jahren sein Werk in ernster Verantwortung für sein Volk begonnen hat und in ernster Zuversicht heute noch lenkt, Anerkennung und Dank sagt:

„Walther Hensel gebührt schon längst ein besonderer Dank des deutschen Volkes. Ich habe zweimal Gelegenheit gehabt, diesen meinen verehrungswürdigen Landsmann vor einer seiner Singgemeinden am Werke zu sehen. In Walther Hensel ist echte deutsche Musik, edler Volksgesang, Person geworden. Er schafft in so natürlicher Selbsteinordnung mit seinen Sängern, als rufe aus ihnen das singfreudige Leben selbst. Er weckt das Lied des Blutes aus ihnen, die unter seiner Leitung singen. Und so kann er ein schöpferischer Lehrer bleiben in der reinlichsten Liebe zur Sache, ohne jede Pose. Zugleich ist er aber auch ein schöpferischer Meister der Tonkunst geworden. Wir lesen und hören jetzt sehr viel von Blut und Boden. Walther Hensel hat Blut und Boden, soweit beide im deutschen Liede offenbart werden können, schon viele Jahre in selbstlosester Hingabe in vielen deutschen Ländern aufzurühren und fruchtend zu machen vermocht. Wie jene Meister mittelalterlichen Lebensstils, die das Werk wirken und den eigenen Namen vergessen ließen, hat dieser bedeutende Chorführer des Volksgesanges gewirkt. Es wird gleichwohl heute wenig deutsche Musiker geben, die so weit und volkerschließend gewirkt haben. Hier hätte das deutsche Volk zu wissen und zu danken. Ich würde mich freuen, wenn diese Worte beitrügen, diesen Dank zu fördern."

Wilhelm Matthes.

Zum 50. Geburtstag am 8. Januar 1939.

Von Fritz Stege, Berlin.

„Wer stark und richtig denkt und lebt,
der schreibt auch stark und richtig!"
Mattheson-Hamburg 1750.

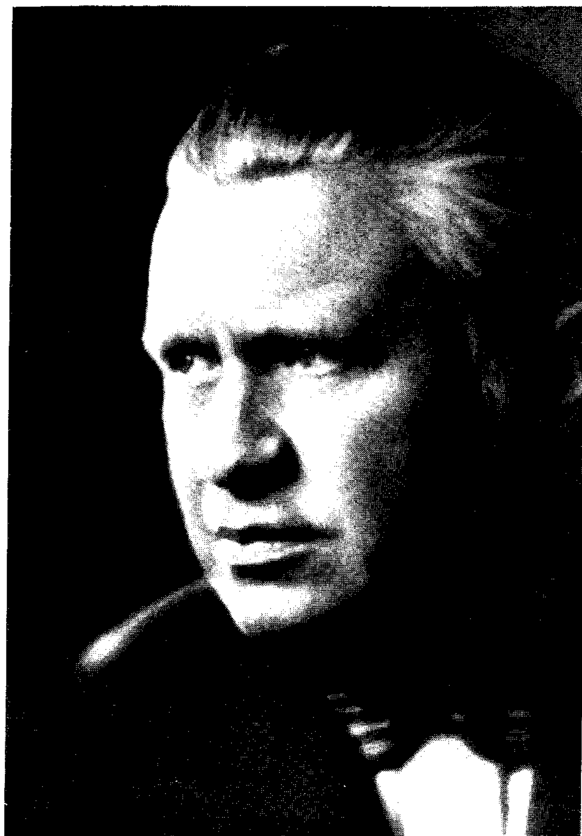
Wohl keine öffentliche Tätigkeit ist so vergänglich wie die des Tagesschriftstellers. Was heute geschrieben und morgen gelesen, wird übermorgen von der Mehrzahl der Zeitungsleser vergessen sein — das Los all derer, die sich nicht auf Kosten einer Kunstleistung reklamesüchtig in Erscheinung zu setzen wissen, sondern ihre Person bescheiden der kunstkritischen Betrachtungsweise unterordnen. Aber die Summe aller jener kleinen und kleinsten Bausteine, die der von Wissen und Können erfüllte Kunstbetrachter in voller Verantwortung vor seinem Gewissen und den innerlich erlebten Gesetzen der Kunst im Verlauf eines langen, ertragreichen Lebens zusammenfügt, sie ist in ihrer Gesamtheit entscheidend für die Bewertung einer künstlerischen Persönlichkeit, die vor dem öffentlichen Forum ihre Urteilsfähigkeit jahraus jahrein zur Schau gestellt hat.

Wilhelm Matthes, der namhafte 50jährige Kunstbetrachter, darf stolz auf eine öffentliche Laufbahn zurückblicken, die den Stempel der Charakterfestigkeit und hoher Auffassung des Ehrbegriffes trägt. Der Jubilar hat niemals zu denen gehört, die ihre Aufgaben leicht nahmen und sich mit billigen journalistischen Effekten begnügten. Kennzeichnend für die Persönlichkeit des musikkritischen Schrifttums ist stets das Maß der Anforderungen, die der einzelne an die Kunst stellt. Wer zur Kunst und ihrer Entwicklung kein persönliches, inneres Verhältnis



Aufnahme Berger

Ernst Richter



ZFM Archiv

Egon Kornauth

gewinnt, wer nicht nach höchſten Erkenntniswerten ſtrebt und ſie zum Maßſtab ſeines Urteils macht, wer nicht mit ſachlicher Strenge in unterſchiedlicher Bewertung von Kunſtleiſtungen die Verwirklichung der größten Kunſtideale anſtrebt, ſcheidet ſich ſelbſt aus der Reihe der „Perſönlichkeiten“ aus. Niemand iſt zwar unfehlbar zu nennen — niemand kann ſich über die naturgegebenen Grenzen der Menſchlichkeit hinwegſetzen. Aber die Fülle wertbeſtändiger Erkenntniſſe, die Wilhelm Matthes im Verlauf eines zwanzigjährigen Tagesſchrifttums geſammelt hat, bietet die nicht leicht zu erwerbende Grundlage eines gegenſeitigen Vertrauens und gegenſeitiger Achtung zwiſchen Kunſtbetrachter und der Kunſtwelt, die im offen aufgeſchlagenen, umfangreichen Buch ſeiner Wirkſamkeit leſen und daraus lernen kann.

Wenige ſeines Faches dürfen ſich rühmen, gleich ihm eine ſo gründliche muſikaliſche Praxis zu beſitzen. Der aus Berlin Gebürtige war Schüler von Hugo Kaun, dem unvergeſſenen Altmeiſter der Kompoſition, betätigte ſich jahrelang als Theaterkapellmeiſter, wobei ihm gerade das Engagement an kleinere Bühnen zu weitgehenden Erfahrungen in der inſtrumentalen Bearbeitung, vor allem aber in der geſamten Bühnenpraxis, verhalf. Dann kehrte er zu Hugo Kaun zurück, als deſſen Aſſiſtent er Schüler vorbereitete. Die Beſchäftigung mit dem Chorweſen führte ihn nach dem Weltkrieg, an dem er aktiv teilnahm, nach Nürnberg, wo er bald als Muſikſchriftleiter an den „Fränkiſchen Kurier“ berufen wurde. Hier rief er wohl zum erſten Male im deutſchen Zeitungsweſen eine eigene ganzſeitige Muſikbeilage ins Leben. Sein Urteil erwarb ſich in Süddeutſchland und darüber hinaus maßgeblichen Wert. Die Erneuerung des Chorweſens lag ihm beſonders am Herzen — er iſt übrigens auch der geiſtige Urheber der bekannten „Nürnberger Sängerwochen“ zur Pflege zeitgenöſſiſcher Chormuſik.

Was aber Wilhelm Matthes von vielen ſeiner Fachgenoſſen unterſcheidet, iſt ſeine rückhaltlos nationale Geſinnung, die er in ſchwerſten Kämpfen der Nachkriegsjahre in mutiger Offenheit zur Schau trug. Wie ſchwer die Erinnerung an jene Jahre auf allen denen laſtet, die als geiſtiger Sturmtrupp in ſteter Gefahr gerichtlicher Verfolgungen die nationalſozialiſtiſche Weltanſchauung vorbereiten halfen, kann niemand ermeſſen, der nicht ſelbſt „dabei“ geweſen iſt.

Ich lernte Wilhelm Matthes kennen in ſeinem Kampf gegen eine jüdiſche Wagnerverſchandelung im Film Ende der zwanziger Jahre. Wir ſchoſſen damals gleichzeitig unſere Pfeile ab: Hugo Raſch in der „Allgemeinen Muſikzeitung“, ich im „Deutſchen Tageblatt“, dem Organ der damals ſtärkſten radikalen Rechtsbewegung, der „Deutſchvölkiſchen Freiheitsbewegung“, Wilhelm Matthes in ſeinem „Fränkiſchen Kurier“. Und der Erfolg? Wilhelm Matthes erhielt von der Filmgeſellſchaft eine Schadenerſatzklage in Höhe von 750 000 Mark. Infolge des Zuſammenbruchs der Filmgeſellſchaft wurde die Klage nicht ausgetragen. Dies nur ein kleines Beiſpiel für die aufreibende, zermürbende Tätigkeit damaliger nationaler Kulturpolitiker. Ihr entwuchs aber jener beglückende Kameradſchaftsgeiſt, der ſich ſpäter bei der Gründung der „Arbeitsgemeinſchaft deutſcher Muſikkritiker“ auswirkte, wobei Wilhelm Matthes die Führung der Landesleitung Bayern übertragen wurde. Jener Geiſt echteſter Kameradſchaft, der nie und nimmer zuſchanden wird.

Die Muſikbeilage des Fränkiſchen Kuriers wurde der Ausgangspunkt der heftigſten Kämpfe gegen die Machthaber der Syſtemzeit. Gegen Korruption, gegen Negerjazz und Muſikbolſchewismus, gegen die von Berlin über Frankfurt nach Süddeutſchland eindringende Zerſetzung namentlich auf dem Gebiet des Muſikſchrifttums focht Matthes in bewundernswerter, unbeſtechlicher Haltung, und ich hatte die Freude, ihm mit dem Material meiner „Kulturkorreſpondenz für Muſik“ behilflich ſein zu können. Es dauerte nicht lange, und Matthes ſtand im Mittelpunkt der rüdeſten Angriffe ſeitens der jüdiſchen Berliner Aſphalt-Preſſe, die ihm beſonders ſein unentwegtes Eintreten für Bayreuth verübelte. Die Schriftleitung des „Fränkiſchen Kuriers“ hielt in dieſen ſchweren Zeiten unentwegt in treuer Kameradſchaft zu ihm — und dieſes ideale Verhältnis zwiſchen Zeitung und Mitarbeiter zeugt für die Einſicht und den Weitblick der Redaktion und Verlagsleitung.

Siegfried Wagner dankte ihm mit wärmſten Worten, und Muck ſchrieb ihm u. a.: „Ich verfolge ſeit langem mit freudiger Genugtuung Ihren Kampf im Fränkiſchen Kurier, den Kampf, den Sie führen gegen Zerſetzung und Verſeuchung . . . Möge die Kraft zu ſolchem

Kampfe Ihnen erhalten bleiben! Es gibt ja nicht viele Ihres Formates . . . aufrichtigen Dank für Ihre vorbildliche Haltung . . ."

Und es bedeutete für ihn eine weitgehende Genugtuung, als er vor wenigen Jahren an die Berliner „BZ am Mittag" berufen wurde, die gleiche Zeitung, deren musikkritische Unsauberkeiten der Systemzeit mit den beiden Asphaltjournalisten Adolf Weißmann und H. H. Stuckenschmidt stets Gegenstand seiner Angriffe gewesen waren und die nun durch die Verpflichtung von Wilhelm Matthes die günstige Gelegenheit erhielt, moralische Schulden einer unrühmlichen Vergangenheit zu tilgen. — Die NS-Kulturgemeinde übertrug ihm die Leitung der „Hans Pfitzner-Gesellschaft".

Es spricht für das innere Sauberkeitsgefühl des Jubilars, daß er nicht gern von seinen kompositorischen Schöpfungen redet, die ihn in berufliche Konflikte bringen könnten. Jedenfalls hat er eine stattliche Zahl von Orchester- und Kammermusikwerken, Chören und Liedern geschrieben, von denen einige hin und wieder erklungen sind, so u. a. auf einer Bayerischen Tonkünstlerwoche in München.

Die „Zeitschrift für Musik", zu deren Mitarbeitern Wilhelm Matthes ebenfalls zählt, kann dem führenden Vertreter eines geachteten Musikschrifttums keine besseren Wünsche auf den weiteren Lebensweg mitgeben als die Worte Mucks: „Möge die Kraft zu solchem Kampfe Ihnen erhalten bleiben!"

Musiker- und Musikgedenktage im Jahre 1939.

Von Wilhelm Virneisel, Dresden.

Zwei Meistern der Gegenwart werden im kommenden Jahre die dankbaren Herzen einer ungezählten Gemeinde von Musikern und Musikfreunden zujubeln, Meistern, die fast alle Gebiete des musikalischen Schaffens unwägbar bereichert und doch auf dem Gebiet des Bühnenwerkes ihr Höchstes gegeben haben: Richard Strauß und Hans Pfitzner. Es ist hier nicht der Ort, um in eine Würdigung des Werkes und der Persönlichkeit der Jubilare einzutreten, es sei nur gestattet, dem Meister des Liedes, der symphonischen Dichtung und eines Opernschaffens, das in der Mannigfaltigkeit der Form, des Sujets und des geistigen Gehaltes einmalig ist, anläßlich des 75. Geburtstages (11. 6.) den tiefen Dank für innerste Beglückung, dem Schöpfer des „Palestrina", dem Künder deutscher Lyrik und wackeren Rufer im Streit anläßlich des 70. Geburtstages (5. 5.) höchste Ehrerbietung zu zollen. — Aus dem reichen Opernschaffen des mit Strauß gleichaltrigen Eugen d'Albert (10. 4. 1864 — 3. 3. 1932) hat nur „Tiefland" sich eine allerdings nicht alltägliche Beliebtheit erworben, wogegen es dem hochgesinnten, mit Pfitzner gleichaltrigen Siegfried Wagner (6. 6. 1869 — 4. 8. 1930) nicht gelang, auch nur mit einer Oper sich Heimatrecht auf der Bühne zu erwerben. Auch Hector Berlioz, der im Geburtsjahr des Letztgenannten die Augen schloß (8. 3.), leuchtete kein besonderer Glücksstern als Bühnenkomponist. Fünf Jahre nach Berlioz verschied Peter Cornelius als Fünfzigjähriger (26. 10. 1874), bis heute noch ein Stiefkind der Opernbühne, genau so wie die in seinem Todesjahre geborenen Wiener Musiker Julius Bittner (9. 4.) und Franz Schmidt (22. 12.), denen gegenüber Oscar Nedbal (26. 3. 1874 — 24. 12. 1930) wenigstens mit der Operette „Polenblut" die Bühne erobert hat. Ein weiteres halbes Jahrzehnt später (1879) erstanden der Opernbühne in Ottorino Respighi (9. 7. — 19. 4. 1936), Julius Weismann (26. 12.) und Joseph Haas (19. 3.) von edlem Wollen beseelte Musiker. Vor 25 Jahren starb der Komponist des „Opernballes" Richard Heuberger (28. 10. 1914), vor 20 Jahren der „Bajazzo"-Komponist Ruggiero Leoncavallo (9. 8.) und starb 80jährig der Librettist Luigi Illica (16. 12.), dem sein Komponist Giacomo Puccini fünf Jahre später (29. 11.) in die Ewigkeit folgte. Der geistvollere, aber weit weniger erfolgreiche Ferruccio Busoni starb vier Monate vor Puccini (27. 7.). Achtzig Jahre sind seit dem Tode Ludwig Spohrs (22. 10.) und der Geburt Gerhard Schjelderups (17. 11. 1859 — 29. 7. 1933) verflossen, hundert bereits, seitdem in Modest Mussorgski (21. 3.) der musikalischen Bühne einer der originellsten Meister erstand und mit Ferdinando Paër (3. 5.) ein Musiker starb, der durch die Komposition des gleichen Stoffes wie Beethovens „Fidelio" die Aufmerksamkeit der Musikgeschichte erregt hat,

die auch Männer wie die gleichaltrigen Chriſtoph Willibald Gluck (geb. 2. 7. 1714), Niccoló Jommelli (10. 9.) und Raniero de Calzabigi (23. 12.), den 200jährigen Karl Ditters von Dittersdorf (2. 11.) und die 1739 bzw. 1764 am gleichen Tage (12. 9.) dahingeſchiedenen Reinhard Keiſer und Jean Philippe Rameau zu ihren Großen zählt.

Richard Strauß und Franz Schmidt haben auch das ſymphoniſche Gebiet mit Erfolg betreten, auf dem die nachgenannten Meiſter nur noch hiſtoriſche Bedeutung haben: Philipp Emanuel Bach (geb. 8. 3. 1714), Karl Ditters von Dittersdorf (geb. 2. 11. 1739), Johann Baptiſt Wanhal (geb. 12. 5. 1739), Pietro Locatelli († 1. 4. 1764) und der in Mannheim wirkende Sudetendeutſche F. X. Richter († 12. 9. 1789). Auf dem Gebiete der Klaviermuſik verdienen eine ganze Reihe von Männern Erwähnung, von denen viele mit ihrem Werk auch in der Gegenwart noch fortwirken: Ph. E. Bach und J. Ph. Rameau, der im Gefolge des genannten Bach befindliche Dresdner Hoforganiſt Chriſtlieb Siegmund Binder († 1. 1. 1789), Ludwig Berger, der im gleichen Jahre (16. 2. 1839) ſtarb, in dem die als Komponiſten leichterer und gefälliger Unterhaltungsmuſik bekannten Wilhelm Goldner (30. 6.) und Sidney Smith (14. 7.) geboren wurden. Zehn Jahre ſpäter ſtarb mit Frédéric Chopin (17. 10. 1849) einer der poeſievollſten Klavierkomponiſten. Aleſſandro Longo wird fünfundſiebzig Jahre alt (30. 12.), Eduard Poldini ſiebzig (13. 6.); als Sechzigjährige ſeien ihnen Viggo Broderſen (26. 3.), Joſeph Haas (19. 3.), Nikolaus Medtner (24. 12.) und Cyrill Scott (27. 9.) angereiht. Vor 50 Jahren ſtarben die Klavierkomponiſten Adolf Henſelt (10. 10.), Sidney Smith (3. 3.), vor dreißig Iſaac Albeniz (16. 6.), Ludvig Schytte (10. 11.) und Francis Thomé (16. 11.), denen nach fünf Jahren Giovanni Sgambati (15. 12.) und nach zehn Jahren die als Virtuoſen wie als Komponiſten bekannten Ferruccio Buſoni (27. 7.), Xaver Scharwenka (7./8. 12.) und Géza Zichy (14. 1.) folgten.

Zur Liedkompoſition haben unter unſeren Jubilaren von Ausländern nur zwei beigetragen: Modeſt Muſſorgski (geb. 21. 3. 1839) und Alexander Gretſchaninow (geb. 25. 10. 1864). Alle anderen ſind Deutſche, und dadurch wird es beſonders ſcharf beleuchtet, daß das Lied eine typiſch deutſche Äußerung des Muſikgeiſtes iſt. Es müſſen da zunächſt noch einmal in allererſter Linie unſere Hauptjubilare genannt werden: Richard Strauß und Hans Pfitzner. Daneben verdienen aufmerkſamſte Beachtung Julius Bittner (geb. 9. 4. 1874) mit ſeinen leidenſchaftlich-innigen „Liedern von Liebe, Treue und Ehe", um nur dieſe zu nennen, Gerhard von Keußler (geb. 23. 6. 1874) mit ſeinen ganz verinnerlichten großen Seelengemälden und Theodor Streicher (geb. 7. 6. 1874) mit ſeinen Wunderhornliedern. Neben Joſeph Haas (geb. 19. 3. 1879) hat ſich Richard Trunk (geb. 10. 2. 1879) als Liedmeiſter ſehr durchgeſetzt. Eugen d'Albert (1864—1932) und Eugen Hildach (20. 11. 1849 — 29. 7. 1924) haben auf dem Gebiet der Lyrik mit einigen wenigen Geſängen ganz große Erfolge erzielt, Alexander Winterberger († 23. 9. 1914) hat mit dem geiſtlichen Lied, Thomas Koſchat († 19. 5. 1914) mit dem Kärntner Volkslied Beachtung gefunden. Um Karl Loewe, der im Geburtsjahr Pfitzners ſtarb (20. 4. 1869) iſt es ziemlich ſtill geworden; der zarten und innigen Lyrik von Peter Cornelius († 26. 10. 1874) möchte man wünſchen, daß ſie im deutſchen Haus eine liebevolle und verſtändige Pflege fände.

Es möge nun noch eine Reihe von Komponiſten vor dem Auge des Leſers vorüberziehen, die weniger als Spezialiſten einer Kompoſitionsgattung, denn als Geſamtperſönlichkeit Intereſſe verdienen. Als älteſte von ihnen ſind Gregor Aichinger und Hans Leo Haßler vor 375 Jahren geboren. Vor 300 Jahren ſtarb Melchior Franck (1. 6.), in dem Geburtsjahr Johann Chriſtoph Petzolds. Benedetto Marcello (24. 7.) und Gotthard Wagner ſind Tote des Jahres 1739, in dem Friedrich Wilhelm Ruſt geboren wurde (6. 7.). Vor hundert Jahren wurden dem Leben geſchenkt die Ruſſen Michael Afantſchewsky und Eduard Franzewitſch Naprawnik (24. 8.), die Engländer Philipp Henry Diemer und John K. Paine (9. 1.) und der Deutſche Joſeph Rheinberger (17. 3.).

Zehn Jahre ſpäter erblickte der nachherige Thomaskantor Guſtav Schreck (8. 9.) das Licht der Welt und ſtarb der Stammvater der Walzerkomponiſten, Johann Strauß Vater (25. 9.), der Komponiſt des Radetzky-Marſches. Als 80-Jährige ſeien genannt der zwiſchen Smetana und Dvořák einer- und der Moderne andrerſeits vermittelnde Joſeph Bohuslav Förſter (geb. 30.

12.), der Russe Michael M. Ippolitow-Iwanow (geb. 19. 11.), der Komponist für sein Instrument, der Cellovirtuose Julius Klengel (24. 9. 1859 — 27. 10. 1933), ferner Otto Taubmann (8. 3. 1859 — 8. 7. 1929). Von den 75-Jährigen erinnern wir uns an Anton Beer-Walbrun (29. 6. 1864 — 1929), Max Heidrich (2. 1. — 6. 8. 1909), den Klavierpädagogen Richard Krentzlin (geb. 27. 11.), den Schweizer Joseph Lauber (geb. 25. 12.), den in Chemnitz wirkenden Franz Mayerhoff (geb. 17. 1.), den Rheinländer August von Othegraven (geb. 2. 6.) und Rudolf Procházka (geb. 23. 2.). Seinen 70. Geburtstag durfte der nun auch in Deutschland mehr zur Beachtung gelangende Franzose Albert Roussel (5. 4. 1869 — 23. 8. 1937) nicht mehr erleben. Als 65jähriges Geburtstagskind bedarf noch der süddeutsche Meister Heinrich Kaspar Schmid (geb. 11. 9. 1874) besonderer Erwähnung. Ihm seien noch angereiht die 60-Jährigen John Ireland (geb. 13. 8. 1879), Hermann Kundigraber (geb. 6. 4.) und Wilhelm Rinkens (15. 6.), endlich noch der 50jährige Nino Neidhardt (geb. 14. 4. 1889).

Neben den Komponisten auch derer dankbar zu gedenken, die sich in den Dienst der Vermittlung der Kunstwerke stellen, ist nicht geringere Pflicht des Chronisten. Beginnen wir mit den Meistern des Klaviers, so erscheinen die Gestalten von zwei der größten Pianisten vor dem geistigen Auge: Eugen d'Albert und Ferruccio Busoni. Gleichaltrig mit d'Albert ist der Vorkämpfer für Sgambati Ernesto Consolo (15. 9. 1864 — 21. 3. 1931), ferner Alessandro Longo (geb. 30. 12.) und Adele aus der Ohe (11. 12. 1864 — 1937). Dem 65jährigen Dresdner W. Bachmann (1. 6. 1874 — 8. 12. 1938) seien die 60-Jährigen Viggo Brodersen (geb. 26. 3. 1879), Willy Eickemeyer (3. 6. — 24. 9. 1935), Hans Hermanns (1. 3.) und die das vierte Lebensjahrzehnt beendenden Schweizer Emil Frey (geb. 8. 4. 1889), der Meisterbegleiter Michael Raucheisen (geb. 10. 2.) und Alice Ripper (geb. 23. 3.) angefügt. Von den Herrschern über die „Königin der Instrumente" muß neben Armand Louis Couperin († 1789) und dem Dresdner Hoforganisten und Orgellehrer Johann Gottlob II Schneider († 13. 4. 1864) der unter uns weilende Hans Schindler (geb. 23. 10. 1889) genannt werden. Bemerkenswert ist die Reihe der Violinisten, unter denen als älteste vier Männer des Jahres 1764 zu erwähnen sind: Friedrich Ludwig Benda (geb. ? ?), Johann Larotta (geb. 5. 7.), Jean Marie Leclair († 22. 10.) und Pietro Locatelli († 1. 4.). Aus dem Jahre 1789 sind namhaft zu machen Friedrich Ernst Fesca (geb. 15. 2.) und Joseph Mayseder (geb. 26. 10.). 1859 ist das Geburtsjahr von Willy Heß (14. 7.), Franz Ondriček (29. 4. — 13. 4. 1922), 1864 das von Johan Halvorsen (15. 3. — 7. 12. 1935), 1869 das von Willy Burmester (16. 3. — 16. 1. 1933), Franz Sagebiel (9. 6.) und Alexander Sebald (29. 4. — 30. 6. 1934). Henri Marteau (31. 3. 1874) ist am 4. 10. 1934 dahingegangen, während das Spiel von Tor Aulin (1. 3.) und Henri Petri (7. 4.) bereits 25 Jahre lang verstummt ist. Julius Klengels wurde bereits gedacht, Vertreter seines Instruments sind noch Hugo Becker (geb. 13. 2. 1864) und Paul Grümmer (26. 2. 1879). Künstler und Pädagogen des Gesanges begegnen uns in Anton Raaff (geb. 6. 5. 1714), für den kein Geringerer als Mozart den „Idomeneo" und die Arie „Se al labbro mio" schrieb, in Adolphe Nourrit († 8. 3. 1839), Tenor der Großen Oper in Paris, an der er viele Rollen kreierte, in dem als Bühnen- und Konzertsänger, Bearbeiter und Übersetzer bekannten Karl Scheidemantel (21. 1. 1859 — 26. 6. 1923), in dem gleichaltrigen August Iffert (31. 8. 1859 — 13. 8. 1930), in dem Baritonisten Theodor Bertram (12. 2. 1869 — 24. 11. 1907), in dem ersten Parsifal Heinrich Gudehus († 9. 10. 1909) und in dem im gleichen Jahre verstorbenen Lehrer und Mitarbeiter an Wagners Münchener Musikschule Julius Hey (22. 4.), endlich in der unvergeßlichen Adelina Patti († 27. 9. 1919). Von den Meistern des Taktstockes haben sich unter anderen das Recht auf besonderes Gedenken erworben Emil Steinbach (14. 11. 1849 — 6. 12. 1919), die gleichaltrigen als Brahms- und Wagner-Dirigenten bekannten Max Fiedler (geb. 31. 12. 1859) und Karl Muck (geb. 22. 10. 1859), Carl Pohlig (10. 2. 1864 — 17. 6. 1928), langjähriger Hofkapellmeister in Braunschweig, der Schweizer Volkmar Andreae (geb. 5. 7. 1879), und der Dirigent der Pariser Großen Oper Philippe Gaubert (geb. 4. 7. 1879). Unter den dahingeschiedenen Kapellmeistern erinnern wir uns des ersten „Aida"-Dirigenten Giovanni Bottesini († 7. 7. 1889), des Aachener

Domkapellmeiſters Franz Nekes († 6. 5. 1914), des ſo eigentlichen Entdeckers des Bühnenkomponiſten Richard Strauß Ernſt von Schuch († 10. 5. 1914) und des für Bruckner ſich einſetzenden Jean Louis Nicodé († 5. 10. 1919).

Schaffende und nachſchaffende Künſtler können ihrerſeits nichts ausrichten, wären nicht Perſönlichkeiten am Werk, deren Tätigkeit darin beſteht, die Kunſtwerke der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Das ſind einmal die Muſikaliendrucker und -Verleger, ſowie die Muſikalienhändler, weiterhin aber auch die Bibliographen, Archivare und Bibliothekare, die die Aufgabe haben, das in Schrift und Druck vorliegende Werk zu verzeichnen, zu regiſtrieren, der Zukunft zu überliefern und vor der Gefahr eventuellen Verluſtes zu bewahren. Wenden wir uns zunächſt den Erſtgenannten zu, ſo muß Ottaviano Petruccis Erwähnung getan werden, der als einer der früheſten Notendrucker bereits vor 400 Jahren ſtarb (7. 5. 1539). Aus dem Kreiſe der Verleger ſind Auguſt Heinrich Cranz (geb. 1789), der Begründer des gleichnamigen Verlages, Theodor Litolff (geb. 18. 3. 1839), der Schöpfer der Collection Litolff, Friedrich Hofmeiſter († 30. 9. 1864), C. F. W. Siegel († 29. 3. 1869), R. Linnemann (geb. 5. 11. 1874) und Marie Auguſte Durand († 31. 5. 1909) wohlbekannte Namen. Im gleichen Jahre wie Durand ſtarb Franz Joſt (19. 2. 1909), der langjährige Bearbeiter der Hofmeiſterſchen Monats- und Jahresberichte, der damit eine Tätigkeit ausübte, von deren Mühe und Entſagung ſich nur wenige eine klare Vorſtellung machen können und dem ungezählte Muſikalienhändler, Bibliothekare und andere mit dem Handel verbundene Perſonen zu Dank verpflichtet ſind. Unter den Bibliothekaren, Bibliographen und Archivaren findet ſich gleichfalls eine Reihe bekannter und bedeutender Namen, die alphabetiſch hier angeführt werden: Emil Bohn (geb. 14. 1. 1839 — 5. 7. 1909), Charles van den Borren (geb. 17. 11. 1874), Edouard L. F. Fétis († 31. 1. 1909), Riccardo Gandolfi (geb. 16. 2. 1839 — 5. 2. 1920), Reinhard Kade (geb. 25. 9. 1859), Albert Kopfermann († 29. 5. 1914), Julius Joſeph Maier († 21. 11. 1889), Euſebius Mandyczewſki († 15. 7. 1929), Tancredo Mantovani (geb. 27. 9. 1864), die gleichaltrigen Alfred Schnerich (geb. 22. 10. 1859), Rudolph Schwartz (20. 1. 1859 — 20. 4. 1935) und Emil Vogel (21. 1. 1859 — 18. 6. 1908) und Johannes Wolf (geb. 17. 4. 1869). Eine Anzahl dieſer Männer haben ſich auch als Muſikgelehrte einen hervorragenden Namen gemacht. Sie ſeien daher in die nun folgende Nennung weiterer Gelehrter ſtillſchweigend eingefügt: Henri Lichtenberger (12. 3.), Adolf Sandberger (19. 12.), Max Steinitzer (20. 1. — 21. 6. 1936) und Charles Sanford Terry (24. 10. — 5. 11. 1936) ſind 1864 geboren, André Pirro 1869 (21. 2.), Robert Lach feiert ſeinen 65. Geburtstag (29. 1.), Fritz Stein, Otto Urſprung und Theodor G. W. Werner ihren 60. Geburtstag (17. 12., 16. 1. und 8. 6.) und ihren 50. Willibald Gurlitt (1. 3.), Wilhelm Merian (18. 9.), Paul Mies (22. 10.) und Hans Joachim Moſer (25. 5.). Vor 150 Jahren ſtarb der Hiſtoriker John Hawkins (21. 5. 1789), vor 75 Jahren der Beethovenbiograph Anton Schindler (16. 1.), vor 25 Jahren Rudolf Louis (15. 11.). Zwanzig Jahre ſind ſchon ſeit dem Tode Hugo Riemanns (10. 7.), John South Shedlocks (9. 1.) und Philipp Wolfrums (8. 5.) dahin und vor 15 Jahren endete das Wirken Hermann Kretzſchmars (12. 5.), Friedrich Spittas (8. 6.), Albert Thierfelders (6. 1.) und Georg Thourets (17. 1.). Schier unüberſehbar iſt die Zahl der Männer, die als Muſikſchriftſteller im weiteren Sinne, als Herausgeber und Sammler von Muſikalien der Vergangenheit, als Theoretiker der Tonſetzkunſt ſich Verdienſte erworben haben. Ohne Anſpruch auf Vollſtändigkeit hier wie in den früheren Nachweiſen ſeien noch folgende Perſönlichkeiten in der Chronologie zunächſt der Geburtsjahre genannt: 1739 Johann Auguſt Eberhard (31. 8.), Luigi Antonio Sabbatini, Chriſtian Friedrich Daniel Schubart (13. 4.); 1839 Karl Friedrich Wittmann (24. 3.); 1864 Hjalmar Dameck (24. 3. — 30. 12. 1927), Heinrich Eccarius-Sieber (23. 5. — 30. 6. 1919), Peter Griesbacher (25. 3. — 28. 1. 1933), Stephan Krehl (5. 7. — 9. 4. 1924), Auguſt von Othegraven (2. 6.); 1869 Hermann Bäuerle (24. 10. — 22. 5. 1936), Franz Bölſche (20. 8. — 23. 10. 1935), Johannes Dittberner (23. 11. — 19. 2. 1920), Auguſt Halm (26. 10. — 1. 2. 1929); 1874 Louis Laloy (18. 2.), Paul Schwers (22. 2.), Richard Stöhr (11. 6.), Wolfgang Thomas San-Galli (18. 9. — 14. 6. 1918); 1879 Henry Cope Colles (20. 4.), Hans

Scholz (7. 3.), Juſtus Hermann Wetzel (11 3.) und Joſeph Zuth (24. 11. — 30. 8. 1932). Die Chronologie der Todesjahre umfaßt dieſe Namen: 1589 Jean Antoine Baif, 1764 Jean Philippe Rameau (12. 9.), Johann Mattheſon (17. 4.); 1814 Abt Vogler (6. 5.); 1839 Gottfried Weber (12. 9.); 1864 Friedrich Wilhelm Arnold (13. 2.); 1869 Florentin von Zuccalmaglio (23. 3.); 1879 Ernſt Friedrich Richter (9. 4.); 1889 Carl Banck (28. 12.) und Hans Biſchoff (12. 6.). Das Muſikinſtrumentenweſen bewahrt das Gedächtnis an den um den Pianofortebau verdienten Johann Heinrich Pape (geb. 1. 7. 1789), an den Erfinder des Saxophons Adolphe Sax (geb. 6. 11. 1814), an den Inſtrumentenſammler Wilhelm Heyer (30. 3. 1849 bis 20. 3. 1913), endlich an den Erfinder der nach ihm benannten Klaviatur Paul Janko († 17. 3. 1919).

Neben dieſen perſönlichen Erinnerungsdaten möge auch noch einzelner Kunſtwerke und Ereigniſſe des muſikwiſſenſchaftlichen Lebens gedacht ſein. Die Oper mag auch hier zunächſt genannt werden und zwar mit Cavallis „Le nozze di Teti", die dieſer als ſeine erſte vor genau 300 Jahren ſchrieb, der 50 Jahre ſpäter Purcells Meiſterwerk „Dido und Aeneas" folgte. 1764 entſtand Glucks bedeutendſte komiſche Oper, die bei uns unter dem Namen „Pilger von Mekka" bekannte „Le Rencontre imprévue". Abermals ein halbes Jahrhundert ſpäter erlebte Beethovens „Fidelio" ſeine dritte Umarbeitung (1814) und ein Vierteljahrhundert näher an unſere Zeit begann Giuſeppe Verdi mit ſeinem „Oberto" in Mailand ſeine Laufbahn als Opernmuſiker. 80 Jahre iſt Gounods „Margarethe" alt und nach wie vor immer noch in manchem Opernſpielplan. 30 Jahre ſind verfloſſen, ſeit die uns heute vertrauten Klänge von Richard Strauß' „Elektra" die Ohren der Zeitgenoſſen erſchreckten, 5 Jahre ſpäter erſchien die „Joſephslegende" auf der Bühne, nach weiteren 5 Jahren (1919) erklang Straußens Lieblingswerk „Die Frau ohne Schatten" und wiederum 5 Jahre ſpäter kicherte erſtmals das Lachen des leider viel zu wenig beachteten „Intermezzo" über die Bühne. 50 Jahre lang, ſeit 1889, iſt ſein „Don Juan" Beſtandteil unſerer Konzertprogramme, dem Jahre, in dem Hugo Wolf ſein „Spaniſches Liederbuch" begann. 1664 wurde Schützens heute wieder lebendiges Weihnachtsoratorium gedruckt, 1689 trat Kuhnau mit ſeiner erſten Klavierübung an die Öffentlichkeit. 1739 wurden Händels „Saul" und „Israel in Ägypten" aufgeführt, in dem Jahre, das auch ſeine 12 Concerti grossi entſtehen und Bachs Klavierübung Teil III erſcheinen ſah. Die Erſtaufführung von Beethovens „Eroica" erfolgte im gleichen Jahre (1814), in dem Webers „Leyer und Schwert" und Fields „Nocturnes" erſchienen. 100 Jahre alt iſt Berlioz' „Romeo und Julia"; Chopins Préludes op. 28 erſchienen und Schuberts C-dur-Sinfonie erklang vor ebenſoviel Jahren zum erſtenmal. 1869 entſtand Brahms' Rhapſodie op. 53, gelangte ſeine Kantate „Rinaldo" an die Öffentlichkeit und führte Bruckner ſeine e-moll-Meſſe den Linzern vor. Mit Richard Straußens „Elektra" erſchienen die „Lebensmeſſe" von Frederick Delius und „Le Poème de l'Extase" von Skrjabin. In dieſem Jahre, das einen Höhepunkt der Kunſtmuſik hinſichtlich des Ausdrucks wie der Mittel bedeutete, iſt das Erſcheinen des „Zupfgeigenhansl" durch Hans Breuer für uns Rückſchauende ein unmißverſtändliches Zeichen geweſen. Während Strauß an der „Frau ohne Schatten" arbeitete, ſchuf der Einzelgänger Gerhard von Keußler ſein Oratorium „Die Mutter", trat Eduard Künnecke mit ſeinem Singſpiel „Das Dorf ohne Glocke" bedeutſam in den Vordergrund. Abermals gleichzeitig mit einem Straußſchen Werk, dem „Intermezzo", kam ein vielbeachtetes Chorwerk heraus: Hermann Suters „Le laudi", daneben trat Hans Pfitzner mit ſeinem Violinkonzert hervor.

Auch muſikwiſſenſchaftliche Ereigniſſe von nachwirkender Kraft mögen hier noch angefügt werden. Mattheſons „Vollkommener Kapellmeiſter" vermittelt uns ein getreues Bild der Muſikpraxis vor rund 200 Jahren, Schindlers Beethoven-Biographie wurde vor 100 Jahren, Carl Maria von Webers erſte große Biographie aus der Feder ſeines Sohnes vor 75 Jahren fertiggeſtellt, 1869 begann mit Eitners „Monatsheften für Muſikgeſchichte" ein auch heute noch wichtiges Periodicum, mit Fétis' „Histoire générale de la musique" ein bedeutendes Geſchichtswerk zu erſcheinen. Die Mozartforſchung gewann durch die 1914 erfolgte Geſamtausgabe der „Briefe Mozarts und ſeiner Familie" durch Ludwig Schiedermair eine neue weſentliche Quelle, der die 1919 zur Ausgabe gelangte große Mozart-Darſtellung durch Hermann Abert viel verdankt. Vor 10 Jahren endlich erfuhr Bachs Leben durch den inzwiſchen heimgegangenen Charles Sanford Terry eine neue, auf umfaſſenden Unterſuchungen beruhende Beſchreibung.

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Wohl kaum hat eine Opernneuheit derart lebhafte Erörterungen entfacht wie Werner Egks „Peer Gynt". Nach dem verheißungsvollen Erfolg der „Zaubergeige" durfte man auf weitere künſtleriſche Taten dieſes Komponiſten mit Recht geſpannt ſein. Daß ſich ſeine in gewiſſem Sinne ſehr urwüchſige Begabung für volkstümliche Effekte einem dramatiſchen Stoff von der gedanklichen Schwere eines Ibſen zuwandte, erhöhte das allgemeine Intereſſe an dieſer Auseinanderſetzung mit dem nordiſchen Dramatiker. Die Oper „Peer Gynt" wurde im Auftrage der Generalintendanz der Berliner Staatstheater geſchrieben und iſt Heinz Tietjen gewidmet. Die Bedeutung der erſten diesjährigen Uraufführung an der Berliner Staatsoper rechtfertigt eine ausführliche Betrachtung des künſtleriſchen Inhaltes unter Anführung zahlreicher Notenbeiſpiele, damit der Leſer im Widerſtreit der Meinungen ſelbſt in die Lage verſetzt wird, ſich ein möglichſt eingehendes Bild von dem Weſen dieſer Oper zu machen.

Die Textfaſſung von Werner Egks „Peer Gynt".

Beſſer als eine ausführliche Inhaltsangabe möge nachſtehende Gegenüberſtellung der Szenenfolge bei Werner Egk und Ibſen in die dramaturgiſche Werkſtatt des Komponiſten einführen.

Werner Egk:	Ibſen:
Vorſpiel — Kahle Anhöhe	I. Akt Szene am Zaun
I, 1. Hofplatz auf Haegſtadt	I. Akt Hofplatz auf Haegſtadt
I, 2. Geröllhalde im Hochgebirge	II. Akt Szene mit Ingrid und Aaſe. Begegnung mit der „Grünen"
I, 3. Saal im Berg des Alten	II. Akt Königshalle des Dovrealten
I, 4. Waldlichtung im Hochgebirge	III. Akt (Ohne Aaſe-Szenen)
II. Akt (5. Bild) Kai einer mittelamerikaniſchen Hafenſtadt	IV. Akt Südweſtküſte von Marokko (bis Schiffsuntergang)
II, 6. Hafenſchenke in Mittelamerika	IV. Akt Anitraſzenen (ohne „Sphinx" und „Begriffenfeldt")
II, 7. Peer Gynts Heimat. Drei ſchwarze Vögel. Ein Unbekannter	Anregung aus Finale II (Der „Krumme" mit Vogelſtimmen). Der „Unbekannte" zuſammengezogen aus „Paſſagier", „Knopfgießer". — Einzelheiten aus „Hügel neben Flußbett", „Waldige Heide" (5. Akt)
III, 8. Saal im Berg des Alten	— — — — — — — — — — —
III, 9. Waldlichtung	Solveigs Lied aus Akt IV Kreuzwegſzenen und Finale

Aus den angegebenen Ibſen-Szenen hat Egk nur das Notwendigſte in gedrängter Kürze entnommen mit unmittelbaren gedanklichen Entlehnungen. Zwei Bilder ſind völlig neu geſtaltet. Anitra iſt in eine „Animier-Dame" der verworfenſten Unterwelt verwandelt, die in einer Hafenkaſchemme tangotanzend den Helden umgarnt und nach Wildweſtmanier ausplündert. Hier findet auch das Lied vom „Hähnchen" aus der letzten Anitraſzene ſeinen Platz. Die Art der textlichen Geſtaltung erſcheint nicht unbedenklich in ihrer Realiſtik, zumal da überflüſſiger Weiſe ein Hahn krähen muß, damit der Kneipenbeſitzer zu der Äußerung veranlaßt wird: „Nicht dreimal, einmal hat der Hahn gekräht, bis daß ein rechter Mann ſein Weib verrät". Gehört dieſe bibliſche Erinnerung in dieſe frivole Umgebung?

Neu gefaßt iſt die zweite, im Trollreich ſpielende Szene, wobei nach Art einer Gerichtsverhandlung die „böſen Taten" (Mads, Ingrid, Kaufleute, Aaſe) gegen Peer Gynt zeugen. Der Einſpruch der Mutter bewirkt ihm noch eine letzte Lebensfriſt von einem Probejahr. Dieſe Szene iſt ſehr lebendig und dramatiſch ſtark.

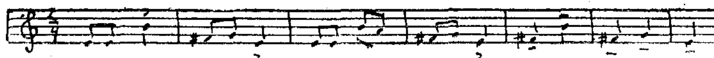
Es kam Werner Egk darauf an, den Gegenſatz zwiſchen Menſchen- und Trollreich zu ver-

ſtärken und im Kampf des „Egoiſten“ alle böſen Taten irgendwie auf den Einfluß des Trollreiches zurückzuführen. So ſoll die Mannſchaft des Peer Gynt-Schiffes Züge der Trolle tragen, auch die Tangotänzerin iſt niemand anders als die „Rothaarige“ (bei Ibſen die „Grüne“), die Tochter des Dovrealten, der wiederum die Rolle des Kneipenwirts übernimmt. So wird Peer Gynt unter Einſchränkung ſeines Selbſtentſcheidungsrechtes vorwiegend als Opfer ſchickſalhafter Verkettungen hingeſtellt — merklich abweichend von Ibſens Abſichten.

Aus dieſer Handlungsaufteilung ergibt ſich, daß die Trollſzenen bei Egk einen weſentlich größeren Raum einnehmen als bei Ibſen. Nicht ohne innere Gründe hat Ibſen Licht und Schatten nach uralten dramatiſchen Geſetzen dergeſtalt verteilt, daß ſie ſich gegenſeitig die Waage halten. Betrachtet man dagegen Egks Szenarium, ſo ſind eigentlich überhaupt nur das Vorſpiel und das erſte Bild von Trolleinflüſſen befreit, denn auch die merkwürdigen „Vögel“ ſind Trollgeiſter. Dazu allenfalls der befreiende Abſchluß mit der Heimkehr zu Solveig. War ſich Werner Egk nicht der Gefahren einer ſolchen Einteilung bewußt, die ſich namentlich in der muſikaliſchen Ausführung unheilvoll auswirken mußte und die — entgegen ſeiner eigenen Behauptung, daß er ſich ſelbſt mit dem Troll-Untermenſchentum nicht identifiziere — den Verdacht aufkeimen läßt, daß die auffällige Breite der Trollſzenen weſentlichen Aufſchluß über die Art ſeiner künſtleriſchen Neigungen geben mußte?? Oder ſoll man ein ſchöpferiſches Erzeugnis nur nach dem geringen, faſt in den Hintergrund tretenden ethiſchen Gehalt beurteilen und die mit dem dramatiſchen Schwerpunkt verſehenen negativen Szenen nur deshalb als belanglos und unmaßgeblich anſehen, weil ſie der Komponiſt nicht als „charakteriſtiſch für ſeine eigene Haltung“ bewertet wiſſen will??

Die Muſik zu „Peer Gynt“.*)

Die Vertonung des Ibſen-Gedichtes beweiſt den ehrlichen Willen des begabten Komponiſten, von der Sphäre reiner Volkskunſt, wie ſie vielfach die „Zaubergeige“ aufweiſt, fortzuſtreben und an ſich ſelbſt höhere künſtleriſche Anforderungen zu ſtellen. Die Gefahr folkloriſtiſcher Färbungen lag nahe. Seine Abſicht, die Peer Gynt-Geſtalt zu ſymboliſieren in einer allgemein menſchlichen, nicht auf Norwegen beſchränkt gebliebenen Art, führte zu einer völligen ſtiliſtiſchen Abkehr von nordiſchen Einflüſſen bis auf eine kleine Tanzweiſe zum Hochzeitsfeſt:



Dieſe notengetreu der norwegiſchen Volksmuſik entnommene Weiſe iſt jedoch kein eigentliches Tanzlied, ſondern ſtellt einen „Gjeite-Lok“ („Ziegen-Lockruf“) der norwegiſchen Sennerinnen dar, die das weidende Tier zum Melken bei ſeinem Namen rufen.

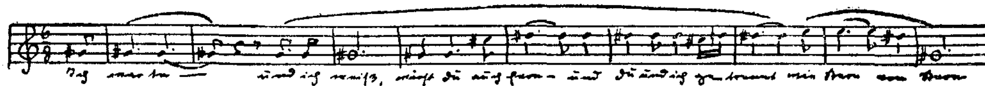
Das Ziegenmotiv beherrſcht die Hochzeitsſzene, wie Egk auch ſonſt gern einzelne Szenen auf irgend ein Motiv oder eine einheitliche Farbe abſtimmt, ohne geradezu „Leitmotive“ zu geben. So ſind die Solveigſzenen charakteriſiert durch gewiſſe Septimengänge der Geigen mit ſchwermütigem Engliſchhorn-Solo in ausgezeichneter Stimmungsſchilderung:

Werner Egks Stimmungsmalereien in charakteriſierenden Ausdrücken — manchmal nur: klanglichen Ausrufen — ſind in den norwegiſchen Landſchaftsbildern zwingend und durchaus

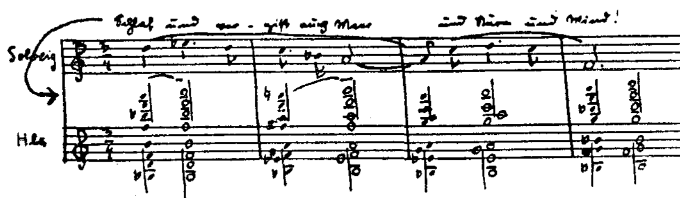
*) Klavierauszug im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

perſönlich gehalten in Verbindung mit einer ungemein geſchickten Inſtrumentation, die teilweiſe zu neuartigen Klangeffekten gelangt. Das Vorſpiel und die erſten beiden Bilder enthalten ſtarke Momente. In dieſem Zuſammenhang iſt auch der Einſatz unſichtbarer Chöre hinter der Szene als Lokalkolorit aufzufaſſen. Es iſt, als ob die Stimmen der Natur lebendig werden, als ob man hineinlauſcht in die Seele der Landſchaft. Ganz beſonders wirkſam mit einem Einſchlag des Unheimlichen iſt der Augenblick, als im zweiten Bild „Geröllhalde“ nach Ingrids Abgang ein ſechsſtimmiger Fernchor einſetzt mit einer Miſchung von Summ- und Singſtimmen zu gedämpften Geigen mit Harfe und Glockenſpiel.

Auf der Grundlage des oben wiedergegebenen gebrochenen Septimenakkordes mit dem charakteriſtiſchen Engliſchhorn erklingt auch „Solveigs Lied“ nach dem Ibſenſchen Text:



Aber das „Wiegenlied“ des Finale begibt ſich gefährlich in die Nähe eines ſentimentalen Ausdrucks, ohne einen gefühlsmäßig echten inneren Kern zu verleugnen:



Die Schlußſzene ſchließt auch ſtiliſtiſch den Kreis, der von den Anfangsſzenen der Oper ſeinen Ausgang nahm. Hier iſt die erſte Begegnung Peer Gynts mit Solveig ſehr glücklich dargeſtellt, wie überhaupt die Charakteriſierung Solveigs als einzige Lichtgeſtalt im Trubel der Trollgeiſter durchaus gelungen iſt. In der düſteren Färbung des Milieus enthält auch die Szene der drei Vögel einzelne wertvolle Momente.

Aber dieſen Vorzügen ſteht die „Nachtſeite“ des Trollreiches gegenüber. Werner Egk hat ſelbſt ausgeſprochen, daß „alle die Mittel, die muſikaliſch zur Charakteriſierung des Trollreiches verwendet worden ſind, richtig gewertet werden müſſen unter ſteter Beachtung deſſen, daß dieſe Trollwelt in meinem Stück kein fernes Märchenreich darſtellt, ſondern etwas ſehr Konkretes, das uns immer wieder begegnet und umgibt“.

Ich weiß nicht, welche Veranlaſſung beſtehen ſollte, „Märchenreich“ und „Konkretes“ als unverſöhnliche Gegenſätze einander gegenüberzuſtellen, als ob das Konkrete der Bühnenwelt näherſtehen müſſe als das Märchenhafte. Wenn es ſich wirklich ſo verhielte, ſo wären unſere bisherigen Opernerfahrungen mit Einſchluß der Pfitznerſchen Äſthetik abwegig und die Hauptvertreter des Derb-Konkreten hätten Recht, Křenek ebenſo wie Kurt Weill, der in „Mahagonny“ ſingen läßt: „Denn wenn einer tritt, ſo bin ich es, und wird einer getreten, biſt du's“, während es in der Hafenſzene bei Werner Egk heißt: „Wer ſelbſt nicht tritt, der wird getreten! Und wer gewinnt, hat recht; wer hat, der hat!“ Wobei natürlich einſchränkend zu bemerken iſt, daß „es nur der Dummheit, der Bosheit oder der Leichtfertigkeit gelingen könnte, dieſe Strophen etwa für ſich und als charakteriſtiſch für meine eigene Haltung anzuführen“ — ſagt Werner Egk.

Aber die Kunſtgeſetze bieten den allzu weitſchweifenden Ausflügen ins Gebiet des Konkreten eine äſthetiſche Grenze — und nichts iſt bezeichnender für die innere Haltung eines Tonſetzers als die Art, wie er den kunſtgemäßen Ausgleich zwiſchen Stoff und Form herbeizuführen weiß.

Nachſtehende Motive bieten eine karge Auswahl aus den Trolltänzen, der Hafenkaſchemme und einer abſchließenden „Viſion“, die eine Zirkusdreſſur liebestoller „Männchen“ in Clowngeſtalt zeigt, denen eine Dompteuſe mit der Peitſche Erziehung beibringt:

Diese Tänze wirken in lärmender Instrumentation mit Xylophon und anderen Effekten derart abstoßend, daß man sie trotz interessanter Harmoniebildung ablehnen muß. Die vielfachen Neigungen, zu enharmonischen Verwechslungen, zu ganzen Akkord-Vorhalten — etwa Mischungen von Es-dur und A-dur oder E-dur mit B-dur, wobei der über E-dur-Tonikadreiklang liegende B-Grundakkord eine Dominantseptimenwirkung ausübt — wären in ihrer Eigenart höherer Aufgaben würdig gewesen. An anderer Stelle ist ein auseinandergezogener exponierter Grunddreiklang mit gleichzeitig erklingender großer und kleiner Terz allenfalls als Künstelei zu bewerten.

Es ist aber garnicht allein die Musik, die einen derart negativen Eindruck auslöst, sondern die gesamte Geisteshaltung des Tonsetzers, der es verabsäumt hat, auf die Vertiefung seiner künstlerischen Moral in ästhetischem Sinne bedacht zu sein. Gangster-Gestalten mit Apachen-Tänzen, Cancans, Schiebetänze, der Ritt Peer Gynts auf einem Schwein in die Unterwelt, eine tanzende Kuh, die „Hohe Schule" reitet, Tangotänze, Zirkusszenen, die Balgerei eines „Negers" mit einem Weißen um die Liebe einer Dirne in der Hafenkaschemme — und alles dies segelt unter der Flagge von Ibsens „Peer Gynt" in „freier Neugestaltung"!

Aber damit nicht genug — Werner Egk gibt einer ziemlich hemmungslosen Neigung zur Parodie nach in einem Umfang, daß man sich mitunter vergeblich nach der inneren Notwendigkeit fragt. In der Hafenszene erklingt eine Arienparodie, die einem karikierten „Präsidenten" in den Mund gelegt wird, unter ständiger Wiederkehr der Worte „Es tut mir leid". Die gesamte Melodie wird von einer Posaune mit Dämpfer mitgespielt!! Soll die gestopfte Trompete im ersten Duett des Dovrealten mit seiner Tochter auch nur parodistische Absichten verfolgen? Am unerfreulichsten erscheint aber folgende Stelle aus einem Chor der Trolle: „Tu nur, was dich erfreut, jetzo und alle Zeit, was es auch sei! So wills bei uns der Brauch,

Dieses Klangmonstrum ist unverkennbar eine Karikatur Händelscher Kadenzen, und bei geringer rhythmischer Verschiebung der Melodiestimme erhält man die Schlußzeile des Chorals „Ein feste Burg ist unser Gott".

Auf eine kritische Bewertung dieser Momente brauche ich mich wohl nicht einzulassen, denn diese Beispiele sprechen für sich. Immerhin ziehe ich der Welt des Konkreten, wie sie sich in Werner Egks Augen spiegelt, das so mißachtete „ferne Märchenreich" vor, das uns Werner Egk verschweigt. Zu diesen Trollszenen ließe sich zweifellos „sehr Konkretes" sagen. Aber ich glaube im Gegensatz zu Werner Egk, daß manches Unausgesprochene oder nur leise Angedeutete mitunter verständlicher ist als eine zu eingehende Beschäftigung mit der „Welt des Niedrigen, Triebhaften, Gemeinen und Negativen", die nicht jedem liegt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Egks „Peer Gynt" sehr wohl einen verheißungsvollen Fortschritt seiner kompositorischen Entwicklung namentlich in der Behandlung des Orchesters zeigt, daß er gut zu charakterisieren versteht, einzelne geistreiche Wendungen anzubringen weiß und den Stimmungsgehalt mancher Szenen in gelungener Weise mit wenigen Strichen zu erfassen imstande ist. Aber in der Auseinandersetzung mit Ibsens Gedankenwelt dürfte er wohl noch nicht den geeigneten Stoff gefunden haben, der seinen beachtenswerten Kunstbestrebungen genügt. Es ist zu hoffen, daß dieser begabte Tonsetzer im weiteren Verlauf seiner schöpferischen Reife manche Unausgeglichenheit seines Wesens zugunsten der von ihm erwarteten einheitlichen Kunstleistung beseitigen wird.

Die Darstellung.

In der Inszenierung Wolf Völkers mit den Bühnenbildern Paul Sträters besaßen die prachtvollen, herben norwegischen Landschaften einen unerhörten Stimmungsreiz. In Farben und Kostümen trat stilvolle Natürlichkeit zu Tage. Gewaltig der Bergprospekt der „Geröllhalde", licht und schön das Hochzeitsfest, und in der Bewegung der Trolle, die nach dem Wunsch des Autors in groteskkomische Gewänder gehüllt waren, fand das unheimliche Element einen überzeugenden Ausdruck. Eigentümliche Unwirklichkeit verströmte die Hafenschenke. In der Titelrolle zeigte Matthieu Ahlersmeyer mit klangvollem, kernigem Organ und seelisch reichem Spiel eine seiner besten Leistungen. Erstaunlich gut mit trefflichen hohen Tönen sein Gegenspieler, Gustav Rödin als Trollvater. Else Tegethoff als seine Tochter verstand sich auf charakteristisches Spiel und einwandfreien gesanglichen Ausdruck, während Käte Heidersbach als Solveig durch die sinnige Zartheit ihrer körperlichen wie stimmlichen Erscheinung begeisterte. Bewundernswert der Stimmenumfang von Margarete Arndt-Ober als Mutter Aase, die eine schauspielerische Charakterleistung bot, ausgezeichnet die schwierigen Terzette der „Vögel" (Langhammer, Spletter, Scheppan) und der Kaufleute (Zimmermann, Neumann, Helgers), dazu Michael von Roggen, Walter Großmann u. a. Für die vielen Tanzszenen fand Lizzie Maudrik den geforderten Ausdruck. Wie immer gehaltvoll die Chöre Karl Schmidts. Der Komponist, der die Aufführung persönlich leitete, konnte einen aufmunternden Achtungserfolg buchen.

Konzertsaal und Opernbühne.

Zu den Höhepunkten des Berliner Konzertlebens zählt das Erste Internationale Austauschkonzert Deutschland-Griechenland auf Veranlassung des „Ständigen Rates für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten" mit Unterstützung des Reichspropagandaministeriums. In der jungen griechischen Musik schwingt ein beachtlich gesunder Lebenswille, eine von physischem Kraftgefühl getragene Klangfreudigkeit. Man findet eine erstaunlich reife Kunst der Orchesterbehandlung voll klanglicher Eigenheiten, eine auf dem Boden des Volkstums wurzelnde fesselnde Verarbeitung prägnanter, oft nur kurztaktiger Themen. Besonders einfallsreich die „Griechische Suite" von Petro Petridis, naturhaft-impressionistisch; geistvoll und urwüchsig die Griechischen Tänze von Salkotas, eigenwertig das Klavierwerk „Variationen, Doppelfuge und Finale" von Kalomiris. In Liedern von Emil Riadis überzeugt das Bekenntnis zur absoluten Gesangsmelodie bei orchestraler Zurückhaltung, gehaltvoll auch die „Ouvertüre zu einem Drama" von Evangheiatos. Das Philharmonische Orchester wurde von Dr. Economides und Petridis mit solistischer Unterstützung von Aidali und Zora-Kalomiri gewandt geleitet. — Als ausgeprägte Dirigentenpersönlichkeit Italiens erschien Adriano Lualdi am Pult der Philharmonie, um neben Werner Egks virtuosen, aber inhaltlich weniger

aufschlußreichen „Variationen über ein altes Wiener Strophenlied“ für Koloratursopran (die ausgezeichnete Erna Berger) eigene melodisch leichtwiegende, gefällige Orchesterlieder und seine volksverbundene, mit anziehenden klanglichen Wirkungen ausgestattete „Samnium-Suite“ darzubringen. — Im letzten Furtwängler-Konzert bot der Meisterdirigent u. a. das „Triptychon“ von Hans Brehme, das trotz inhaltlicher Kürzungen wiederum von dem Persönlichkeitswert dieses fantasiebegabten Tonsetzers überzeugte. — Zum ersten Male besuchte uns der Chor der „Pariser Sängerknaben“ unter Leitung von Abbé Ferdinand Maillet. Die Eigenheiten des Stimmklanges voll innerer Aufgeschlossenheit der Sänger vermittelten im Verein mit neuzeitlichen Werken günstigste Eindrücke. Auffällig ist die Vorliebe für solistische Wirkungen mit Begleitung von Summstimmen, wie etwa in Berthiers „Psalm der Freundschaft“ voller Weichheit der Stimmung, während das uraufgeführte „Tenebrae factae sunt“ von Francis Poulenc klangliche Härten mit charakteristischen Ausdrucksnuancen in ansprechendem Aufbau verbindet. Die einzelnen Solostimmen der Knaben verrieten gute Schulung und Schönheit der Tonbildung. Maurice Duruflé spendete als gewandter Organist eine interessante „Elévation“ von Dupré über einen ostinaten Ton der Oberstimme und ein eigenes Präludium. Als unter den Zugaben das alte Weihnachtslied „Es ist ein Ros entsprungen“ in typisch romanischer Bearbeitung mit deutschem Text erklang, kannte die Begeisterung der Hörer keine Grenzen.

Carl Schuricht, der verdiente, weltbekannte Stabführer und aufrichtige Freund der jungen Musik, hatte nach Rückkehr aus Westeuropa eine solistische Sensation vermittelt: Das Wiederauftreten des einzigen konzertierenden Liszt-Schülers Emil Ritter von Sauer. Der 76jährige Künstler trug das A-dur-Konzert Liszts mit untadelhafter Genauigkeit und feinsinnig abgestuftem Anschlag vor. Das Programm enthielt u. a. C. Francks kaum bekannte Dichtung „Der wilde Jäger“, ein zu orgiastischen Höhepunkten ansteigendes prächtiges Orchesterstück virtuosen Charakters.

In der Zeit zwischen Bußtag und Weihnacht liegt wie gewöhnlich der künstlerische Schwerpunkt der Saison, begonnen mit den großen Bußtagsaufführungen der Hohen Messe unter Georg Schumanns sachkundiger Leitung, der Darbietung der „Missa solemnis“ durch den Stehmannschen Oratorienverein. Der „Tag der Hausmusik“ verklang mit aufschlußreichen Darbietungen, im Vordergrund die Hausmusikveranstaltung der Reichsmusikkammer mit einer Ansprache des Kammerpräsidenten. Prof. Raabe führte den Niedergang der Hausmusik auf den Mißbrauch von Radio und Schallplatte zurück, ohne sich damit grundsätzlich gegen diese beiden Erfindungen auszusprechen. In seiner humorvollen Art verglich er die Menschheit mit einer unkultivierten Familie, die einem Zustand der Barbarei verfiele, wenn sie den ganzen Tag den Lautsprecher anstelle. Hausmusik aber gebe dem deutschen Volk erst jenen Lebensstil, den der Führer als höchstes Erziehungsideal betrachte. Wo „redlich“ im Hause musiziert werde, wird auch das Unterscheidungsvermögen für Gutes und Schlechtes geweckt. Aber man müsse den Deutschen zu seinem Glück, sich selbst und anderen Freude zu bereiten, erst zwingen. Ein reichhaltiges Programm trug den Forderungen des Tages Rechnung. Gefällige Hausmusik boten Hermann Blume, H. C. Schmid mit seinen vierhändigen bayerischen Ländlern, dazu Blockflötenquartette von Carl Gerhard und Karl Marx, echt empfundene Lieder von Paul Graener und Armin Knab. Die aufgeschlossene Hörerschaft dankte für die praktischen Beiträge zum Hausmusikthema.

Die Fülle der Darbietungen im Berliner Musikleben ist zu groß, als daß man selbst bedeutsamere Konzerte wie eine Veranstaltung des Deutschen Opernhaus-Orchesters unter Arthur Rother oder des Landesorchesters unter Heinrich Steiner nicht immer wahrnehmen kann. Das „Berliner Tonkünstler-Orchester“ konzertierte erfolgreich unter Karl Gerbert, unter den Solistenkonzerten treffen wir klangvolle Namen wie Helge Roswaenge, Tiana Lemnitz, Josef von Manowarda an, nicht zuletzt Alfred Cortot, das Wendling-Quartett u. a. Neuheiten bot der Grunewald-Kirchenchor unter Wolfgang Reimann mit der Uraufführung eines deutschen Requiems „Tod und Leben“ aus der Feder des hochbegabten Hans Friedrich Micheelsen, dem echtes Empfinden nachgerühmt wird. Die „Stunde der Musik“ hat sich derart im Berliner Musikleben eingebürgert, daß sie das Jubiläum ihrer hundertsten

Veranſtaltung unter lebhafteſter Anteilnahme des Publikums im Beiſein von Vertretern der ſtaatlichen und ſtädtiſchen Behörden feiern konnte.

Im Deutſchen Opernhaus erlebte Bizets „Carmen" eine farbenkräftige Wiedergabe in der Neuinſzenierung von Wilhelm Rode, die ſich durch eine eigenartige Realiſtik der Bühnenbilder Paul Haferungs und durch eine im Tempo ſehr maßvolle Muſikleitung Arthur Rothers auszeichnete. Neu waren die Verpflichtungen von Friedel Beckmann für die Titelrolle, die eine wohlgebildete, warme Stimme voll jugendlichem Schmelz aufweiſt, in ihrem lyriſch nachempfundenen Stil jedoch eine für Carmen ungewohnte Zurückhaltung bewahrte. Unter den Soliſten befanden ſich Paul Beinert, Polyna Stoska und Hans Reinmar. Tieferen Eindruck hinterließ die Neubeſetzung mit der erſtaunlich reifen, darſtelleriſch wie muſikaliſch urperſönlichen Treſi Rudolph, Nata Tüſcher und Valentin Haller.

In der Staatsoper erſchien Puccinis köſtlicher Einakter „Gianni Schicchi" wiederum auf dem Spielplan. Die äußerſt bewegte Inſzenierung des Mailänder Guido Salvini mit burleskem Unterton in Charakteriſierung der einzelnen Darſteller fand ebenſo ſtarken Anklang wie die gediegene muſikaliſche Leitung Karl Elmendorffs mit Karl Auguſt Neumann, Carla Spletter, Sinimberghi und Arndt-Ober in den Hauptrollen.

Eine Neuinſzenierung der „Mignon" in der Volksoper überzeugte von neuem durch den gehaltvollen Ernſt der künſtleriſchen Aufmachung, der ſich in der vorbildlichen Ausſtattung des Walter Kubbernuß und in der Regieführung von Hans Hartleb kundtat, während Guſtav König das Orcheſter und die Soliſten (Gertrud Lüking, Müller-Heldrich, Schmidt-Stein) mit gewandter Hand klangſchön zuſammenhielt.

Muſik in Leipzig.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

Chormuſik im Vordergrund.

Das Leipziger Chorweſen zeigte ſich in den letzten Wochen wieder einmal von ſeiner beſten Seite. Eine Anzahl hochwertiger Chorkonzerte verdeutlichte mit aller Eindringlichkeit, welch eine ſelbſtloſe und hingebungsvolle Arbeit an der deutſchen Muſikkultur von vielen chorſingenden Menſchen geleiſtet wird. Und dies alles geſchieht aus Liebe zur Sache, ohne daß irgendwelches Entgelt in Anſpruch genommen wird. So ſelbſtverſtändlich uns dieſe Kulturarbeit auch geworden iſt, ſo ſehr muß man ſich ihren außerordentlichen Wert immer wieder vor Augen halten; ſo ſehr ſind alle Beſtrebungen zu fördern, die auf ein gedeihliches Weiterbeſtehen dieſer Chorkultur abzielen, wozu vor allem ein zureichender Nachwuchs für dieſe Chöre gehört.

In einem Falle nun erſtreckte ſich dieſe ſelbſtloſe Arbeit nicht nur auf die Vorbereitung der Aufführung, ſondern bereits auf die Geſtalt des aufzuführenden Werkes: Der Kantor an der Johanniskirche Willy Stark, der ſchon mehrfach einen aufgeſchloſſenen Sinn für (ſcheinbar) abſeitige Dinge bewieſen hat, ſtellte in dreijähriger (!) mühe- und auch opfervoller Arbeit die Originalgeſtalt von Händels „Meſſias" her und führte dieſe Faſſung am Totenſonntag erſtmalig auf. Philologiſche Kleinigkeitskrämerei iſt nicht der Grund dafür, daß, wie ſchon bisher bei Cornelius, Mouſſorgſky und Bruckner, nunmehr auch bei Händel die Frage nach dem Original entſchieden aufgeworfen und — wie die Arbeit Starks ergab — aufſchlußreich ſowie zufriedenſtellend beantwortet wird. Es iſt vielmehr die wachſende Einſicht, daß beim Entſtehen muſikaliſcher Kunſtwerke jeweils ein ſehr ausgeprägtes, mit der Geſamtſtruktur des Werkes unlöslich verbundenes Klangideal wirkſam iſt, dem durch jede noch ſo gut gemeinte Abweichung Gewalt angetan wird. Das geſchieht im Falle des „Meſſias" auch durch die Mozartſche, zweifellos gut gemeinte und damals wohl notwendige Bearbeitung, die jedoch nicht nur durch die Inſtrumentation von dem Klangideal Händels abweicht, ſondern auch in der Führung der melodiſchen Linie oft eigenwillig verfährt. Stark ſtellte auf Grund der Händelſchen Originale jedenfalls Hunderte diesbezüglicher Abweichungen feſt und ſtellte ſie richtig. Es ſind mehrere Originale, die berückſichtigt werden mußten, und das machte die Arbeit ſo lang-

wierig: einmal die erste Niederschrift Händels — also die eigentliche Urfassung; weiterhin die sechs, von Händels Sekretär Smith hergestellten Partiturkopien, die als Direktionspartituren der vierunddreißig von Händel selbst geleiteten Aufführungen dienten, und schließlich die Stimmen des Foundling-Hospitals, dem das Werk von Händel vorzugsweise zugedacht war. So ergab sich für Stark die schwierige Aufgabe, aus Urfassung und original-aufführungspraktischer Endgestalt einen zuverlässigen Text herzustellen. Manche Zweifelsfragen tauchten hier auf, deren Lösung das entsprechende Feingefühl verlangte; dies alles im einzelnen zu schildern ist hier nicht der Ort. Doch geht — und dies ist das Wesentliche! — alles in der von Stark hergestellten Fassung auf Händel selbst zurück; alle Praktiken späterer Zeiten sind ausgemerzt, und deshalb darf die von Stark hergestellte Fassung sich mit Fug und Recht als Originalfassung bezeichnen.

Die deutsche, bisher übliche Textfassung wurde, obwohl viele daran gearbeitet haben, im wesentlichen beibehalten; sie wurde unter Berücksichtigung des Textsinnes, der Übereinstimmung mit der Musik und des Wortlautes der Lutherbibel lediglich gewissenhaft durchrevidiert. Das zeitgenössische Aufführungsmaterial war besonders insofern ergiebig, als die außerordentlich reichhaltigen und differenzierten Vortragsangaben für die Originalfassung herangezogen werden konnten. Daß der Barock vor allem dynamisch nicht so bocksteif veranlagt war, wie uns manche heutige Aufführung und die vielen bequemen, aber für die Praxis völlig unzureichenden „Neuausgaben" weismachen wollen: dafür ist diese Originalfassung und die auf ihr beruhende Aufführung ein schlüssiger Beweis. Auch die von uns stets vertretene Ansicht, daß Chorwerke des Barock für kleine Besetzung gedacht sind und nur in dieser Form stilgerecht — und damit werkgerecht — zur Geltung kommen können, erfuhr durch die Arbeit Starks und durch seine Aufführung wieder eine überzeugende Bestätigung. Händel hat dreiundzwanzig Choristen für seine Messiasaufführungen gehabt. Er hätte zweifellos mehr haben können, wenn er nur gewollt hätte. Daß er sich aber durch vierunddreißig Aufführungen hindurch ständig mit einer denkbar kleinen Zahl von Choristen begnügte, ist doch wohl ein Beweis dafür, daß er diese kleine Zahl für notwendig hielt. Eine angemessene, jedoch nie zu weit gehende Vergrößerung des Chores ist nach der Meinung Willy Starks lediglich deshalb wünschbar, weil der Händelsche Chor damals wohl ausschließlich aus stimmgewaltigen Berufssängern bestand, was für heute ja nicht mehr zutrifft. Stark hatte für seine Aufführung einen Chor von dreiundfünfzig Personen zur Verfügung, und man hatte das Gefühl, daß nicht eine einzige mehr nötig war; so wunderbar klar und durchsichtig, aber auch kraftvoll klang es, wo es nötig war. Es wird ja durch diese kleine Besetzung nicht nur die Polyphonie entsprechend deutlich, sondern es wird auch das richtige Klangverhältnis zwischen Chor und Orchester hergestellt.

Was für Händel notwendig ist, wird bei Bach — wegen der noch wesentlich dichteren Polyphonie — zur zwingenden Notwendigkeit. Es ist deshalb nur zu begrüßen, daß die Aufführungen der großen Bachschen Chorwerke in der Thomaskirche nunmehr dem Thomanerchor übertragen worden sind, wodurch auch hier die kleine, einzig richtige Besetzung in ihr Recht tritt und einer in unseren Musikberichten seit Jahren erhobenen, sachlich begründeten Forderung erfreulicherweise Genüge geleistet wird. Die richtige Besetzung gehört bei den alten Meistern nun einmal ebenso zum einwandfreien künstlerischen Gesamteindruck wie die richtigen Noten selbst, und die nunmehr getroffene Regelung war ja für Leipzig die tatsächlich naheliegende und damit richtige. Für den Gewandhauschor gibt es ohnehin schöne und notwendige Aufgaben, für die er als großer Chor zuständig ist.

Ob nun großer oder kleiner Chor: der Dirigent muß mit ihm auch etwas anfangen können, und die eindringliche Wirkung, die von dem originalen „Messias" ausging, war nicht zuletzt auch dadurch bedingt, daß Stark seinen Händel im Wesenskern zu nehmen weiß: in seiner wunderbaren, ungebrochenen Männlichkeit, die der genialen Schöpferkraft dieses Meisters so hervorstechend zu eigen ist wie eigentlich keinem anderen großen deutschen Komponisten. Daß diese Männlichkeit nicht etwa Beschränkung bedeutet, sondern einen unendlich weiten Spielraum seelischer Möglichkeiten bis zur feinfühligen Zartheit hin: dafür ist gerade der „Messias", dieses Spitzenwerk der Musikliteratur, klingendes Zeugnis. Man muß es Stark von Herzen

danken, daß er mit nimmermüder Geduld und unendlichem Fleiß die originale Gestalt dieser Schöpfung erschloß. Ella Stark-Hilarius, Dorothea Schröder, Hanns Fleischer und Johannes Oettel waren ihm zuverlässige, werkbegeisterte solistische Helfer; der Chor entwickelte eine hocherfreuliche Geschlossenheit des Klanges, Hans Strobach betreute die Orgel, Walter Zöllner das Cembalo. Mitglieder des Leipziger Sinfonieorchesters bildeten das Orchester, das in diesem Falle natürlich Kammerorchester war. Dieser Abend wird in Herz und Hirn noch lange nachklingen; er gehört zu denen, von denen ein immer fortwirkender Einfluß ausgeht — auch auf solche, die gute und wesentliche Musik in Fülle hören.

Die erwähnte Zuständigkeit des Gewandhauschores erwies sich im siebenten Gewandhauskonzert, das Hermann Abendroth dem Requiem von Verdi gewidmet hatte. Hier ist es nur erwünscht, daß der Chor möglichst groß ist (er war auch durch Mitglieder des Lehrergesangvereins verstärkt), und Abendroth, der mit diesem großen Chor einen wirklich großen Abend hatte, war auch eine ganz große Leistung im Dienst dieses Werkes zu danken. Die dramatische Schlagkraft kam ebenso zu ihrem Recht wie die ergreifende Innerlichkeit, und dem Ohr, das für Klangpracht und Klangschönheit empfänglich ist, wurde der Abend zum Fest: durch den Chor, das Orchester und durch das Solistenquartett, zu dem sich Ria Ginster, Gertrude Pitzinger, Helge Roswaenge und Rudolf Watzke vereinigt hatten.

In eine wiederum andere Welt der Chormusik führte uns Johann Nepomuk David, als er im Landeskonservatorium Igor Strawinskys „Psalmensymphonie" zur Leipziger Erstaufführung brachte. Da die Pflege außerdeutscher zeitgenössischer Chormusik in Leipzig reichlich lange brach gelegen hat, war dieser Vorstoß unbedingt zu begrüßen, vor allem, da er einem wesentlichen Werk der zeitgenössischen europäischen Musik galt. Denn wesentlich ist dieses Werk, mag es dem einzelnen nun etwas zu sagen haben oder nicht. Es ist tatsächlich eine „andere" Welt, die sich mit dieser Musik auftut, und es ist nicht zu erwarten, daß jeder den Zugang zu ihr findet. Dieses „Andere" oder „Fremdartige" besagt aber keineswegs, daß es sich hier nun um etwas Minderwertiges oder gar Schlechtes handelt. Hat man sich erst einmal davon freigemacht, von diesem Werk etwas verlangen oder empfinden zu wollen, was es weder geben kann noch will — nämlich unsere deutsche Welt musikalischer Hintergründigkeit —, so wirkt dieses große Kunstwerk mit höchster Unmittelbarkeit. Eine genaue Begründung dieses positiven Eindrucks ist gerade bei einem solchen, vom lebendigen Klang abhängigen Werk erst nach öfterem Hören möglich; doch läßt sich schon jetzt und nach Einsicht der Partitur manches aussagen. Die suggestive, von dieser Schöpfung ausgehende Wirkung ist sehr wesentlich durch den ebenso eigenständigen wie folgerichtigen Einsatz der Klangfarben bedingt. Strawinsky dehnt gewissermaßen das Prinzip des „Chores", d. h. der Vereinigung möglichst homogener Klangträger zu einer übergeordneten Gruppe, vom Vokalen her auf das ganze Orchester aus. Er schaltet Violinen und Bratschen aus — schon dieses Weglassen bestimmter Klangfarben beeinflußt den Gesamtklang sehr einschneidend — und bildet nun instrumentale „Chöre": fünf Flöten, vier Oboen mit Englischhorn, vier Fagotte, vier Hörner, fünf Trompeten, drei Posaunen mit Tuba, das Schlagwerk, zwei Klaviere mit Harfe, die tiefen Streichinstrumente, dazu der Vokalchor. All dieses „Chöre" sind gleichgeordnet, und von diesem klanglichen Grundriß aus, der im Verlauf des Werkes immer wieder wirksam wird, schaltet der Komponist mit der größten gestalterischen Überlegenheit, indem er bald diesen, bald jenen Chor als bevorzugten Ausdrucksträger einsetzt, bald Elemente verschiedener Chöre zu einem Klangkörper verbindet, bald alles zu einem mächtigen Tutti zusammenfaßt. Die klare formale Architektonik des dreisätzigen Werkes, das auch Fuge und Ostinato in einer eigengeprägten Weise heranzieht, findet so in dieser klanglichen Architektonik ihr entsprechendes Ebenbild. Das ist aber wohl ein Entscheidendes an diesem Werk: die gestalterische Zucht, mit der hier eine Gefühlswelt von brennender religiöser Intensität in ein großformales Werk gebannt ist. Jene Fähigkeit, zu sich selbst eine überlegene Distanz zu gewinnen, die in der kristall-kühlen Sprache von Strawinskys Selbstbiographie so sympathisch zutage tritt, ist auch in dieser Psalmensinfonie wirksam. Konnte aber dort der Psychologe unter der gläsernen Schicht des durchsichtigen Sprachstils das Feuer nur — wenn auch mit Sicherheit — vermuten, so leuchtet es hier in den glühendsten Farben durch das klangliche Gewand.

Einer jener glücklichen Zufälle, die oft ein helleres Licht auffteᴄken als Dutzende von Büchern oder Konzerten, ließ den Verfaffer diefes Berichtes am Vormittag nach der Aufführung vor den Plaftiken im Naumburger Dom ftehen, alfo vor einer großartigen künftlerifchen Leiftung, die nun aber ausgefprochen deutfch ift, fo ausgefprochen deutfch, daß fie fchon der große Naumburger Meifter im Mittelalter bewußt als folche gemeint haben muß. Die Deutfchheit der Stiftergeftalten trat jedenfalls noch nie fo klar ins Gefühl und ins Bewußtfein als an diefem Tage, da man fie unter dem kurz zuvor erlebten Eindruck eines ausgeprägt flawifchen Kunftwerkes betrachtete. Nur e i n e Plaftik in diefem Dom hat — wie bei diefer Gelegenheit blitzartig klar wurde — etwas Verwandtes mit der feelifchen Haltung Strawinfkys: die Magd in der Verleugnung des Petrus am Relief des Weftlettners. Diefer erdhaft fchweren, vitalen Geftalt traut man es zu, daß fie ein „Laudate dominum" fo verzweifelt-inbrünftig herausfchreit wie Strawinfky in feinem Chorwerk. Der große Naumburger wußte ja fchon durch feinen Lebensgang fehr genau Befcheid über Dinge des Volkstums; er ift in Frankreich gewefen, er kannte durch feine Mainzer Arbeiten Weftdeutfchland, er hat fchließlich lange in Oftmitteldeutfchland, dem Gebiet ftärkfter Reibung mit dem Slawentum gearbeitet. Sein Genie der Beobachtungsgabe hatte alfo bei eigenem wie bei fremdem Volkstum genügend Erfahrungen gefammelt, damit fich fein Genie der Geftaltung in einer großartigen Selbftdarftellung deutfchen Volkstums äußern konnte. Vor dem Zwang der Auseinanderfetzung mit Ofteuropa ftehen wir heute aber wieder. Wir müffen es dort auffuchen, wo es fich kulturell und künftlerifch möglichft unverfälfcht äußert. Wir können vor ihm nicht den Kopf in den Sand ftecken — was wir ja auch politifch keineswegs tun! —, fondern müffen es ftudieren, um es genau zu kennen. Dazu bietet Strawinsky aber die Möglichkeit wie kaum ein anderer; denn feine Auseinanderfetzung mit der wefteuropäifchen Mufik hat ja fchließlich auch die Folge gehabt, daß fich fein Slawentum nur um fo fchärfer herauskriftallifiert hat. Wenn daher diefer Komponift in Deutfchland heute wieder häufig aufgeführt wird (in Leipzig während der letzten Monate allein mit drei Werken), fo kommt dies nicht nur einem Komponiften zugute, der fich — als generationsmäßig vorläufig letzter — einen fehr begründeten Weltruf erworben hat; mit wünfchenswerter Deutlichkeit wird damit auch der deutfche Mufikhörer kulturell auf Dinge geftoßen, die zu kennen fehr nötig ift: die flawifchen Völker und ihre feelifche Welt.

Mufik in München.

Von Wilhelm Zentner, München.

Münchens winterliches Mufikleben befindet fich in vollem Gange. Unter den künftlerifchen Triebkräften, die dabei entfcheidend und ftets mit der Blickrichtung aufs Wefentliche am Werke find, ftehen die Münchener Philharmoniker mit an erfter Stelle. Sie vermögen dies umfo mehr, als dem Orchefter der Hauptftadt der Bewegung in Oswald Kabafta ein mufikalifcher Leiter geworden ift, der es binnen kürzefter Frift verftanden hat, die großen Philharmonifchen Konzerte zum Herzpunkt des Münchener Mufiklebens zu machen. Wenn diefer Dirigent die Mufikfreunde in die Tonhalle ruft, wer wollte fehlen? Infonderheit hat Kabafta auch die Jugend auf feiner Seite, nicht zuletzt dank einer Programmbildung, die fich dem Neuen keineswegs verfchließt, falls diefes fich aus den Nährfäften wirklicher mufikalifcher Subftanz fpeift. Der neue Leiter der Münchener Philharmoniker kann fich dabei auf fein gefundes Gefühl verlaffen. Nähert er fich doch einer mufikalifchen Schöpfung niemals auf den Umwegen des Intellekts; Kabaftas Vollblutmufikertum fängt nur da Feuer, wo der Funke wirklich vorhanden ift. Welcher Jubel umraufchte den Dirigenten, als diefer, zum erften Mal für München, Ravels „Rhapfodie espagnole" erklingen ließ! Die fchlechthin vollendete Wiedergabe hat mit dem durch unvollkommene Deutungen verfchuldeten Märchen vom „Impreffioniften" oder gar vom „Décadent" Maurice Ravel, dem man noch immer begegnen kann, gründlich aufgeräumt. Man hat mit Recht darauf hingewiefen, daß der Impreffionismus befchaulichen, ja wohl auch genießerifchen Charakter trägt. Eine derart vitale Natur wie der füdfranzöfifche Bauernfproß Ravel, Erbe des alten Baskenblutes, fetzt jedoch an Stelle der Betrachtung und Widerfpiegelung des Lebens die tätigen Kräfte des Lebens felbft. Er ift im



Aufnahme F. Hundt Nchf

Franz Ludwig



Autnahme A. Zemann

Hans Feiertag

Gegenſatz zu dem mehr paſſiven Debuſſy ein aktiver Geiſt, und Kabaſta hat das in den ſpannungserfüllten rhythmiſchen Energien ſeiner Deutung, zugleich in der nervigen Art, wie er die Differenziertheit der Inſtrumentationskünſte gleichſam als jene ſich ins Feinſte veräſtelnde Bewegungsſtrahlung, die auch das Atom erfüllt, begreifen ließ, mit verblüffender Deutlichkeit ins Bewußtſein geprägt. — Jeder Konzertabend Kabaſtas verſetzt uns in eine neue Dankesſchuld dieſem überragenden Dirigenten gegenüber. So hat er mit der ſogenannten „Linzer Sinfonie" Mozarts (K. V. 425) den Anfang damit gemacht, auch die weniger geſpielten, meiſt völlig unbekannten Sinfonien des Salzburger Meiſters nach und nach im lebendigen Konzerteindruck erſtehen zu laſſen. Außerdem dirigierte Kabaſta an dieſem Abend die „Aufklänge" ſeines Vorgängers Siegmund von Hausegger, dieſe prachtvollen Variationen über ein Kinderlied, die ſich zu einem förmlichen Ton- und Lebensſchickſal entwickeln, um dann, als ſei alles nur ein ahnungsvoller Traum geweſen, zur friedevollen Welt des Themas zurückzukehren. Die Wiedergabe von Bruckners 3. Sinfonie hat Kabaſtas hochragende Größe als Brucknerdirigent erneut beſtätigt.

Ungemein feſſelnd, vielgeſtaltig und bedeutſam war auch das Programm der Philharmoniſchen Volksſinfoniekonzerte. Ein Abend war der von Adolf Sandberger ins Leben gerufenen „Münchener Haydn-Renaiſſance" vorbehalten. Ein Umſtand kommt dieſer Bewegung beſonders fördernd zugute. Denn Adolf Sandberger, ihr Herzſchlag, iſt nicht bloß ein Muſikforſcher von höchſtem Rang, er verbindet mit dieſen Verdienſten zugleich die Vorzüge des ausübenden Muſikers, vor allem des überlegenen Orcheſterleiters. Wie er an dieſem Abend etwa einen langſamen Satz anzupacken, in atemgroßer Ruhe und weiträumigſter Dynamik zu entwickeln vermochte, daraus hätte ſelbſt mancher unſerer Berufsdirigenten erklecklichen Gewinn ziehen können. Die Erſtaufführung eines ſeit Generationen aus dem Bewußtſein der Muſikfreunde entſchwundenen Werkes, der Sinfonie D-dur, eröffnete den Abend. Die Schöpfung zählt zu einer Gruppe von ſeit etwa 1772 entſtandenen Werken, in denen Haydn ſich von den geiſtigen Strömungen des „Sturms und Drangs", aber auch von der Frühromantik nicht unbeeindruckt zeigt. Der erſte Satz der Sinfonie in ſeinem ſchwermütigherben Melos, mit den trotzig ſich aufbäumenden Akkordballungen und kühnen Modulationen läßt in der Tat kaum einen Zweifel über die Nachbarſchaft der Sturm- und Drangſtimmungen. Dagegen mutet das folgende „Andante quasi Adagio" in der Zartheit eines faſt durchgehends ſordinierten Streicherklangs gleich einer Vorahnung der Romantik an. Das Menuett mit den Naturtönen der Hörner lebt echt Haydn'ſch in der Atemnähe der Volksmuſik, und auf bedeutender Höhe hält ſich endlich der letzte triolenbewegte Satz, ein charakteriſtiſcher Abſchluß des lebensvollen Werkes. Außerdem erklang das kammermuſikaliſche Maße kaum überſchreitende, liebenswürdig heitere Cembalo-Konzert in Es-dur (Soliſtin: Li Stadelmann), das Bläſerdivertimento in C-dur für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte, ein mit elyſäiſcher Klangbeſeligung umfangendes Stück, und die hochbedeutende, anderwärts von Sandberger bereits aufgeführte Es-dur-Sinfonie. — Hans Pfitzner leitete im gleichen Rahmen einen Schumann-Abend. In der Berührung beider Meiſter verſinnbildlicht ſich in der Tat eine der innigſten Geiſtes- und Seelenbeziehungen, die je in der deutſchen Kunſt gewaltet haben. Uns aber wird damit ein köſtliches Geſchenk: wir empfangen aus Hans Pfitzners Deuterhänden Robert Schumanns Bild in ſeinem urſprünglichſten Glanz, in lebendigſter Friſche, im vollen Zauber jener geheimnisvollen Fluida, die geiſtesgrußinnig diejenigen verbinden, die im gemeinſamen Boden der Wahlverwandtſchaft wurzeln. Pfitzner bot Ouverture und einige Szenen aus Schumanns „Genoveva", deren tiefer Eindruck nur in die Frage ausklingen konnte: „Wo findet ſich die Bühne, die Meiſter Pfitzner endlich Gelegenheit bietet, das Werk als Ganzes erklingen zu laſſen?" Ich glaube, wir würden uns damit zur Reviſion ſo mancher Vorurteile, durch Generationen und Muſikgeſchichten von Generationen fortgeerbt, gezwungen ſehen. Was das Herrlichſte an Pfitzners Deutung war: er läßt uns Schumanns Muſik als durch und durch männliche Kunſt begreifen, ohne jenen Beigeſchmack des Weichen oder Weichlichen, der einzig auf Koſten einer untiefen, gründlich mißverſtehenden Interpretation kommt. Schumanns „Rheiniſche Sinfonie" beſchloß den Abend, der mehr war und mehr wollte als eine der üblichen Konzertveranſtaltungen: wer ihm angewohnt hatte, trug das beglückende Gefühl mit nach Hauſe, den

Zusammenklang zweier grunddeutscher Musikerherzen zum seelengewaltig tönenden Akkord erlebt zu haben, eine Bestätigung jenes Wagnerworts, das als Geleitspruch hierbei hätte gelten können:

„Was deutsch und echt wüßt' keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'!"

Der Konzertring der KdF hatte zum fünfjährigen Bestehen der NS-Gemeinschaft ein Festkonzert unter Eugen Jochum (Hamburg) veranstaltet, das mit Webers „Freischütz-Ouverture", Beethovens 5. Sinfonie und Karl Erb als Solisten weihevollen Verlauf nahm. Ein weiteres Konzert leitete an der Spitze des Reichs-Sinfonie-Orchesters Hans Weisbach in Abwicklung einer etwas bunten Vortragsfolge, die Sibelius, Tschaikowsky, Mozart, Haydn, Grieg und neuere finnische Lyriker, letztere in ihrer gefällig ansprechenden Art stimmlich und vortraglich gleich anmutig gedeutet von Leo Piltti, vereinte. Auch die Musikalische Akademie des Staatsorchesters schritt zum ersten Mal Hand in Hand mit dem Konzertring der KdF. Carl Schuricht setzte sich dabei für Haydn und Brahms, im Herzpunkt des Programms für Rudi Stephans „Musik für Orchester" ein, ein Werk, das man nicht ohne tiefe Ergriffenheit hören kann. Was einst Franz Grillparzer wohl nicht ganz treffend beim Tode Schuberts geäußert hatte: „Der Tod begrub hier einen reichen Besitz, aber noch größere Hoffnungen" — das scheint mir in weit bezeichnenderem Maße auf den kriegsgefallenen Stephan zu passen, der gerade in der Wirrniß der ersten Nachkriegsjahre der jungen Generation ein zielbewußter, vor allem von Würde und Größe der Kunst überzeugter Führer hätte werden können. Denn dieser Urmusiker hätte sich wohl nie in unfruchtbare hirnliche Problematik verrannt; Stephan wäre niemals imstande gewesen, aus der Musik eher alles andere machen zu wollen als eben Musik. In Schurichts außerordentlich packender Wiedergabe wirkte das von hoher Tragik durchblutete Werk wie eine erschütternde Totenklage.

Die Staatsoper gedachte des 100. Geburtstages von Georges Bizet mit einer völligen Neuinszenierung der „Carmen". Man brach dabei mit der alten bühnenüblichen Übersetzung, um zugleich auf die Urgestalt des Werkes zurückzugreifen. Mag manches aus der alten Übertragung bereits in den Opernzitatenschatz übergegangen und Allgemeingut geworden sein, im wesentlichen stellt sich diese Verdeutschung doch als arge und wissentliche Sünderin wider den ursprünglichen Geist des Werkes dar. Wohl aus Angst vor dem vielberufenen „Realismus" der „Carmen", der ihr bei der Uraufführung so verhängnisvoll geworden war, hat man ehedem in der ersten deutschen Übersetzung die pathoslose, lebensunmittelbare Sprache des Originals bis zur Blumigkeit und Unwahrhaftigkeit poetisiert. War solche „Romantik" vonnöten? Man übersah wohl, worauf schon Friedrich Klose nachdrücklich hingewiesen hat, daß jener „Realismus", gegen den sich die Oper schon durch das Stilelement des Gesanges schirmt, in „Carmen" vollends aufgehoben wird durch die Entrückung der Handlung in ein fremdländisches Milieu, das sich als romantischer Rahmen um das wirklichkeitsnahe Geschehen fügt. Die neue Übertragung von Carmen Studer arbeitet im allgemeinen in Tuch- und Sinnfühlung mit dem französischen Original, sieht sich zuweilen aber doch zu Kompromissen gezwungen, wenn sie „Toreador, en garde" mit „Toreador, Vertrauen!" übersetzt. Auf gute Sanglichkeit wird im allgemeinen Bedacht genommen, freilich wiederholt Carmen Studer damit nur eine der wenigen Tugenden der alten Eindeutschung. Mit der Wahl der Urfassung mußten naturgemäß auch die von Bizets Freund Guirand aus dem Themenbestand der Oper nachkomponierten Rezitative weichen. Der gesprochene Dialog der „Opéra comique" tritt wieder in sein Recht. Ich kann nachfühlen, wenn manche Opernfreunde den mit Geschmack und Stilgewissen gefertigten Rezitativen redlich nachtrauern. Allein ihre verkürzende Art hat doch der genaueren Motivierung der Handlungsvorgänge mancherlei Gewalt angetan, die der breiter ausgreifende Dialog, einer tieferen Charaktererkenntnis der Hauptpersonen den Weg bahnend, beseitigt. Auch sonst scheidet sich die Münchener Fassung mehrfach vom bräuchlich gewordenen Aufführungsbilde. Die Verlegung der sonst im Schlußakt untergebrachten Balletteinlagen aus dem „Schönen Mädchen von Perth" und der „Arlésienne" in Schenkenbild und Nachtstimmung des zweiten Aufzuges erweist sich auch in Bezug auf den musikalischen Charakter der betreffenden Stücke als stimmungsmäßiger Gewinn. Außerdem erlebt man jetzt die strichlose Wiedergabe des bisher stark verkürzten

Zweikampfes zwischen Don José und Escamillo, der sich nunmehr in zwei wechselvollen, spannungsmächtig erregenden Gängen vollzieht. Offenbart die Szene in ihrer Anlehnung an bewährte Operntypik musikalisch auch nicht den stärksten Bizet, so sichert sie dem etwas stiefmütterlich bedachten Stierkämpfer doch willkommene Weiterung seines Parts und vertieft das Charakterbild Don Josés, ohne freilich die Sympathie für ihn zu steigern. Hatten Ludwig Sieverts von allem folkloristischen Glanz des spanischen Lebens widerleuchtende Bühnenbilder und Kostüme sowie die in ungebrochenem Werkgeist faszinierend gestaltende Spielleitung von Rudolf Hartmann dafür gesorgt, daß das Auge nicht zu kurz kam, so wurde dies Schauwunder doch noch von jenem Hörwunder übertroffen, das die musikalische Vorbereitung und Leitung von Clemens Krauß zu bereiten wußte. Überwältigend, als ob es sich zum ersten Mal ihm offenbare, ward dem Hörer das ganze Genie dieser Tonsprache bewußt: die wundervoll durchsichtige Instrumentation als der Klangleib, die vielgestaltige rhythmische Kraft als der Blutpuls, das Melos aber als die Seele der „Carmen"-Musik. Gleichsam neuerschaffen traten auch die Hauptgestalten in der lebensvoll unschablonenmäßigen Gestaltung durch Hildegarde Ranczak, eine naturkindhafte, triebbestimmte Carmen ohne Salondämonie, Trude Eipperle, als Micaëla wohltuend unsentimental, Karl Ostertag (Don José) und Hans Hotter (Escamillo) auf den Theaterbesucher zu. Welches persönliche Relief einer sonst eindruckslos vorübergehenden Charge durch charaktergestaltende Kunst abzugewinnen ist, erwies Georg Wieter, der den Zuniga auf den Nenner einer südlichen „gentilezza" brachte.

Mit der Neuinszenierung von Eugen d'Alberts „Tiefland" ehrte man einen verdienten Veteranen des Repertoires, der seit den Tagen der Erstaufführung vor 30 Jahren unentwegt im nämlichen, zuletzt redlich abgeblätterten und knittervollen szenischen Gewand bald als Zugstück, bald als Lückenbüßer unverdrossen seine Dienste getan. Es ließe sich kein besseres Exempel auf die Theaterblütigkeit dieser Oper machen, als ihr Ausdauern durch volle drei Jahrzehnte hindurch, das in unzähligen Fällen zugleich ein Überdauern war. Von „Carmen", die ihr in der Neuinszenierungsreihe voranging, hat sie allerdings wenig; „Tiefland" ist vielmehr eine Mischung von Wagnernachfolge und Mascagni, welch letzterem die Oper doch wohl näher steht als dem feinnervigeren Puccini, dem höchstens die Technik der Durchdisponierung des Ganzen mit kleinen Themen- und Motivsplitterchen abgelauscht sein könnte. Wenn das Geheimnis des großen Kunstwerks in der einheitlichen Substanz, des theatralischen Gebrauchswerks dagegen in der geschickten Mixtur liegt, so kann kein Zweifel herrschen, zu welcher Gattung „Tiefland" gehört. Der Bühne gehört es jedoch noch immer mit all seinen dramatischen und stimmungsmäßigen Impulsen; das bekundete klärlich der außerordentliche Beifall, der der Neuinszenierung gezollt wurde. Ludwig Sievert hat den im dramatischen Geschehen versinnbildlichten Konflikt Hochland-Tiefland in den beiden gegensatzvollen Bühnenbildern eindringlich verdeutlicht, ein junger Regisseur Herbert List verdiente sich die ersten Spielleitersporen, während der musikalische Leiter Karl Tutein sich als ebenso feiner Kenner der klanglich prachtvoll durchorganisierten Partitur wie als vor leidenschatlichen dramatischen Entladungen keineswegs zurückschreckender Meister des theatralischen „Efetto" bewährte. Die große Tradition, die die drei tragenden Rollen in München besetzungsmäßig aufzuweisen haben, empfing durch Gertrud Rünger (Martha), Julius Pölzer (Pedro) und Heinrich Rehkemper (Sebastiano) neuen Glanz in Gesang wie Darstellung.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Oper.

Mit der Aufnahme der „Regimentstochter" hat die Volksoper das Gebiet ihrer eigentlichen natürlichen Bestimmung betreten, und zwar erfolgte die Aufführung nach der bereits in Berlin bewährten, von Anton Baumann herrührenden, zeitentsprechenden, hauptsächlich textlichen und szenischen Neubearbeitung, die die Musik im Großen und Ganzen unberührt läßt. Diese volkstümliche, ja volksliednahe, von Problemen unbeschwerte Musik Donizettis, die sich in harmloser Heiterkeit ganz dem naiv Schönen hingibt, spricht uns jetzt,

nachdem wir die Verkrampftheiten und überspitzten Naturwidrigkeiten der sogenannten atonalen Musik glücklich hinter uns gebracht haben, doppelt freundlich an, und sie kam in der bildsauberen Aufführung in der Volksoper sehr gut zur Wirkung. Die musikalische Leitung und Obsorge lag in den Händen des Kapellmeisters Max Kojetinsky, die Regieführung bei Baumann selbst, Trägerin der Titelrolle war wieder, wie jetzt fast immer in der Volksoper, ein viel versprechendes neues Talent, Fräulein Anni Ruschowsky, anfangs vielleicht noch etwas befangen, dann aber sehr bald ganz im Besitze der für die Partie der Marie erforderlichen anmutigen Leichtigkeit des Spiels, die mit der schönen warmen, mühelos beherrschten Stimme der Gestaltung dieser an sich recht schwierigen Rolle die Vollendung gab. Ihr Partner Hans Decker war nicht minder gut und stets bereit, seine prächtigen Stimmittel voll ausströmen zu lassen. Das komische Paar war verkörpert durch Lotte Köpell und Erich Rauch, sie und Fritz Zöllner sowie Traute Reuters sorgten für unaufdringliche herzliche Lustigkeit. Das von Grete Führer einstudierte Ballett und die von Alfred Lieger zu größter Präzision geschulten Chöre vollendeten den guten Eindruck. — Dem Kapellmeister Kojetinsky war auch die Einstudierung und Leitung eines zweiten Werkes der weniger anspruchsvollen Muse anvertraut, das indessen zu den höchsten Schöpfungen neuzeitlicher Musikdramatik gerechnet werden muß und darum, von den Wienern seit langem ersehnt, nunmehr mit aufrichtiger Anerkennung und herzlichstem Dank für die Veranstalter aufgenommen wurde: Hans Pfitzners Märchen-Spieloper „Das Christ-Elflein". Es bleibt uns unverständlich, daß diese köstliche Blüte genialsten Schöpfertums und deutschester Art in Wien bisher unbekannt geblieben war, d. h. auf der Bühne, denn der Schreiber dieser Zeilen hatte — im Jahre 1926 — in einer konzertmäßigen Vorführung des Stückes einen Vorgeschmack davon zu geben versucht, in der Absicht, die Direktion der Wiener Oper endlich zum Zugriff nach diesem echtesten und schönsten Weihnachtsstück für Jung und Alt zu bewegen — leider vergeblich und für Wien beschämend. Und so kommt das Werk nun auch wieder nicht in der Staatsoper zu Gehör, die sich mit minderem Gut für weihnachtliche Aufführungen abgefunden hatte, sondern in der Volksoper, wo es naturgemäß auch hingehört. Komponiert in der ersten Fassung 1906, und selbst in der endgültigen vervollständigten auch schon über 20 Jahre alt, lassen wir das liebliche Stück wie eine Neuheit auf uns wirken, als ein Werk, das an Reinheit und Innigkeit dem „Freischütz" an die Seite gestellt werden kann, in dem die Welt des Wunderbaren sich vor uns auftut, das aber — echt romantisch — dieser Welt des Wunderbaren, in der die Bäume reden und tanzen, die wirkliche Welt der Rationalisten und Zweifler gegenüberstellt, die am Ende doch selbst an das Wunder glauben müssen. Nur die Naivität des Genies konnte nach einem solchen Stoff greifen und nur dem Genie konnte es gelingen, ihn zum echten großen Kunstwerk zu erheben. Eine Spieloper also, mit 14 in den Dialog eingestreuten Musiknummern, einem eingebauten Ballett und der Apotheose am Schluß, aber welch innere Vertiefung dieser altüberkommenen, längst als überwunden abgetanen Form! Pfitzners Musik paßt sich nicht nur dem romantischen Grundgedanken an: der Sehnsucht, dem Schmerz, der reinen Kindlichkeit — sie erfaßt die ganze Natur. Das „Leid" ist nirgends so einfach und ergreifend vertont worden, und wohl nie so großartig in seiner Schlichtheit der Ausdruck des Erhabenen („Wie heißt der liebe Gott? — Wunderbar! Ewig Vater! Friedefürst!"). Treuherzig, volkstümlich und weihnachtlich breitet die Musik Pfitzners den glitzernden Schimmer der Weihnachtsstimmung bis über die Instrumentation. — In der Darstellung liegt die Gefahr nahe, daß die Naivität ins Kitschige umschlägt. Dieser Gefahr ist die Volksoper glücklich aus dem Wege gegangen durch die natürliche Echtheit und Ungezwungenheit des Gebotenen: ein flüssiger Dialog, ungezwungenes Spiel und ein ausgezeichnetes Sprechen, das sogar bei dem Knecht Franz sehr sympathisch eine leise mundartliche Färbung erhielt, und eine ausgezeichnete musikalische Durcharbeitung zeichnete diese Aufführung aus und machte sie zu einer vorbildlichen. Hier hat Kapellmeister Kojetinsky, dessen Lob wir gerne noch einmal wiederholen, bis ins Kleinste und Letzte vorgearbeitet. Elisabeth Scheichl, die Darstellerin des Elfleins, trifft gut das naturhaft Naive ihrer Rolle und gibt ihr gesanglich wahrhaftigen Ausdruck und eine flüssige Koloratur. Diesem Waldwesen steht die ernstere Erscheinung des Christkinds gegenüber: seine Gesangspartie ist erfüllt von besondren Schönheiten und tiefem

Gefühlsinhalt; beides kam in der Verkörperung durch Rosa Walder überzeugend zum Ausdruck. Eine ausgezeichnete Figur gibt Erich Kaufmann als der Tannengreis; schon in der Maske ganz vorzüglich stilisiert (wobei ein besondres Lob auf die originelle Kostümierung durch Josefine Poß abfallen muß), kommt die Wucht seiner Stimme der Gestalt besonders zu statten, die ja beständig um ihr bedrohtes Elflein werbend und zitternd hier eine vorbildliche Verkörperung gefunden hat. Eine erste Leistung bietet auch Willi Schwenkreis als Knecht Ruprecht: in diesem Künstler hat die Volksoper eine ihrer besten und verwendbarsten Kräfte gewonnen, die Stimme mächtig und eindringlich, aber auch zarter Modulation fähig und technisch außergewöhnlich gut gehandhabt. Der Frieder fand in August Jaresch, Herr von Gumpach in Henry Percy, die beiden Diener Franz und Jochen in Leopold Köchel und Günther Stroeks vortreffliche Interpreten, alle gut in das Ensemble gestellt, wie denn überhaupt nicht allein die solistischen Leistungen, sondern auch das Zusammensingen von erlesener, wohlvorbereiteter Art war — Stücke, wie das Quartett im Zimmer Gumpachs zu Beginn des II. Aufzuges können kaum wo anders schöner und wirksamer gesungen werden. Auch die bloßen Sprechrollen waren gut verteilt worden. Ein besonderes Lob verdienen die Chöre, insbesondere die Kinder, die schönen Bühnenbilder von Erwin von Wunschheim, die kluge Inszenierung von Fritz Baschata und auch die Darbietung des Ballettkorps von Andrei Jerschik; freilich wäre hierin vielleicht noch manches im Stil zu verfeinern und so auch in der Wirkung zu steigern gewesen: ich stelle mir eigentlich unter einem tanzenden deutschen Märchenwald etwas anderes vor als bloß unter Verwendung der in solcher Umgebung und Stimmung doch recht abgegriffenen und stereotypen traditionellen Pas und Sprünge des alten klassischen Balletts, wenn man der Illusion der Dichtung gerecht werden will. Mit Recht wurden alle Beteiligten an dieser kostbaren künstlerischen Tat der Volksoper vor die Rampe gerufen und bejubelt, und auch Hans Pfitzner, der in Wien seit je seine große und treue Gemeinde besitzt und sich ihr selbst innerlich verbunden fühlt. Dies kam besonders stark diesmal zum Ausdruck in der Herzlichkeit, mit der er gefeiert und immer wieder gerufen wurde schon bei der ersten Aufführung, der er als Gast anwohnte, namentlich aber bei der zweiten, die er persönlich dirigierte. Sein Dank an die ausgezeichneten Kräfte der Volksoper muß zugleich der unsere sein.

Bietet so die Volksoper das erfreuliche Bild eines in jugendlicher Schaffensluft mächtig aufstrebenden Kunstinstituts, das von Tat zu Tat schreitet, so trachtet die Staatsoper, ihrer großen Tradition bewußt, damit möglichst Schritt zu halten. Einen dankenswerten Anlauf zu alter Leistungshöhe bildete die Neustudierung des „Palestrina" und die Wiederaufnahme des „Freischütz" in den Spielplan. Das Hauptverdienst an dem Gelingen der „Palestrina"-Aufführung gebührt dem als Gast von der Grazer Oper herbeigerufenen musikalischen Leiter Rudolf Moralt sowie dem Träger der Titelrolle Josef Witt. Auch der „Freischütz" war einem Gastdirigenten anvertraut, Manfred Gurlitt, dessen Tempi im Drange nach äußerster dramatischer Belebung der Musik manchmal wohl zu sehr von den uns gewohnten abwichen; eine ganze Schar neuer Kräfte, die meisten allerdings ebenfalls bloß als Gäste, stand ihm zur Seite: Set Svanholm als Max, ein Tenor von Format, dessen blühende, metallisch heldische Stimme noch von den diesjährigen Salzburger Festspielen her in guter Erinnerung ist, unser lieber Josef von Manowarda als von früher her bekannter famoser Darsteller des Kaspar, Karl Ettl, ein würdevoller Erbförster, Georg Monthy, ein imponierender Fürst Ottokar; die Agathe sang Jessie Bissuti ebenfalls gastweise und neben ihr Elisabeth Rütgers das Ännchen. Karl Bissuti als Eremit und die Brautjungfern Wilfriede Strobl und Marie Reindl schlossen sich mit schönen Einzelleistungen an. — Im übrigen wird der Grundsatz des Gastierens an der Staatsoper beibehalten. Rudolf Moralt, vielseitig und immer tüchtig, leitete auch eine Aufführung des Gounodschen „Faust" mit Helge Roswaenge und Margarete Teschemacher aus Dresden als gastierendem Muster-Liebespaar neben Hoffmann als ausgezeichnetem Mephisto. — In einer Aufführung der „Zauberflöte", ebenfalls von Moralt geleitet, hörten wir Julia Moor vom Stadttheater in Zürich als Königin der Nacht und Leopoldine Sunko-Saller vom Stadttheater Augsburg als Pamina, beide mit wohl gepflegten Stimmitteln und kultivierter Gesangstechnik, daneben wiederum Roswaenge als Tamino. Neu war Georg Monthy als Papageno, lebhaft und munter, wie er sein soll. — Die „Meister-

singer“ erschienen unter Leopold Reichwein in fast völliger Umbesetzung: Annelies Kupper vom deutschen Nationaltheater in Weimar gastierte als Eva, und Set Svanholm als Stolzing mit bestem Gelingen, Anton Dermota sang zum erstenmal den David, Piroska Tutfek die Magdalene. — Auch eine von Wilhelm Loibner dirigierte Aufführung der „Bohême“ wies ähnliche Neubesetzung auf: mit Esther Réthy als Mimi und Else Schulz als Musette. — Wann aber wird die Stabilisierung des Ensembles, eines wirklich in Wien festgehaltenen Ensembles durchgreifen? Und wann bekommen wir endlich den so nötig gewordenen künstlerischen Direktor für unsere Wiener Staatsoper?

Konzert.

Ein merkwürdiger, aber gewiß vermeidbarer Zufall wollte es, daß in Wien innerhalb von 14 Tagen dreimal Bruckners V. Sinfonie von ersten Orchestervereinigungen zu hören war: zuerst geleitet von Oswald Kabasta mit den Wiener Sinfonikern, worüber im letzten Bericht gesprochen wurde, dann von Dr. Karl Böhm mit dem gleichen Orchester, endlich von Furtwängler mit den Philharmonikern. So glücklich wir sein müssen, daß gerade dieses Werk sich nunmehr der vollen Gunst des Publikums und — der Dirigenten erfreut, so wäre doch grundsätzlich zu wünschen, daß die Konzertveranstalter bei Festlegung ihres Spielplans gegenseitige Rücksicht nähmen, um solche Kollisionen zu umgehen und anderen, weniger oft gehörten Werken, speziell auch Bruckners, zu Aufführungen zu verhelfen. — Für das nächste seiner Konzerte brachte Dr. Böhm seine eigene, die berühmte sächsische Staatskapelle mit; diese über jedes Lob erhabene Künstlerschar wurde mit umso wärmerem Beifall begrüßt, als wir durch sie wieder einmal Regers „Mozartvariationen“, dieses melodische und kontrapunktische Wunderwerk einer an dem schönsten Thema der Welt entflammten Musikerseele, und zwar in einer berückend glanzvollen Wiedergabe hören konnten; ihnen folgte Straußens jugendlich genialer „Don Juan“ und die Brahms’sche D-dur-Sinfonie. —

Eine Aufführung der „Matthäuspassion“ unter Furtwängler, die, wie alle Interpretationen dieses eigenwilligen Erzmusikers, durch prachtvolle dynamische Abschattierungen, herrliche Klangwirkungen, aber auch durch ungewohnte Tempi auffiel, führte vorzügliche auswärtige Solisten vor, die indes bei uns schon bekannt und als hochwertig eingeschätzt sind: Jo Vincent und Margarete Klose, daneben Luis van Tulder (Evangelist), Gerhard Hüsch (der auch in einem eigenen Liederabend neuerlich entzückte) und unsern Herbert Alsen. — Im nächsten Philharmonischen stellte Furtwängler zwischen Mozart und Beethoven zwei moderne Werke: das Zwischenspiel und die fantastische Karnevalsmusik aus Franz Schmidts „Notre Dame“, sowie die zweite Suite aus dem Ballett „Daphnis und Chloe“ von Maurice Ravel; das letztere, schon öfter gespielte Stück als eine Art Gedenkfeier der Philharmoniker an den jüngst verstorbenen französischen Komponisten, ein Stück übrigens, das mit tollkühner Virtuosität im Instrumentalen das Raffinement derart auf die Spitze treibt, daß es schließlich die Wirkung abschwächt.

Die vor 190 Jahren zum Frieden von Aachen komponierte „Feuerwerksmusik“ von Händel stellte Kabasta in den Mittelpunkt seines dritten Sinfoniekonzerts, und zwar in der Fassung als Suite, die ihr der irische Komponist Sir Hamilton Harty durch Umstellungen, Kürzungen und Einschübe in geschickter Art gegeben hat, — ein kraftvolles Werk, das durch den Wechsel an instrumentaler Gegenüberstellung nur gewinnt und mit lapidarer Dramatik den Zuhörer gefangen nimmt. Haydns konzertante Sinfonie, die folgte, hatte in den vier Solisten: Franz Bruckbauer (Geige), Nikolaus Hübner (Cello), Hans Hana (Oboe) und Hugo Rottensteiner (Fagott) meisterliche Interpreten. Einen großen Triumph errang Kabasta und sein Orchester mit der zweiten Sinfonie von Franz Schmidt, die auch heute, 25 Jahre nach ihrer Uraufführung (1913), nichts an Größe und Festlichkeit eingebüßt hat. Die Aufführung wurde auch für den anwesenden Komponisten zum neuerlichen Beweis seiner großen Beliebtheit.

Aus der Fülle der Pianistenkonzerte möchte ich nur einige herausgreifen, so den Abend, den uns Walter Gieseking mit Bach, Mozart (!), Beethoven (op. 111) und Schumann schenkte; ferner den von Dr. Josef Dichler, der neben klassischen auch unerhört schwierige moderne Stücke bewältigte und sogar mit einer Neuheit aufwartete, einer Sonate in cis-moll von Herbert

Wieninger. Der Komponist stürzt sich mit Marxschem Elan in die blumige Verarbeitung seiner Themen, verdichtet das Stimmgefüge fantastisch und spannend zu großen Steigerungen, wahrt dabei aber immer die Vornehmheit der Form. (So würde vielleicht Brahms geschrieben haben, wenn er nach Reger gelebt hätte.) Bei so vielversprechender Begabung und solcher Reichhaltigkeit des Ausdrucks kann man leicht vermeinen, hie und da Anklänge an Bekanntes zu hören, und doch überwiegt immer die eigene ausgesprochene Persönlichkeit des jungen Komponisten. — Eine ausgezeichnete pianistische Leistung war auch die Wiedergabe von Strauß' „Burleske" durch Dr. Hans Weber, einen der bedeutendsten und eifrigsten unter den Wiener Pianisten, er spielte dieses eigenwillige Stück bald mit mächtigster Klangentfaltung, bald mit der ganzen Zartheit seines feinnervigen Anschlags. Das Stück stand im Programm eines von Guido Binkau geleiteten volkstümlichen Sonntagskonzertes, an dessen Spitze die zu Unrecht vernachlässigte Streicher-Serenade von Tschaikowsky stand, ein Stück, erfüllt von schwärmerischer Bewegtheit und virtuos gehandhabter Schelmerei. — Julius Patzak, der beliebte Sänger, mit seiner wundervollen persönlichen Deklamationskunst, bot in einem, wie stets, reichhaltigen Porgramm eine besonders wertvolle Gruppe Lieder von Josef Marx. — Ein Kompositions-Abend Richard Maux zeigte diesen schaffensfrohen Mann wiederum auf seinem Spezialfelde des Melodrams, aber auch mit Liedern, die von Maria Gruber und Franz Karl Fuchs mit starker Einfühlung gesungen wurden; darunter ein besonders gefälliges „Chinesisches Liedchen" für Sopran, Flöte, Cello und Harfe.

Einen Trioabend auf alten Instrumenten bestritten Reinhard Wolf (Viola d'amore), Paul Grümmer (Viola da gamba) und Günther Ramin (Cembalo): mit den alten Instrumenten klangen Stücke aus längst versunkenen Zeiten auf, von Buxtehude, Bach, Händel, Vivaldi, Purcell, Leclair, virtuos behandelt, mit feinster Delikatesse gespielt und somit von bezwingender Wirkung. Günther Ramin, der hervorragende Cembalist und Organist, trat außerdem als Dirigent eines großen Chorkonzerts an die Spitze der Wiener Singakademie. Ihr und der zuletzt bei uns etwas vernachlässigten großen Chormusik verhalf er damit wieder zu ihrem Recht. Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis", Händels ungemein reich gestaltetes „Dettinger Tedeum", Verdis glutvoll dramatisches „Stabat mater" und Bruckners „150. Psalm", jedes eine Welt für sich, in seinem besondren Stil vorgetragen, prächtig vorstudiert und mit Schwung gebracht, machten den Wunsch rege, daß Prof. Ramin öfter zu solchen Veranstaltungen berufen werde; Chorsänger und Sängerinnen wollen durch einen ständigen Dirigenten zur Höhe geführt werden, und diese Stetigkeit in der künstlerischen Arbeit wird durch wechselnde Dirigenten nicht gerade gefördert. Von den Solisten waren Erika Rokyta (Sopran), Heinz Marten (Tenor) und Laurens Bogtman (Baß) auf dem Programm genannt; warum die Altistin, die zwar nur wenig zu singen hatte, dieses Wenige aber sehr gut brachte, nicht genannt wurde, ist unverständlich. Walter Pach behandelte sehr gut und zurückhaltend die Orgel, Bruno Seidlhofer saß verläßlich am Cembalo.

Heinz Großmann, mit hübscher und steigerungsfähiger Tenorstimme, propagierte in seinem Liederabend ostmärkische Komponisten. Es liegt im Wesen der Gattung, daß das einfache, schlicht Sangbare überwiegt, so in den Liedern von Aristides Manowarda, Franz Pawlikowski, Ferdinand Rebay, Edmund von Temnitschka und Hannes Gall; modernere Ausgestaltung verrät Richard Maux. Auch der Name Julius Bittners erschien mit zwei wirkungsvollen Stücken, die die Züge der Bittnerschen Sangweise: das stilisiert Burschikose seiner heiteren Eingebungen äußerst effektvoll verwenden. Karl Winkler schreibt zu seinen Liedern einen guten Klaviersatz und zeigt so, daß das stimmende Moment nicht bloß vom Text auszugehen braucht, sondern auf einem musikalischen Einfall beruhen kann, aus dem sich dann die Übereinstimmung mit Text, Melodik und polyphoner Begleitung sehr zum Vorteil dieser Stücke ergibt. Die Palme des von Großmann veranstalteten Abends möchte ich Armin Caspar Hochstetter reichen, dessen Gesänge von ausgesprochener Eigenart sind und auch dort, wo sie rhapsodisch gestaltet sind, einen begabten und ausgereiften Schöpferwillen kundtun, der im Lied nie die Forderung des Gesanges vergißt und doch die Begleitung im besten Sinne modern schreibt. Die Anlehnung an archaische Gesangsformen, das Madrigalhafte gewisser Harmonieführungen gibt seinen originellen Schöpfungen einen besonderen Reiz.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

Von Eva Borgnis, Königstein/Taunus (September 1938).

Aus den im Septemberheft genannten Silben waren folgende Worte zu bilden:

Canticum	Diderot	Waldhorn
Boucher	Schleifer	Ewer
Grapheus	Höffer	Hérold
Salinas	Erhöhungszeichen	Echelle
Gebunden	Inszenierung	Iliffe
Cimarosa	Mallinger	

deren erste und drittletzte Buchstaben, von oben nach unten gelesen, den Text der Noten des Liedes:

„Grüß Dich, Deutschland, aus Herzensgrund",
den Titel des Liedes: „Heimweh",
seinen Dichter: Eichendorff und
seinen Komponisten: Hugo Wolf

ergeben.

Aus den eingegangenen insgesamt 80 richtigen Lösungen traf das Los:

Berta Betz, Musiklehrerin, München für den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—);

Kantor Walter Schiefer, Hohenstein-Ernstthal für den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—);

Heinrich Tönsing, Minden i. W. für den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) und

Hans Bellstedt, Bremen — Kurt Esselborn, Rudolstadt/Th. — Maria Keyl, Musiklehrerin, Neiße und Paula Kurth, Heidelberg für je einen 4. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von je Mk. 2.—).

Das Thema der Rätsellösung, Eichendorffs innige Worte „Grüß Dich, Deutschland, aus Herzensgrund", hat bei vielen Rätsellösern verwandte Stimmungen in Wort und Ton lebendig werden lassen. Dabei sind eine überraschende Anzahl vortrefflicher musikalischer Lösungen eingesandt worden, die eine Sonderauszeichnung verdienen. In vortrefflichem vierstimmigen Kanon mit vollem Glockengeläute läßt GMD Prof. Dr. Alfred Lorenz-München das Thema der Lösung erklingen. Kraftvoll und wuchtig der „Deutsche Treueschwur" von Fritz Hoß-Salach für Männerchor, in prachtvollem Marschrhythmus und gutem Chorklang ertönt Ernst Lemkes-Stralsund „Kamerad, wenn wir marschieren", dem sich noch 3 weitere Bekenntnischöre „Schwertspruch", „Ritt gen Osten" und „Unter den alten Standarten" von nahezu ähnlich prächtiger Wirkung anschließen. Noch geschlossener im Chorsatz, aber sehr anspruchsvoll für die Tenöre, gibt sich E. Tanzberger-Jena in seinem „Volk auf dem Wege" für Männerchor. Dieselbe Stimmung, aber in das Zartere des Frauenchors übersetzt, wußte KMD Arno Laube-Borna in seinem „Daheim" einzufangen, während Rudolf Kocéa-Wardt in seinem Männerchor „Heiliges Deutschland" mit Geschick dem ersten Baß die Führung anvertraut. Diesen 8 Chorliedern reihen sich Studienrat Martin Georgi-Thum mit einem Sololied „Heimweh" (mit Begleitung von Violine und Klavier oder Orgel) und weitere vier Klavierwerke an. Karl Meinberg-Hannover sendet uns ein ausgezeichnetes, klavieristisch gut gearbeitetes Fantasiestück „Heimweh", dem ein ebenso betiteltes kleines Werkchen in klassischem Satz von Max Menzel-Meißen zur Seite steht, und dem wir auch das dritte „Heimweh", ein kleines Übungsstück für Klavier zweihändig von Herbert Gadsch-Großenhain nicht nachstehen lassen möchten. Ihnen fügt sich weiter eine kleine Fantasie über das Volkslied „Zu Straßburg auf der Schanz" von MD Bruno Leipold-Schmalkalden als gelungenes Vortragsstück für angehende Klavierspieler an. Abseits vom Thema der Rätsellösung stehen die musikalischen Gaben von KMD Richard Trägner-Chemnitz, zwei Choralvorspiele für Orgel „Freut euch, ihr Christen alle" und „Fröhlich soll mein Herze springen", die ebenso wie die beiden Orgelstücke von Prof. Georg Brieger-Jena „Den die Hirten lobten sehr" und „Weihnachts-Pastorale" dem Geist der weihnachtlichen Zeit huldigen. Die Orgelwerke sind jedoch alle vier so musikalisch, daß wir sie unbedingt mit in die erste Reihe tun müssen.

Aus dem Lager der Dichter stehen den Tonschöpfern kongenial zur Seite: Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Br. und Rektor R. Gottschalk-Berlin mit ihren Gesängen an „Hugo Wolf". Allen diesen Vorgenannten sei ein Sonderpreis im Werte von je Mk. 8.— zuerkannt.



Aufnahme Foto-Wog

Wilhelm Matthes

Geb. 8. Januar 1889



ZFM Archiv

Prof. Franz Moißl

Geb. 5. Januar 1869

Wir haben aber noch eine Reihe guter Leistungen zu nennen, die mit einem Bücherpreis von Mk. 6.— ausgezeichnet werden sollen. An erster Stelle sei hier ein „Deutsches Heldengedenken" in Wort und Ton (für einstimmigen Chor mit Klavier oder Orchester) von Bruno Wamsler-Lauscha/Th. genannt. Ihm zur Seite stellen wir einen Männerchor von Kantor E. Sickert-Tharandt / Sa. „Das deutsche Volkslied" und 3 kleine Stücke von Franz Virnich-Jena, von denen wir den Adventchor „Macht hoch die Tür, die Tor macht weit" für kleines Orchester besonders hervorheben. Eine eigene Vertonung des Eichendorffschen „Heimweh" für Bariton, Oboe und Streicher von Erich Margenburg-Wittenberg, die natürlich in solcher Nähe von Hugo Wolf einen schweren Stand hatte, sei ebenfalls mit Anerkennung ausgezeichnet.

Auch ihnen schließen sich noch einige Dichter an: Studienrat Dr. Karl Förster-Hamburg („An Hugo Wolf"), Lehrer Max Jentschura-Apolda („Lob der Heimat"), Max Lorenz, Kammermusiker, Coburg („An die Aufgabenstellerin") und Georg Straßenberger-Feldkirch („Ein Stoßseufzer des Rätsellösers").

H. Kautz-Offenbach/M. sendet uns eine Bearbeitung des Themas für Violine, Viola und Klavier und Walter Heyneck-Leipzig ein Gedicht „Heimweh", für welch beide Einsendungen wir noch einen Sonderpreis im Werte von je Mk. 4.— bereithalten.

Weitere richtige Lösungen liegen vor von:

Carl Ahns, Jena — Heinrich Anke, Leipzig — Robert Aschauer, Linz/D. —
Walter Baer, Kantor, Lommatzsch/Sa. — Hans Bartkowski, Berlin-Lichterfelde — Margarete Bernhard, Radebeul — Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt/M.-Höchst — M. Brieger, Lehrer, Saarau —
Helene Christian, Musiklehrerin, Neiße —
Paul Döge, Borna b. Leipzig — Josef Drechsler, Köln —
Anneliese Gibhardt, Jena —
Adolf Heller, Karlsruhe i. Br. — Anni Heß, Musiklehrerin, Karlsruhe-Durlach — Dr. Franz Hodes, Frankfurt/M. — Josef Huber, Organist, Essen —
Domorganist Heinrich Jacob, Speyer/Rh. — Edwin Janetschek, Dresden —
Oskar Kroll, Wuppertal-Barmen — Dr. Hans Kummer, Köln-Braunsfeld —
Erich Lafin, Studienrat, Greifenberg i. P. — MD Hermann Langguth, Meiningen —
Hubert Meyer, Amtsinspektor, Walheim b. Aachen — Albin Mucke, Lehrer, Hamburg-Volksdorf —
Amadeus Nestler, Leipzig —
H. Oksas, Altenkirch, Kreis Tilsit —
Friedrich Pieper, Musikalien-Sortimenter, Dresden — Prof. Dr. Eugen Püschel, Cehmnitz —
Dr. Max Quentel, Oberamtsanwalt, Wiesbaden —
Rudolf Raatz, cand. phil., Berlin-Charlottenburg —
Robert Schaar, Organist, Delmenhorst — Alfred Schmidt, Dresden — Ernst Schumacher, Emden — Heinz von Schumann, Chordirigent, Königsberg i. Pr. — Schwind, Oberlehrer i. R., Dresden —
Hermann Stahl, Konzertmeister, Gröna b. Bernburg — Wilhelm Sträußler, Breslau — Ruth Straßmann, Düsseldorf —
R. Tretzsch, Studienassessor, Auerbach i. V. — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —
Alfred Umlauf, Radebeul —
Marlott Vautz, stud. mus., München — Kurt Vetter, Pirna —
Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf/Sudetengau — Irma Weber, Heidelberg — Dr. Gerhard Weibgen, Sanitätsrat, Nürnberg —
Curt Zöllner, Organist, Leipzig.

Max Reger-Silbenpreisrätsel.

Von Josef Schuder, Kötzting.

Aus den Silben:

a — al — aw — bach — bach — cho — cho — co — der — dur — eh — et — fo — gott — gus — he — hel — hö — i — in — in — ja — jo — kow — lau — leucht — lo — lot — low — my — ni — ni — ni — now — ra — ral — re — schön — se — sei — si — sin — ski — spiel — stein — stil — sus — ta — tem — ter — ti — ti — uns — vor — wa — wie — wie — wil

ſind 16 Wörter zu bilden von nachſtehender Bedeutung:

1. Vortragsbezeichnung
2. Chorführer
3. Geiger, deſſen Spiel Reger zu Violinkompoſitionen anregte
4. Weihnachtslied von Reger
5. Ruſſiſcher Komponiſt
6. Reger-Dirigent
7. Regers ruſſiſcher Klavierpartner
8. Orgelfantaſie von Reger
9. Tonart und Name eines Orcheſterwerkes von Reger
10. Ruſſiſcher Komponiſt, Schüler H. Riemanns
11. Zuname zu einem Orcheſterwerk Regers
12. Kompoſitionsart Regers
13. Polniſcher Geiger
14. Vertreter einer ſpezell jugoſlawiſchen Muſik
15. Verleger Regers
16. Adoptivtochter Regers.

Die Anfangsbuchſtaben der gefundenen Wörter von oben nach unten und die Endbuchſtaben von unten nach oben geleſen ergeben einen Autogrammſpruch Regers.

CH = 1 Buchſtabe, Y = i.

Die Löſung dieſes Rätſels iſt bis zum 10. April 1939 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung der Aufgabe ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form, ſei es nun kompoſitoriſcher, dichteriſcher oder zeichneriſcher Art, eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Giuſeppe Adami: Puccini. Ein Muſikerleben mit 240 eigenen Briefen. 259 Seiten mit 4 Abbildungen. Mk. 4.80. Werk-Verlag, Berlin.

Siegfried Anheißer: Für den deutſchen Mozart. Das Ringen um gültige deutſche Sprachform der italieniſchen Opern Mozarts. Ein Vermächtnis an das deutſche Volk. Band 26 der „Schaubühne", herausgegeben von Carl Nieſſen in Verbindung mit Artur Kutſcher. Größe 8°. 250 S. und Notenanhang. Mk. 7.50. Verlagsanſtalt Heinrich & J. Lechte, Emsdetten i. W.

Carl Philipp Emanuel Bach: Phantaſie-Sonate (1787). Für Violine und Klavier. Zum 1. Male herausgegeben von Arnold Schering (in der Reihe „Perlen alter Kammermuſik"). C. F. Kahnt, Leipzig.

Franz Joſef Breuer: Tägliche Übungen für Trompete, Flügelhorn, Tenorhorn, Baßtrompete, Althorn. Rud. Erdmann & Co., Leipzig.

Karl Gerbert: Das ABC der Stimmbildung. Ein Weg für ſoliſtiſche und choriſche Stimmſchulung. 40 S. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Guſtav Gierſchner: Elementar-Tonleiter und Akkordſtudien in allen Dur- und Moll-Tonarten für Waldhorn. Heft I und II. Rudolf Erdmann & Co., Leipzig.

Bertha Glöving: Hezelos Erbe. Lieder der Liebe um Barbara. Erzählung vom Lochamer Liederbuch aus Nürnberg zwiſchen 1450—60. 120 S. Kart. Mk. 2.—. Weſt-Oſt-Verlag, Berlin.

Walter Höckner: Das Streichtrio. Leichte, originale Streichtrioſätze alter Meiſter für 2 Violinen und Violoncello. N. Simrock, Leipzig.

H. E. Kayſer: Etuden-Studien für Violine. Werk 20. Rud. Erdmann & Co., Leipzig.

Servaas von Konink: Zwei leichte Sonaten für Altblockflöte in f' und Cembalo, Gambe ad lib. Herausgegeben von Dr. Wilhelm Friedrich. B. Schotts Söhne, Mainz.

Erich Lauer: Arbeiter — Bauern — Soldaten. Lieder vom Volksreich. 92 S. Kart. Mk. 1.80. Ludwig Voggenreiter, Potsdam.

Lieder unſeres Volkes. Herausgegeben von Hermann Peter Gericke, Hugo Moſer und Alfred Quellmalz. 184 S. Kart. Mk. 1.10. Bärenreiter-Verlag, Kaſſel.

Katharina Ligniez: Klavierfibel. Anfangsunterricht mit Kinderlied und Volkslied. Mk. 1.20. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Katharina Ligniez: Lehrheft zur Klavierfibel für Einzelunterricht und Gruppenunterricht. Mk. 2.40. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Carl Löwe: „Ein neuer Tag". Kantate für Bariton-Solo, Solo-Quartett und Männerchor a cappella, Orgel ad lib. Werk 40. Partitur Mk. 3.90 no., Solo-Quartettst. Mk. —.50 no., 4 Chorst. je Mk. —.50 no. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Herybert Menzel: Wenn wir unter Fahnen stehen. Lieder der Bewegung. 28 S. Kart. Mk. 1.50, Ganzl. Mk. 1.90. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Walter Niemann: Alte niederdeutsche Volkstänze für Klavier. Op. 149a. Mk. 2.—. C. F. Kahnt, Leipzig.

Walter Rein: Die Sonne hat die Nacht bezwungen. Kantate zur Winterzeit für gem. Chor, Streicher und Cembalo. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Joh. Chr. Schultze: Suite für 2 Altblockflöten in f' und Cembalo, Gambe ad lib. Herausgegeben von Dr. Wilhelm Friedrich. B. Schotts Söhne, Mainz.

Erwin Schwarz-Reiflingen: Musik-ABC. Universal-Lexikon für Musikfreunde und Rundfunkhörer. 304 Seiten mit 56 Abbildungen und 180 Notenbeispielen. Geb. Mk. 5.80. Union Deutsche Verlagsgesellschaft.

J. Stögbauer: Toccata für Orgel. Werk 63. Mk. 1.80 no. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

G. Ph. Telemann: Sonate für Altblockblöte in f', Violine und Cembalo, Gambe ad lib. Herausgegeben von Dr. Wilhelm Friedrich. B. Schotts Söhne, Mainz.

G. Ph. Telemann: Duett für zwei Altblockflöten in f'. Herausgeg. von Dietz Degen. B. Schotts Söhne, Mainz.

Unbekannter Meister des 18. Jahrhunderts: Sonate für Altblockflöte in f' und Cembalo, Gambe ad lib. Herausgegeben von Dietz Degen. B. Schotts Söhne, Mainz.

Roberto Valentino: Sonate IX und X für Altblockflöte in f' und Cembalo, Gambe ad lib. Herausgegeben von F. J. Giesbert. B. Schotts Söhne, Mainz.

Asbjörn Wieth-Knudsen: Konzert in G-dur für Violine und Orchester. Werk 30. Klavierauszug und Solostimme Mk. 6.— no. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

JOHANNES WALTER: „Lob und Preis der löblichen Kunst Musica" 1538. Faksimile-Neudruck mit einem Geleitwort herausgegeben von Wilibald Gurlitt. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1938. 32 S. Rm. 1.50.

Wilibald Gurlitt hat diesen Lobpreis der Musik, den der Freund und musikalische Sachberater Luthers vor 400 Jahren in Wittenberg erscheinen ließ, in einer schönen Faksimile-Ausgabe neu herausgebracht. Von großem Interesse, musik- wie geistesgeschichtlich bestens fundiert, erscheint Gurlitts Geleitwort, in dem der Herausgeber die Musikauffassung des Kreises um Luther, sowie die Musikgewinnung des evangelischen Christen überhaupt geistvoll charakterisiert. Dr. Johannes Maier.

RUDOLF BACH: „Tragik und Größe der deutschen Romantik." München, Duncker und Humblot. 1938. Kl. 8⁰. 142 S.

Gehört die Anzeige eines Buches über Tragik und Größe der deutschen Romantik in eine Zeitschrift, deren Leser überwiegend Musiker sind? Weiß nicht der Musiker, der den Stil von Isoldens Liebestod und den in Armidas Furienbeschwörung gebrauchten zu unterscheiden versteht, genug und mehr als genug von dieser ja übrigens auch „zur Ruhe gekommenen" Bewegung?

Und doch möchten wir gerade ihm, dem Musiker, die geistreiche Abhandlung Rudolf Bachs dringlich empfehlen — nicht, weil sie ein Kapitel über die romantische Musik (der Verfasser nennt es ein Fragment) enthält, sondern, weil sie von den Hauptteilen aus ein neues Licht über die Dinge unseres Fachs verbreitet. Das Licht berührt die Gegenstände nicht, aber es verändert ihr Ansehen, ihr Aussehen. Das Wohlbekannte, oft Überprüfte erscheint dem Leser, trete nun Hölderlin, Novalis oder Goethe vor sein Auge, in überraschender Farbe, ja wohl gar in verändertem Umriß. Das ist so, nicht weil, sondern obwohl Beethoven in die dichte Höhe der Romantik einbezogen wird; und das ist so, weil das romantische Wesen in dem Suchen nach dem „unbekannten Gott" erschaut wird, der in allen Bereichen des Geistes und der Seele waltet.

Und noch Eines muß das Buch dem Musiker wert machen: die künstlerische Form, in die Zusammenhangsschau und Erkenntnisse des Fühlens und Wissens eingebettet wurden, das selten anzutreffende Vermögen (es ist künstlerisch), Fließendes einen Augenblick anzuhalten und erkenn- und verstehbar zu machen. Im Fließenden, im Vieldeutigen, in der ewigen Verwandlung der romantischen Epoche liegt Beides: ihre Größe und ihre Tragik in wundersamem Einklang.

Prof. Dr. Th. W. Werner.

FRIEDRICH HERZFELD: Minna Planer und ihre Ehe mit Richard Wagner. Leipzig, W. Goldmann Verlag 1938. 8⁰. 369 S.

„Es liegt in ihrem Schicksal etwas Trostloses, was für meine Augen einen Schatten über alles Dasein wirft" — so urteilte Wagner selber über diese Ehe, die bisher nur einseitig zur Darstellung gelangte. Bekannt waren seine 1908 veröffentlichten 269, aber keineswegs vollständigen Briefe, die vom Juli 1842 bis September 1863 reichen und zusammen mit den Mitteilungen in Wagners Lebensbeschreibung und gelegentlichen brieflichen Äußerungen ein klares Bild, von seiner Seite aus gesehen, gewähren. Jetzt gelangt Minna selber zu Wort in 40 Briefen an ihre Freundin Mathilde Schiffner, 50 Briefen an Cäcilie Avenarius, Wagners Stiefschwester, einigen Briefen an den Hausarzt und Freund Dr. Pusinelli, mit dem sie über die Schicksalsfrage der Ehescheidung verhandelte und der Wagner am 29. Januar 1866 ausführlich über Minnas Tod und Bestattung berichtete. Herzfeld hat diese Urkunden nur auszugsweise mitgeteilt, aber auf ihrer Grundlage einen lebendigen und streng sachlichen Bericht verfaßt, der bis zu Minnas Geburt zurückreicht. Nach einer kurzen Einleitung über Minnas Leben vor der Bekanntschaft mit Wagner hören wir von Sturm und Drang in Magdeburg, Königsberg, Riga, von der Pariser Not, von der nach Minnas Meinung glanzvollen Zeit in Dresden, von der Verbannung in der Schweiz und in Paris, vom einsamen Ende. Seltsam berührt das Verhältnis zu Natalie, die bis zu ihrem Tode als Minnas Schwester galt, aber ihre uneheliche Tochter war. Schon der Umstand, daß Wagner dieses Geschöpf in seine Hausgemeinschaft aufnahm, erweist seine rücksichtsvolle Fürsorge für seine Gattin. Die junge Ehe wurde auf eine harte Probe gestellt, da sich Minna schon nach 6 Monaten zweimal von einem reichen Verehrer entführen ließ! Daß sich Minna in der schwersten Notzeit von Paris als sorgende Hausfrau durchaus bewährte, daß sie nach Wagners eigenen Worten „in großer Liebe viel Leid und wenig Freude an seiner Seite ertrug", unterliegt keinem Zweifel. Aber seit dem Erlebnis mit Mathilde Wesendonk wurde die Ehegemeinschaft unerträglich, weil Minna in krankhafter Überreizung sich zu immer neuen Eifersuchtsszenen hinreißen ließ, denen ihr Mann gewiß oft mit Heftigkeit entgegentrat. Herzfeld schreibt: „Über Wagner zu sprechen, hieß bei ihr über ihn klagen, wettern, schimpfen und ihn verfluchen. Ihr ganzes Leben schien ihr wie eine Kette erlittener Mißhandlungen. Niemals habe sie Schönes erlebt, nie habe ihr Mann ihr Gutes getan." Wagner aber war von innigem Mitleid erfüllt: „Was mich die arme Frau jammert, kann ich nicht sagen" — kennzeichnet sein Verhalten bis zuletzt, als das Zusammenleben unmöglich geworden war, aber trotzdem die Scheidung unterblieb, nur um die unglückliche Frau zu schonen. Das Gesamtbild wird durch das neue Buch nicht wesentlich verändert. Wagners Briefe erheben sich groß über die maßlosen Anschuldigungen und Beschimpfungen Minnas, deren Äußerungen zuletzt nicht mehr normal sind. Einen versöhnlichen Ausklang bildet die Tatsache, daß Wagner Natalie 1882 in ein Versorgungshaus einkaufte und daß sie sogar noch von Frau Cosima unterstützt wurde, was sie leider ihrer unglücklichen Anlage und Erziehung gemäß mit hinterhältiger Unehrlichkeit vergalt, endlich daß Siegfried Wagner, als Minnas Grab auf dem Dresdner Annenfriedhof 1920 aufgelassen werden sollte, die Betreuung der Ruhestätte auf weitere 40 Jahre übernahm. Als Glasenapps Erstausgabe der Lebensbeschreibung erschien, mißbilligte Wagner die unfreundliche Darstellung, die Minna darin erfuhr. „Wie Wagner mit Engelsgeduld klärte, beruhigte, entschuldigte, wie er Hoffnungen erweckte und Besserung versprach, das war eine der menschlich rührendsten Handlungen seines Lebens. Diesen Liebesdienst an seiner kranken Frau sollte man nicht übersehen." Prof. Dr. W. Golther.

L. G. BACHMANN: Bruckner, der Roman der Sinfonie. Verlag von F. Schöningh, Paderborn.

OSKAR LOERKE: Anton Bruckner, ein Charakterbild. S. Fischer Verlag, Berlin.

Die schon recht umfangreich gewordene Literatur über Bruckner erhält immer noch neuen Zuwachs. Nachdem die Fachwissenschaftler gesprochen haben, beginnen nun die Dichter sich seiner Gestalt zu bemächtigen, und es ist wohl begreiflich, daß ein so originaler, vom Gewohnten abweichender Künstlertypus, wie Bruckner es war, die dichterische Fantasie zu reizen vermag. Die Österreicherin L. G. Bachmann, die schon früher mit einer Bachbiographie hervortrat, gibt in romanhafter Ausschmückung eine volkstümliche Darstellung seines Lebensweges, die sich jedoch in allem Wesentlichen getreu an die überlieferten Tatsachen hält. Sie zeigt den Weg des Aufwachsenden und Lernenden in der Heimat, in St. Florian und Linz, die Kämpfe des gereiften Künstlers in Wien, der von Unverstand, Mißgunst und Haß verfolgt, jahrzehntelang vergeblich um die Anerkennung seines Schaffens ringt, schließlich die Vollendung des Genius, der, äußerlich einsam, innerlich ungebrochen sich zu den höchsten Höhen der Meisterschaft erhebt. Der Stil des Buches ist flüssig und farbig, und da die Autorin die oberösterreichische Mundart trefflich beherrscht, wirken die zahlreichen Dialektgespräche echt und überzeugend, manchmal allerdings gleitet der Ton etwas ins Rührselig-Weiche ab. Im übrigen lag wohl auch die Verpflichtung vor, das große Quellenwerk von Göllerich-Auer (Verlag G. Bosse), dem die Verfasserin inhaltlich das gesamte Material verdankt, wenigstens mit einem Wort zu erwähnen.

Das Bild, das der Lyriker Oskar Loerke von dem Meister entwirft, zeigt eine andere Einstellung: es ist weniger Darstellung als vielmehr Charakterzeichnung, psychologische Deutung, die das menschliche und künstlerische Grundwesen seiner Persönlichkeit in ihrem Sein und Werden zu enträtseln sucht. Vierzig Jahre hindurch hat sich der Verfasser, wie er selbst bekennt, studierend und musizierend um Bruckner bemüht und damit gewiß als Laie ein Recht Zeugnis abzulegen erworben. Die umfassende Stoffbeherrschung gestattet ihm alles Tatsächliche mehr dichterisch gleichnishaft zu nehmen, die hintergründigen Zusammenhänge aufzudecken und hineinzuleuchten in die verborgenen Tiefen dieser nach außen hin schlicht bürgerlich sich gebenden Künstlerseele. Die Erkenntnisse, die aus solcher Deutung sich ergeben, sind zweifellos höchst aufschlußreich und wertvoll; gleichwohl hat man das Gefühl, daß manche der Formulierungen etwas allzu geistreich überspitzt sind — wodurch denn das Einfache unnötig kompliziert wird — und daß durch solch spirituelle Schärfe die Dinge eine gewisse Fremdfarbe erhalten, die mit der eigentlichen Brucknersphäre nicht recht im Einklang steht. Trotzdem, es ist ein Lebensbild, das von Ehrfurcht und Dank eingegeben ist und eine eigene Anschauung von Bruckners Genie, seinem Ergriffen- und Hingenommenwerden in seine Sendung vermittelt.

Oskar Lang.

G. VON GRAEVENITZ: Musik in Freiburg. Eine Darstellung Freiburger Musiklebens aus alter und neuer Zeit. 150 Seiten. Freiburg i. Br., Verlagsanstalt Poppen & Ortmann 1938.

Der hochbetagte, langjährige verdienstvolle Freiburger Musikkritiker behandelt in diesem schmucken Band eine Reihe ausgewählter, mehr oder weniger belangvoller Kapitel aus dem Musikleben der Breisgauhauptstadt, insbesondere aus neuerer und neuester Zeit. Wertvolles trägt er bei zur Geschichte der Musikpflege im Münster, in der Universität, ihrem Musikwissenschaftlichen Seminar und Collegium musicum, im alten und neuen Theater, wobei freilich ein Ereignis wie die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst (1926), die weit über Stadt und Universität hinaus von Bedeutung gewesen ist, nicht hätte übersehen werden dürfen. Auch sonst ist die Darstellung nicht lückenlos und in Einzelheiten nicht immer ganz zuverlässig, jedoch literarisch geschickt, wenn auch nicht gleichmäßig durchgeformt. Dem Chorverein, dem Badischen Sängerbund, dem regen Konzertleben der Stadt, der Hausmusikpflege, dem Freiburger Sender, aber auch dem altbewährten Musikhaus Ruckmich, der Firma Welte & Söhne und ihren weltbekannten mechanischen Übertragungen von Klavier- und Orgelspiel widmet der Verfasser ausführliche Abschnitte. Besondere Beachtung schenkt er der evangelischen und katholischen Kirchenmusikpflege. Über die drei bedeutendsten Freiburger Komponisten, Heinrich Zöllner, Julius Weismann, Franz Philipp, die auch im Bild gezeigt werden, unterrichten reizvolle Abrisse ihres Lebens und Schaffens. Das ebenso reichhaltige wie liebenswürdige Buch gehört in die Hand jedes Liebhabers heimischer Musikkultur, bringt aber auch dem Musikforscher manche Anregung. Prof. Dr. Wilibald Gurlitt.

Musikalien

für Klavier:

OTTO SIEGL: Zweites Klavierbüchlein (1937). Acht Stücke mittlerer Schwierigkeit, op. 101. — Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), Wien/Leipzig/Berlin.

Der seit 1936 nach Westdeutschland (Paderborn) verschlagene und auch in Essen, Bielefeld und Hagen als Chormeister und Theorielehrer tätige Steiermärker aus der Schule Kornauths und Mojsisovics' (Graz) hat eine bemerkenswert leichte, beinahe allzu leichte und routinierte Hand. Nicht, daß er mit 42 Jahren schon beim op. 101 angekommen ist, läßt ihn bei unseren jungen Intellektuellen „verdächtig" erscheinen, sondern, daß er noch so „naiv" ist, Altmeisterliches (Froschfuge, Altes Ricercar) mit Klangmalerischem (Ave Maria a transbordo nach Segantini), Romantisches (Spaziergang, Dunkle Stunde, Morgengruß, Am Tanzboden) mit — huhu! — Stimmungsimpressionistischem (Um Mitternacht) zu mischen. Es steht ihm aber sehr gut an, weil er ausgesprochener Romantiker des Klaviers ist (wonach die jungen Intellektuellen sofort das Heft zuklappen!). Typus: österreichischer Musikant von beweglicher Phantasie und feinem Klangsinn, der bei aller verhältnismäßigen Klaviermäßigkeit dieser Charakterstücke beinahe mehr vom Streichquartett, vom Streich- und Kammerorchester und seiner fein und intim gewebten Klein-Polyphonie und selbständigen Stimmenführung herzukommen scheint und oft deutlich zu Böhmen, zu Dvořák, hinübergrüßt. Die Harmonik fein und um alle Raffinessen der Enharmonik gut Bescheid wissend. Nicht alles gleichwertig und nicht immer sehr stark in der Erfindung, aber alles ehrlich, warm, natürlich und herzlich empfunden und dichterisch bewegt. Für sehr gute Hausmusikanten und für Konzertpianisten, die einmal abseits von der gewohnten Heerstraße lohnende Entdeckungen machen wollen (ach, wer will das wohl noch von diesen literaturunkundigsten aller Musiker?! . . .). Womit schon gesagt ist, daß ich hinter die „mittlere Schwierigkeit" ein großes Fragezeichen setze; denn schon harmonisch und rhythmisch geben diese schönen Stücke — von denen nur die beiden altmeisterlichen, die lustige „Froschfuge" und das breit ausgesponnene „Alte Ricercar", einigermaßen wie Fremdkörper in all der Romantik wirken — auch fertigen Spielern noch

allerhand Nüsse zu knacken und sind durchaus als „obermittel bis schwer“ zu werten.

Prof. Dr. Walter Niemann.

AGNES HOEK: Erstes Spielbuch für Klavier. Tonger, Köln.

Agnes Hoek, Seminarleiterin in Köln, sagt uns in dem Vorwort ihres Spielbuches mancherlei, was des gründlichen gedanklichen Nachgehens wert ist. Dieses Buch eignet sich für Einzel- wie Gruppenunterricht. Es enthält für erstes Zusammenspiel 4händige Kompositionen sowie leichteste Sätze zur Begleitung eines Melodieinstrumentes u. dgl. So wurde dies Werk auch von der Volksbildungsstätte Köln für den Gruppenunterricht eingeführt. Die Liedbearbeitungen und Stücke stammen außer einem Bach-Choral alle von A. Hoek selbst. Sie bekunden feines Verstehen für das, was einem Kinde in musikalischer Hinsicht not tut. Jedoch würde es zu einer unverzeihlichen Einseitigkeit musikalischer Erziehung führen, wenn man nicht gleichzeitig mit diesen Kompositionen auch andere Werke an den Schüler heranbrächte, besonders, wo es an unvergänglichem Gut homophoner und polyphoner Art schon für den Anfänger nicht mangelt. Die „Einführung in das musikalische Hören, die Notenschrift“ usw. zeugen von echter pädagogischer Befähigung der Verfasserin. Nur wäre es begrüßenswert gewesen, wenn A. Hoek folgende pädagogische Grundsätze ihrer Einführung noch klarer vorangestellt hätte: so die Forderung, erst dann das Notenbild dem Schüler nahezubringen, wenn dieser ganz bewußte Ton- und Klangvorstellungen besitzt; ferner, recht vorsichtig mit dem „laut“ spielen zu beginnen wegen der Gefahr der Versteifung, welcher der Anfänger ja erfahrungsgemäß leicht ausgesetzt ist. Und zuletzt sei betont, daß bei dem Ratschlag „Sing und spiele“ doch wohl stets ein Nacheinander dieser zwei Vorgänge gemeint ist? Die musikalischen Begriffserklärungen zum Schluß des Spielbuches zeigen wieder, wie naturverbunden-ungekünstelt A. Hoeks pädagogisches Empfinden blieb. Anneliese Kaempffer.

für Streicher

JOHANN JOSEPH FUX (1660—1741): Suite in d-moll aus dem Concentius musico-instrumentalis für kleines Streichorchester und Cembalo (Klavier).

G. PH. TELEMANN: Zwei Divertimenti für Streichorchester und Cembalo (Klavier).

JOSEPH HAYDN: Divertimento für Streichorchester, Flöte und zwei Hörner.

W. A. MOZART: Neun Sonaten für zwei Violinen, einzeln oder im Chor, und Klavier, nach Belieben mit Cello.

Musikschätze der Vergangenheit, Vokal- und Instrumentalmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts. Im Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Die 9 Mozart-Sonaten für Klavier sind die für den Salzburger Gottesdienst geschriebenen Kirchensonaten; die Begleitung kann aber statt von der Orgel vom Klavier oder Cembalo ausgeführt werden. Daß der Geigenpart echt mozartsche Grazie zeigt, braucht wohl nicht erst betont zu werden. Besonders zu empfehlen für chorische Besetzung in Schulen.

Und der Haydn — welch ein Reichtum an Einfällen ist da, trotz einfachster Mittel! Zwei Hörner und eine Flöte heben das Streichquintett zu orchestraler Wirkung.

Die von Hilmar Höckner eingerichtete Suite von Fux ist ausgezeichnet phrasiert und auch mit einem Vorwort versehen, das beherzigenswerte Winke für die Aufführung durch Schülerorchester enthält.

Telemanns Divertimenti sind vielgestaltig und rhythmisch sehr lebendig. Interessant die Angabe im Vorwort, daß sie der 86jährige (!) Meister für den Landgrafen von Darmstadt geschrieben hat. Fritz Oberdörffer ist der Herausgeber.

Herma Studeny.

PHILIPPINE SCHICK: Norwegische Suite für Violine und Klavier. Werk 33. Philipp Grosch Verlag, Leipzig.

Man denkt da wohl zuerst an mehr oder weniger freie Verwendung von Volksliedern und -tänzen; die Komponistin dieser Suite aber hat es sich nicht so leicht gemacht, sie schöpft aus Eigenem. Sie veranschaulicht die Stimmungen einer Nordlandreise, im ersten Satz mit zusammengeballten Rhythmen und motorischen Stößen das brausende Meer, im zweiten Satz eine überaus feine Zwielichtstimmung: Auf perlmutterfarbigen Wellen wiegt sich im Dreivierteltakte eine herbe Melodie. Der wilde Rhythmus im dritten Satz fährt wie eine frische Brise in die Segel, während der ruhigere Mittelteil die Geige singen läßt. Der vierte Satz, Intermezzo, ist in langsam ansteigender Glut wie Erinnerung an einen Sonnenaufgang, der fünfte mit seinem Quartenmotiv ein Feuerwerk musikalischer Satzkunst beweist nicht minder wie die vorausgegangenen, daß die Komponistin auf sentimentale Mittel zu verzichten und aus eigener Kraft charakteristische Wirkungen zu erzielen vermag. Jeder Geiger, der nicht äußerlichen Effekt sondern musikalische Werte sucht, wird mit Freuden nach diesem Werk greifen.

Herma Studeny.

für Orgel

RUDOLF MOSER: Suite über: „Der Tag, der ist so freudenreich“ für Orgel Werk 54 Nr. 1.

In den drei Sätzen dieser Suite zeigt sich Rudolf Moser als ausgezeichneter Meister des Orgelsatzes. 1. Eine Allemande: in Bachscher Art, bringt den Choral als cantus firmus im Pedal und bietet bei schöner Registrierung Möglichkeiten zu ent-

zückenden Klangwirkungen. Dieser Satz ist, wie das ganze mittelschwere Werk, durchaus klar und versetzt den Hörer sofort in die schönste weihnachtliche Stimmung. 2. Pastorale: Dem weihnachtlichen Choraltext entsprechend ist auch dieser knappe, klangschöne Satz voll von innigstem Stimmungsgehalt. 3. Die Fuge: logisch in der Stimmführung, bringt schöne Modulationen und wird dadurch auf interessante Weise belebt. Mit dem Choral schließt dieses Werk, das ungefähr 10 Minuten dauert, und äußerst wirkungsvoll für die Orgel geschrieben ist. Man kann die Suite allen Organisten nur bestens empfehlen. Georg Winkler.

RUDOLF MOSER: Suite über „Veni sancte spiritus" für Orgel Werk 54 Nr. 2.

Dieses spielfreudige Werk, etwas größer angelegt als die vorhergehende Suite, erschöpft den Stimmungsgehalt des Pfingstchorals in schöner Weise und bietet allen Organisten die dankbarsten Aufgaben. Das Werk, dem ein wundervoll aufgelockerter Orgelsatz eigen ist, wird immer erfolgreich sein. 1. Toccata: Gleich mit den ersten Choralnoten beginnend, wird in den einzelnen Teilen dieser Toccata die Choralmelodie geschickt verarbeitet, in zum Teil fugenartig durchgeführten Sätzen werden die einzelnen Zeilen des Chorals musikalisch ausgedeutet. Die Toccata ist glänzend virtuos durchgeführt und wirkungssicher geschrieben. 2. Das Andante: meist manualiter geschrieben, besticht durch Wohlklang und schöne Stimmführung. Es wirkt in seiner frommen Stimmung wie ein Gebet. 3. Vivace: Diesen dankbaren und virtuos gehaltenen Satz kann man als ein Glanzstück der Orgelliteratur bezeichnen. Moser ist ganz offensichtlich an Bach geschult, beweist aber dabei sehr viel Eigenart. Er bringt hier den Choral als cantus firmus im Pedal in schöner Klarheit und kontrapunktiert virtuos in den Manualen. Auch diese Suite (Spieldauer ungefähr 12 Minuten) ist wärmstens zu empfehlen. Georg Winkler.

für Gesang

DAVID POHLE: Zwölf Liebesgesänge von Paul Fleming für zwei Singstimmen und zwei Geigen mit Generalbaß herausgegeben von Wilibald Gurlitt. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Gurlitt hat diese anmutigen, herzlichen Duette eines Zeitgenossen von Heinrich Schütz: David Pohle (1624—1695) über sehr wertvolle Barockdichtungen aus dem 5. Buch der Oden von Paul Fleming erstmals herausgegeben und in Partitur gebracht. Gurlitts sorgfältige mit ausführlichem Geleitwort versehene Ausgabe nennt diese schönen mit Ritornellen durchsetzten kantaten- und liedhaften Duette „ein einzigartiges Denkmal weltlicher, dichterisch wie musikalisch, ebenbürtiger Liedkunst des deutschen Barock.

Dr. Johannes Maier.

LUDWIG ERK: Die deutschen Volkslieder und ihre Singweisen. 6 Hefte. Je 72 S. 8°. Je Rm. 1.75. Ludwig Voggenreiter, Potsdam.

Zur rechten Zeit hat sich der Verlag Ludwig Voggenreiter (Potsdam) entschlossen, das große Erbgut unseres Ludwig Erk (1807—1883): seine gewaltige Liedersammlung — an die 20 000 Liedtexte und Liedweisen kommen in Betracht — in der von Erk selbst getroffenen Liederauswahl von 14 Liederheften neu herauszugeben. Dr. Johannes Koepp zeichnet verantwortlich. Man rühmte dem verdienstvollen Liedersammler Ludwig Erk nach seine „Andacht vor dem Kleinen". In der Tat: es handelt sich darum, kostbares geistiges Gut vor der gänzlichen Vergessenheit zu retten. Die bisher erschienenen sechs Liederhefte — in gelungener photographischer Nachahmung — lassen auf den ersten Blick erkennen, daß es sich hier um eine bedeutungsvolle Sache handelt. Es gilt, mit dabei zu sein und selbst Hand anzulegen, um einen Zugang wieder freizulegen zur Gewinnung der Deutschen Liedseele. Gewiß: jede Zeit hat Anrecht auf Denken und Dichten in ihrem Sinn und Wesen. Aber die heutige Welt kennt keine innere Ruhe. In solchen Zeitläuften gedeiht nicht die Liedseele des Volkes. Daher begrüßen wir für das Besinnliche und Gemütvolle diese Tat des Deutschen Verlegers, daß er sich entschloß, dieses reiche Liedgut wieder dem deutschen Volk zugänglich zu machen. Der rührige Verlag Ludwig Voggenreiter verdient weiteste Beachtung, volle Würdigung und lebendigen Anteil. Dr. Hugo Löbmann.

für Chorgesang

STEPHAN OTTO (um 1600—1650): Geistliche Chorwerke, herausgegeben von Helmut Mönkemeyer. Veröffentlichungen der Städt. Volksmusikschule Krefeld. Verlag Adolf Nagel, Hannover.

Es handelt sich hier um einen bisher unbeachtet gebliebenen Komponisten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der, als Schüler von Christof Demantius und Lehrer Andreas Hammerschmidts in Freiberg in Sachsen geboren, in Augsburg am Evangelischen Gymnasium St. Anna und später in Schandau in Sachsen wirkte und nach 1648 verschollen ist. Sein Hauptwerk, das „Kronen Krönlein", aus dem in der vorliegenden Sammlung die schönsten Stücke veröffentlicht sind, enthält eine Anzahl hochbedeutender Motetten im Stile der Schützzeit; die Wiedergabe a cappella ist so gut möglich wie die begleitete Wiedergabe mit Instrumenten oder der Ersatz einzelner Stimmen durch Instrumente. Außerdem enthält die Neuausgabe „Die Lutherische Burgk", eine 19stimmige Umtonung der „Festen Burg" für drei fünfstimmige Chöre, drei Clarinen und Continuo, ein prachtvolles, großartiges Werk, das bei geringer Schwierigkeit alle Mittel barocker Aufführungspraxis ins

Feld führt und bei festlichen Aufführungen sich außerordentlich wirkungsvoll erweisen wird.

Prof. Friedrich Högner.

HUBERT ECKARTZ: Zwei Lieder für Mannschaftschor und Bläser (drei Trompeten in B, zwei Posaunen und Baßtuba in C). Partitur 1.— Rm., Liedblatt —.10 Rm., Instrumentalstimmen komplett 1.— Rm. P. J. Tonger, Köln/Rhein. a) Lied der Schmiede (Diemar Moering). b) Lied vom Bauen (Georg Zemke).

In beiden Liedern nimmt schon die kurze Bläsereinleitung durch ihre prägnanten Motive den Hörer gefangen. Der einstimmige Chor wächst markig und wuchtig aus dem Bläserensemble heraus und bringt den kernigen Text zu ergreifender Wirkung. Prof. Jos. Achtélik.

KURT LISSMANN: „Erntedanklied der Deutschen" (Hermann Claudius) für Männerchor und Kinder- oder Frauenchor. Partitur 1.50 Rm., jede Stimme —.20 Rm. P. J. Tonger, Köln/Rhein.

Dieses, dem Texte folgend, in der großen Dacapo-Form komponierte Lied ist in Text und Musik so recht aus der deutschen Erde, der deutschen Bauernerde herausgewachsen und wirkt ergreifend in seiner herben Schönheit.

Prof. Jos. Achtélik.

RHEINISCHE VOLKSLIEDER für gemischten Chor und Instrumente, herausgegeben von Prof. Dr. Ernst Bücken und Prof. Dietrich Stoverock. Verlag P. J. Tonger, Köln/Rhein.

Drei Maientänze, bearbeitet von Walter Rein. Partitur Rm. 3.—, Singpartitur Rm. —.40, Instrumentalstimmen je Rm. —.50.

„Der lustige Mai" (mit drei Instrumenten und zwar entweder drei Streichern, oder mit Bläsern gemischt oder verstärkt). Nach kurzer, klangschöner Einleitung singt der Chor einstimmig den ersten Vers. Nach kurzem Zwischenspiel singt eine einzelne Männerstimme den zweiten Vers, zu dem der Chor zweistimmig einen Abschluß singt. Den dritten Vers singt eine einzelne Frauenstimme, wozu der Chor wiederum einen zweistimmigen, diesmal länger ausgeführten Abschluß singt. Der vierte Vers gehört wieder einer einzelnen Männerstimme mit zweistimmigem Chorabschluß. Nun folgt ein längeres Zwischenspiel, an das sich der vierstimmig gesetzte fünfte Vers und ein längeres Instrumentalnachspiel anschließt.

„Abendtanz" (mit drei Instrumenten, wie bei dem ersten Lied). Das Lied ist durchweg vierstimmig. Die Instrumente spielen ein entzückendes Vor-, Zwischen- und Nachspiel.

„Mailehen" (Instrumente wie bei den vorhergehenden). Auch dieses Lied ist durchweg vierstimmig. Die Instrumente spielen ein kurzes Vorspiel, dafür aber ein längeres Zwischen- und Nachspiel. Alle drei Lieder aus der Bonner Gegend stammend, sind leicht, äußerst klangschön, ein wenig imitatorisch gesetzt und voll rheinischer Fröhlichkeit.

Drei Liebeslieder, bearbeitet von Wilhelm Maler, mit drei Streich- oder Blasinstrumenten oder a cappella. Partitur Rm. 2.20, Singpartitur Rm. —.30, Instrumentalstimmen je Rm. —.30.

„Klagelied über das verlorene Lieb", aus der Bonner Gegend, vierstimmig; „Mein eigen", aus der Eifel, einstimmig; „Liebesplauderei", vier- bis sechsstimmig. Das erste Lied wird den Sängern schwer eingehen, weil es durchweg konstruiert wirkt: Melodie und Satz scheinen nicht zu einer Einheit verschmolzen. Das zweite Lied steht im 5/4-Takt, bietet aber, da es einstimmig ist, keine Schwierigkeiten. Die Instrumentalstimmen sind, wie übrigens auch im ersten und dritten Lied, sehr interessant und wirkungsvoll gesetzt. Das dritte Lied erhält dadurch ein eigenartiges Gepräge, daß es als Dominantenkette harmonisiert ist: Der erste Vers steht in G-dur und wird vierstimmig gesungen, die Melodie liegt in der Oberstimme; der zweite Vers steht in C-dur und wird von den Frauenstimmen zweistimmig gesungen; die Melodie liegt in der Oberstimme; dazu singen die Männerstimmen vierstimmig la—la—la; der dritte Vers steht in F-dur, vierstimmig, Melodie im Baß; der vierte Vers steht in B-dur, ist vierstimmig, nur der Schluß sechsstimmig, Melodie in der Oberstimme. Dieser Wechsel der Tonarten ist einmal etwas anderes und hat auch seinen Reiz.

Drei Soldatenlieder, bearbeitet von Paul Höffer, mit vier Streichern und kleiner Trommel, oder mit vier Bläsern und Trommel, oder mit Klavier, oder a cappella. Part. Rm. 3.—, Singpart. Rm. —.30, Instrumentalstimmen je Rm. —.30. „Soldatenlied", vierstimmig; „Soldatenliebe", erster Vers eine Solo-Baßstimme, zweiter Vers eine Solo-Sopranstimme, dritter Vers Solo-Baß; „Die Husaren, die sind schön", für dreistimmigen gem. Chor.

Alle drei Lieder sind einfach, volkstümlich, dem Text entsprechend gesetzt und instrumental leicht und gut klingend untermalt. Das erste Lied hat ein fünftaktiges Vorspiel und ein fünftaktiges, ein dreitaktiges und ein neuntaktiges hübsches Zwischenspiel.

Drei abendliche Ansingelieder, bearbeitet von E. G. Klußmann, mit vier Streichern, oder Bläsern, oder a cappella (nicht mit Klavier). Partitur Rm. 3.—, Singpart. Rm. —.40, Instrumentalstimmen je Rm. —.30. „Soll sich der Mond nicht heller scheinen", Vers eins, zwei und vier vierstimmig, Vers drei Wechselgesang zwischen einer Sopran- und einer Baritonstimme; „Guten

Abend, mein Schatz", Wechselgesang zwischen Bariton- und Sopran-Solo; „Jetzund bricht die Nacht herein", vierstimmig. Alle drei Lieder sind interessant und klangschön gesetzt, sowohl für die Singstimmen, als auch für die Instrumente.

Drei Scherzlieder, bearbeitet von Otto Siegl, mit drei Instrumenten oder a cappella. Partitur Rm. 2.20, Singpartitur Rm. —.30, Instrumentalstimmen je Rm. —.30. „Unser Bruder Jakob", vierstimmig; „Von unmöglichen Dingen", die Verse eins bis vier abwechselnd von den Männer- und Frauenstimmen einstimmig, Vers fünf zweistimmig: Männer und Frauen gegen einander; „Wahre Freiheit", vierstimmig. Diese drei Scherzlieder sind entzückend gesetzt, schalkhaft und wirkungssicher.

Drei Lieder der Berufe, bearbeitet von Karl Hasse, mit zwei Streichern, oder Bläsern, oder Klavier, oder a cappella. Partitur Rm. 2.—, Singpartitur Rm. —.20, Instrumentalstimmen je Rm. —.30. „Glück auf", vierstimmig, „Fuhrknecht beim Pfalzgraf", Vers eins und drei einstimmig, Vers zwei und vier zweistimmig; „Der Glücksjäger", vierstimmig. Alle drei Lieder sind leicht, sehr ansprechend und wohlklingend gesetzt.

Drei Trinklieder, bearbeitet von Hermann Unger, mit drei Streichern, oder Bläsern, oder a cappella. Partitur Rm. 2.—, Singpartitur Rm. —.20, Instrumentalstimmen je Rm. —,30. „Fürstenberg", vierstimmig; „Das Lied vom Wasser und Wein", zweistimmig; „Trinklied am Rhein", vierstimmig. Drei echte Trinklieder, die auch in ihrem Satz die rheinische Trinkfröhlichkeit zum rechten Ausdruck bringen.

Drei Karnevalslieder, bearbeitet von Heinrich Lemacher, mit drei Streichern, oder Bläsern, oder Klavier. Partitur Rm. 2.20, Singpartitur Rm. —.25, Instrumentalstimmen je Rm. —.30. „De Finken sin dud", zunächst einfacher vierstimm. Satz; dann aber ein entzückender dreistimm. Kanon über einen basso ostinato; „Jan un Griet", einstimmig, Solo und Chor abwechselnd, unter ad libit.-Hinzuziehung eines Solo-Instrumentes; „Das Funkenlied", dreistimmiger Frauenchor gegen zweistimmigen Männerchor. Echter Kölner Karnevalshumor spricht aus diesen alten Kölner Liedern, die in dem vorliegenden, leichten und humoristischen Satz den Beifall aller Freunde des Kölner Karnevals finden werden.

Drei Rheinsagen, bearbeitet von Adolf Clemens, mit drei Streichern, Bläser oder Klavier. Partitur Rm. 2.20, Singpartitur Rm. —.30, Instrumentalstimmen je Rm. —.40. „Der Drachentöter", Solo-Tenor und vierstimmiger Chor abwechselnd; „Der Wecker", Solo-Sopran und vierstimmiger Chor abwechselnd; „Der Ritter und die Feine", drei Solo-Frauenstimmen mit dem ganzen Chor abwechselnd. Diese drei Lieder gehören dem Text, der Melodie und der vorliegenden Bearbeitung nach zu den köstlichsten, entzückendsten Erzeugnissen der rheinischen Singliteratur.

Drei gesellige Lieder, bearbeitet von Bruno Stürmer, mit drei Instrumenten, Klavier oder a cappella. Partitur Rm. 2.20, Singpartitur Rm. —.30, Instrumentalstimmen je Rm. —.40.

„Rheinschifferlied", vierstimmig, leicht imitierend, mit einem entzückenden Zwischenspiel; „Die Spinnerinnen", zuerst einstimmig, dann zweistimmig, zum Schluß vierstimmig, ebenfalls mit lang ausgeführtem, neckischem Zwischenspiel; „Zur Hochzeit", vierstimmig, an die allerliebste Form der alten englischen Madrigale erinnernd! — Alle diese rheinischen Volkslieder können sowohl einzeln, als auch zyklisch vorgetragen werden und können zur Ausgestaltung eines ganzen rheinischen Abends dienen. Die Instrumentalbesetzung ist fast durchweg die gleiche, sodaß Schwierigkeiten und bedeutende Unkosten nicht entstehen.

Prof. Jos. Achtélik.

HERMANN SIMON: „Hinan — Vorwärts — Hinan!" Text von Goethe (1814): „Brüder, auf, die Welt zu befreien!" Für vierstimmigen gemischten a cappella-Chor, 1937 komponiert. Partitur Rm. 1.50, jede Chorstimme Rm. —.30. P. J. Tonger, Köln a. Rhein.

Diese Vertonung des Goetheschen Textes darf als vollkommen gelungen bezeichnet werden. Sie ist markig, anfeuernd, mit Kraft geladen. Die siebenmalige Betonung des Wortes „vorwärts" auf der zweiten Silbe wäre besser vermieden worden; im Gesang muß doch nicht skandiert werden. Diese Kleinigkeit tut aber dem ganzen Lied keinen Abbruch. Der Chor ist gut geformt und wirkt gewaltig.

Prof. Jos. Achtélik.

ADOLF CLEMENS: „Sprich aus der Ferne", ein Chorzyklus für Männerchor und Sopransolo nach Worten von Clemens Brentano und J. W. v. Goethe. Partitur Rm. 2.—, jede Einzelstimme jeden Teiles Rm. —.20. P. J. Tonger, Köln a. Rh.

„Sprich aus der Ferne" (Brentano) und „Und frische Nahrung" (Goethe) erinnern stark an die Art, in der Franz Schubert seine Männerchöre geschrieben hat, mit dem Unterschied jedoch, daß die vorliegenden Lieder nahe an den „Liedertafelstiel" herankommen. Als störend wird an vielen Stellen empfunden, daß die Solostimme in parallelen Oktaven mit einer der Chorstimmen geht, aber nicht etwa zu Verstärkungszwecken, sondern immer nur für zwei oder drei Noten. „Zum Sehen geboren" (Goethe), nur für Chor (ohne Sopransolo) gesetzt, ist bei weitem am besten gelungen und zwar sowohl in der melodischen Linienführung, als auch in der motivischen Arbeit und der harmonischen Einkleidung.

Prof. Jos. Achtélik.

KREUZ UND QUER

Kirchenmusikdirektor Karl Paulke †.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Am 22. November 1938 starb in Hamburg der Leiter des Hamburgischen Staatschors sowie der Staatlichen Hamburger Singschule an den Nachwirkungen einer Lungenembolie.

Mit ihm ging eine der verdientesten Musikerpersönlichkeiten der Hansestadt dahin. Wer hätte gedacht, daß ein höheres Schicksal ihn so schnell aus dem irdischen Dasein abberufen würde! Wohl litt er noch an den tückischen Auswirkungen einer Lungenembolie, doch noch wenige Tage vor seinem Ableben, als wir den Verstorbenen am Telefon sprachen, konnten wir uns über den neuerwachten Optimismus und die ungebrochene Lebenskraft freuen mit der der wieder Genesene in eine arbeitsreiche Zukunft sah.

Der Siebenundfünfzigjährige ist geborener Posener. Einem Berliner Hochschulstudium folgte eine Kantorentätigkeit in Luckau und dann Paulkes bedeutungsvollster Lebensabschnitt, als Hofkantor und Herzoglicher Kirchenmusikdirektor zu Meiningen. 1925 kam er nach Hamburg, als Leiter des Staatlichen Hamburger Kirchenchors, Kantor zu St. Georg und, ab 1927, als Direktor der neugegründeten Staatlichen Hamburger Singschule. Wohl ist diese hamburgische Einrichtung nicht so bekannt im Reich geworden wie gleiche Musikerziehungsstätten in anderen Städten; was Paulke, der neben seinen Ämtern auch noch das Amt eines höheren Musikschullehrers am Kirchenpauer Realgymnasium bekleidete, jedoch an stetem Aufbau, gerade im Hinblick auf die stimmliche Erschließung der Hamburger Arbeiterjugend, musikpädagogisch an dieser Stätte geleistet hat, bleibt unvergessen und wird auch als Richtschnur dienen müssen für die zukünftige Weiterführung seines einheimischen Singschulgedankens.

Echter Protestant, füllte er die Großhamburger Kirchen mit dem hohen Geiste Bachs und der bekenntnisreichen kirchenmusikalischen Altvorderen; auch trat er auf diesem Gebiet stets bewußt für das zeitgenössische Schaffen ein, und manche Erst- und Uraufführungen zierten seinen kirchenmusikalischen Vortragsplan.

Auch als gewissenhafter Herausgeber und Bearbeiter alter Musik — u. a. der Werke J. Th. Roemhildts — zeichnete Karl Paulke verantwortlich. Gerade auf diesem Gebiet hatte er, der uns gegenüber oft mit Begeisterung, aber auch mit behütender Geheimniskrämerei von süd- und mitteldeutschen Musikschätzen in dieser Beziehung sprach — für die Jahre seiner Pensionierung viel vor. Nun hat er, Herausgeberfeder und Dirigentenstab zurücklassend, sein Wissen mit ins Grab genommen, und sein reifes Künstlertum ist in Hamburg zur Zeit nicht zu ersetzen!

Fritz Rollberg †.

Von August Pohl, Köln.

In Eisenach starb am 1. Dezember nach langer Krankheit im Alter von 48 Jahren der durch seine heimatgeschichtlichen Forschungen bekannte Fritz Rollberg. Die barocke Musikkultur Thüringens und bevorzugt Eisenachs verdankt ihm eine Fülle wichtiger Feststellungen. Als Gewerbeoberlehrer lebte er in seinen Mußestunden den Nachforschungen über die „Bache". Biographisch wichtige Arbeiten sind über Johann Christoph Bach (1642—1703) und über den Vater Johann Sebastians, Ambrosius Bach erschienen. Der Thüringischen Musikgeschichte lieferte er einen aufschlußreichen Beitrag über die „Adjuvantenchöre in Westthüringen".

Seine Bachforschung führte ihn zuletzt ungewollt zu einer bedeutenden Wahrnehmung. Rollberg gelangte aus den Schoßregistern und anderen Urkunden zu der Feststellung, daß in dem heutigen „Geburtshaus" Bachs am Frauenplan Bach nicht geboren wurde, sondern in der Lutherstraße (früher Fleischgasse). Die noch durch andere Aufschlüsse gestützten Ausführungen ließen den Neid und eine krähwinklige Geschäftlichkeit nicht ruhen und brachten ihm manchen Ärger. Selbst bis in seinen Schulraum verfolgte ihn der Gegner. Der Bachforscher Charles Sanford Terry war einer der ersten, der die Tatsachen Rollbergs anerkannte. Diese seien kurz angeführt.

Am 12. Oktober 1671 unterzeichnete Johann Ambroſius Bach ſeinen Dienſtvertrag mit der Stadt Eiſenach. Anſchließend erfolgte die Überſiedlung nach Eiſenach. Für die erſten drei Jahre erhielt er „freye Wohnung“ und dieſe nahm er bei dem Oberförſter Balthaſar Schneider in der Rittergaſſe. Dieſes Gebäude liegt unmittelbar hinter dem Garten des heutigen Bachhauſes und dürfte bei den Überlieferungen zu Verwechſlungen oft Anlaß gegeben haben. Aus den erhaltenen Schoßregiſtern ſtellte Rollberg feſt, daß Ambroſius Bach für ſein Eigentum 6 Groſchen, das ſind 72 Pfg. nach unſerem Geld, jährlich als Steuer ordnungsgemäß bezahlt und daß dieſe nach ſeinem Ableben von den *Erben* noch zwei Jahre weitergeleiſtet wurden. Stadtarchivar Kühn erbrachte den Nachweis — um nur das Weſentliche anzuführen —, daß im Bachhauſe am Frauenplan *nie* ein Bach gewohnt habe und zur Zeit der Geburt Sebaſtians der Gymnaſiallehrer Börſtelmann. Aus den Schoßliſten geht einwandfrei hervor, daß Bach immer in der Fleiſchgaß' aufgeführt iſt und nie unter Frauenplan. Beide Straßen wurden ſtets getrennt aufgezeichnet, da ſie verſchiedenen Bezirken zugehörten. Auch trifft es zu, daß der Schoß für das eigentliche Geburtshaus Bachs geringer iſt, wie der für das Haus am Frauenplan gezahlte, was den Größenverhältniſſen der beiden Grundriße entſpricht. —

Mit Rollberg die noch beſtehenden Bachſtätten aufzuſuchen, war eine Feierſtunde. Dann gab Rollberg aus dem reichen Füllhorn ſeines Wiſſens in beglückender Innigkeit, was ihm Liebe und Verehrung und reinſter Idealismus geſchenkt. Sein Weg galt dabei der Georgenkirche, dem alten Gymnaſium und dem alten Friedhof mit der Kreuzkirche, wo das Wohnhaus Johann Chriſtoph Bachs, die Münze genannt, herüber ſchaut. Als wir einſt dort weilten, ertönten plötzlich aus der Kirche die mächtigen Akkorde des Es-dur-Präludiums in den in tiefſter Ruhe liegenden Friedhof hinunter. Ein Übender hatte ſich vorſorglich in die Kirche eingeſchloſſen. Als er geendet, ſagte Rollberg ergriffen: „So hören Sie unſeren Bach nirgendwo in der weiten Welt. Hier iſt der Duft und die Luft ſeiner Heimat, die den Pfeifen dieſen weihevollen Klang mitteilt und der ſich einfängt in den Bergen ſeiner Jugend.“

Allzufrüh zerſchnitt die Parze den Faden dem ſchaffensfrohen, gütigen Menſchen. Dort, wo er lebte und ſtritt, ruhe er aus im Lande ſeiner Bache.

150. Geburtstag Simon Sechters.

Gedächtnisfeier auf dem Zentralfriedhof zu Wien am 11. Oktober 1938.

Gedenkrede, gehalten von Prof. *Franz Moißl*-Kloſter-Neuburg in Verbindung mit der Kranzniederlegung durch die Stadt Wien, den Böhmerwaldgau und die Nachkommen des Verewigten.

Simon Sechter, Meiſter der Fuge!

Als Freunde und Verehrer Deiner Kunſt, als dankerfüllte Bewunderer Deines raſtloſen Schaffens ſtehen wir heute vor dem Ehrenmal, das Dein Grab ziert. Schlicht und einfach in der äußeren Form, entſprechend Deinem beſcheidenen Weſen ſoll unſere Gedächtnisfeier ſein, aber dennoch zum Ausdruck bringen, daß es in Wien, Deiner Wahlheimat, auch heute noch, 150 Jahre nach Deiner Geburt und 70 Jahre ſeit Deinem Eingang in die Ewigkeit, treudeutſche, tatkräftige Menſchen gibt, die feſt entſchloſſen ſind, die Erinnerung an Dein ruhmreiches Wirken auf dem deutſchen Kulturboden Wiens in lebendiger Weiſe wachzurufen und all denen, die über Dein Lebenswerk am liebſten den Schleier des gänzlichen Vergeſſenſeins gezogen ſehen möchten, einmal mit allem Nachdruck zu ſagen, daß im erneuerten Wien kein Platz mehr iſt für eine ſyſtematiſch hochgezüchtete Überfremdung unſeres Kunſtlebens, kein Platz mehr für ein liebloſes, überhebliches Belächeln alter, fundamentaler Grundgeſetze einer ſelbſt von den Wiener Klaſſikern hochgehaltenen Muſiktheorie, vor allem aber kein Raum mehr iſt für eine Kunſtpolitik, die ſeit Jahrzehnten gerade hier bei uns in Wien übergeſchäftig am Werk war, das deutſche geſunde Muſikempfinden des Volkes mehr und mehr zu ſtören, planmäßig zu beeinfluſſen, wenn nicht ganz zu untergraben.

Simon Sechter, Hüter des ſtrengen Satzes!

Dein ſegenreiches Wirken als weitberühmter Profeſſor des Kontrapunkts am weltbekannten Wiener Konſervatorium und als Lehrer erſtaunlich vieler, zu hohem Anſehen gelangter Privat-

schüler hat der deutschen Musikwelt reichliche, in der Musikgeschichte noch lange nicht genug gewürdigte Frucht eingebracht. Ist ja doch, um hier nur einen Deiner Jünger zu nennen, der große Anton Bruckner aus Deiner so ungemein strengen Schule hervorgegangen, jener Großmeister der Symphonie, dem schon jetzt der Ruhm zugesprochen wird, der würdigste, größte Nachfolger Beethovens zu sein. Und wenn wir heute an dieser Stätte feststellen dürfen, daß der vorjährige glorreiche Einzug des großen Ostmärkers Anton Bruckner in die Ruhmeshalle der Deutschen, in die Walhalla am Donaustrand bei Regensburg, dem hochherzigen Entschluß des Führers unseres gesamtdeutschen Volkes, dem Reichskanzler Adolf Hitler zu danken ist, dann ist es uns, als klänge aus dem Chorus der Auserwählten in Walhalla eben jetzt in diesen ernsten Augenblicken die Stimme Anton Bruckners als wundersamer cantus firmus mystisch zu Dir herüber, um an Deinem 150. Geburtstage feierlich zu bekräftigen, daß Dein einstiger Schüler mit Dir verbunden bleiben wird in alle Ewigkeit. So soll denn der Ehrenkranz, mit dem heute die Stadt Wien Dein Grabmal schmückt, ein symbolisches Zeichen dankbarer Liebe dafür sein, daß in dem Lorbeer, den der Führer am Denkmal Bruckners in der Walhalla niedergelegt hat, auch ein Reislein eingeflochten ist für Dich. Und weiters soll dieser Kranz auch den besonderen Dank künden für all das, was Du ein halbes Jahrhundert hindurch an Wertvollem und Unvergänglichem geschaffen und dem musikgesegneten Wien in so reichlichem Maße geschenkt hast.

Und nun, Du treudeutscher Sohn des Böhmerwaldes, vernimm, daß mit Deinen in Wien lebenden Verwandten aus der engeren sudetendeutschen Heimat auch Abgesandte der Adalbert-Stifter-Gesellschaft hier erschienen sind, allesamt kernstämmige Böhmerwäldler, deren übervolles Herz überströmt vom Glücksgefühl der Freude, weil sie Dir zum 150. Geburtstag als kostbares Geschenk Kunde bringen können von der Befreiung der Heimat aus Feindeshand. Mit all Deinen Landsleuten in Nord, Süd, West und Ost bist Du dem Geiste nach am gestrigen Vorabend Deines Geburtstages eingezogen in die große, auf immerdar unzerreißbare Volksgemeinschaft des nationalsozialistischen Deutschland.

In einem Deiner Briefe aus dem Jahre 1867 schriebst Du im Hinblick auf die auch in Wien stark fühlbar gewordenen Nachwehen des Krieges 1866, durch den Du fast um Dein letztes Hab und Gut gekommen bist, so daß Du in bitterster Not hast sterben müssen, am Schluß folgendes: „In die Politik mische ich mich nicht, ich glaube, daß es die Leute auch ohne meiner machen werden." Nein, lieber Meister, jetzt, im Jahre 1938, haben sie es mit Deiner gemacht, denn nun bist Du uns seit Deinem vor bald 72 Jahren erfolgten Tode näher denn je, bist mitten unter uns im großen Deutschen Reich, das Dich niemals vergessen wird. Aus Friedberg, wo Deine Wiege stand, grüßen die Friedensglocken zu Dir herüber. Gesegnet sei die heutige Stunde unserer Gedächtnisfeier, die den Schleier hinwegreißt vom Dunkel des Vergessenseins und den Auftakt bilden wird zur immerwährenden Verbundenheit Deiner alten Böhmerwaldheimat an der Moldau mit unserer Donaustadt Wien, Deiner Wahlheimat, und mit der ganzen Ostmark.

Meister der Fuge, großer Sohn des Böhmerwaldes, wir grüßen Dich!

August Stradal.

Ein sudetendeutscher Pianist und Komponist.

Von Hildegard Stradal, Schönlinde.

Unter den sudetendeutschen Musikern, denen heute ein zweites Heft der ZFM gewidmet ist, nimmt der 1860 zu Teplitz geborene und 1930 in Schönlinde entschlafene August Stradal einen Ehrenplatz ein. Anläßlich seines Todes sowohl, als auch in der Folge ist seine Erscheinung in aller Welt gewürdigt worden, auch in dieser Zeitschrift. 1934 erschien von mir ein vielbesprochenes Buch, betitelt „August Stradals Lebensbild" im Verlage Haupt-Bern, welches zum ersten Male das vollständige Verzeichnis seiner großen Tätigkeit enthält und den Werdegang des Künstlers von frühester Jugend bis in seine letzten Lebensjahre schildert. Die für ihn als Menschen und Künstler ausschlaggebende Zeit waren die Jahre 1884—86, die er als Schüler und steter Reisebegleiter bei Liszt verbrachte. Liszt liebte und schätzte ihn sehr. Er betraute seinen treuen Schüler z. B. mit der öffentlichen Wiedergabe von Manuskripten, darunter auch von

jenem der 19. Rhapsodie, von welcher Liszt später, nach Drucklegung derselben, Stradal ein Prachtexemplar schenkte und die Worte daraufschrieb: „Dem lieben Freunde August Stradal dankend für die vorzügliche Interpretation — Franz Liszt. Weimar 1885.“ Ferner widmete ihm der Meister das Nocturno „En Rêve“, welches Stradal stets scherzend seinen Orden nannte, schenkte ihm einige Bilder mit ehrenden Widmungen, und schenkte ihm, was noch viel höher stand, seine künstlerische Achtung und seine väterliche Liebe. In der Stunde, als Stradal in Bayreuth am Sarge des Meisters in tiefster Trauer stand, hatte er zum zweiten Male einen Vater verloren. Die Erinnerung an die wunderbare Zeit bei Franz Liszt hat Stradal selbst in einem Buche, das ebenfalls bei Haupt in Bern erschien, eingehend festgehalten. Ein Erinnerungsbuch an seine Studienzeit (für Kompositionslehre) bei Anton Bruckner, welche jener bei Liszt vorausging, war leider nur in seinen allerersten Entwürfen vorhanden, als Stradal starb.

Schon in der Stunde von Liszts Tod erwachte in Stradal der großangelegte Gedanke, die von Liszt begründete, bis dahin ganz neue Kunst der Bearbeitung großer Werke im Sinne seines Meisters weiter auszubauen und, trotz der Konzertreisen, auf welchen er für seines geliebten Meisters damals noch vielfach unverstandene Werke sich mit seiner hohen Kunst am Klavier einsetzte, begann er alsbald jenen Gedanken zu verwirklichen. Die ganze Welt weiß heute, was Stradal mit seinen Bearbeitungen von Werken großer Meister der Musikwelt geschenkt hat und zu den über dreihundert erschienenen Klavierpartituren, wie Liszt diese Art der Bearbeitung nannte, fanden sich noch rund ein Hundert nach seinem Tode im Manuskript vor, sowie ein literarisches, in 5 Bände geteiltes Werk über das ganze Gebiet der Schöpfungen Liszts.

Natürlich hat Stradal auch eigene Werke geschaffen und so verbreitet seine Klavierbearbeitungen sind, so wenig kennt die Welt noch im allgemeinen z. B. den Liederkomponisten Stradal; möge hier der Anstoß gegeben sein die Gesänge aus dem Schlummer, in dem sie seit längerer Zeit liegen, wieder zu erwecken.

Nach Liszts Hinscheiden hatte Stradal dauernden Wohnsitz in Wien genommen, von wo aus er die Konzertreisen unternahm. Erst nach dem Weltkrieg zwangen ihn die zerrütteten Verhältnisse zurück in sein heimisches Sudetenland, wo er eine sehr ersprießliche Lehrtätigkeit entfaltete. Dieser anstrengende Beruf, zwischen welchem noch immer ein Werk um das andere am Schreibtisch entstand, haben Stradals Gesundheit rasch untergraben und seiner Schaffensfreudigkeit ein vorzeitiges Ende bereitet.

Prof. Franz Moißl siebenzig Jahre alt.

Von Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics, München.

Franz Moißl, der als Kirchenmusiker und Schriftsteller schon im alten Österreich weitbekannte sudetendeutsche Tonkünstler, wird am 5. Januar 1939 siebenzig Jahre alt und da scheint es nicht nur im Hinblick auf das neu erwachte Interesse für die deutschen Künstler des einstigen „Königreiches Böhmen“, sondern wegen der vielen und in ehrlicher, kunstbegeisterter Arbeit erworbenen Verdienste des Genannten am Platze seines Wirkens besonders zu gedenken. Franz Moißl entstammt einer sehr musikbeflissenen Gegend: er ist in Neuhammer im Bezirke Graslitz auf die Welt gekommen. So ist er ein Kind jener Gegend des Erzgebirges, die durch ihre Instrumentenbaukunst weithin bekannt geworden ist. Väterlicher-, wie mütterlicherseits entstammt er Lehrerfamilien. In diesen muß aber die praktische Musikübung seit Generationen zu Hause gewesen sein, denn auch sein Bruder Adolf wurde Berufsmusiker und wirkte als preußischer Kammermusiker, wie ja schon sein Vater als Regenschori in Neuhammer tätig war und zwei Söhne des Jubilars, Gustav, dieser lebt als Musikdozent in Wien, und Otto auch tonschöpferisch hochbegabt sind. Franz Moißl absolvierte die Lehrerbildungsanstalt in Leitmeritz, wo Katleček, Heede, Seidl und vor allem Leopold Günzel seine musikalische Ausbildung leiteten. Hier schon hatte ihm das eigenartige Melos des gregorianischen Gesanges solchen Eindruck gemacht, daß er sich dem Studium des Chorals ganz besonders zuwandte, zu welchem Behufe er zuerst zu Peter Piel nach Boppard am Rhein ging, späterhin aber oft nach Regensburg pilgerte, um mit Michael Haller, Franz X. Haberl, Renner und Engelhardt in Fühlung zu treten. Wie bekannt seine Autorität auf diesem Gebiete war, erhellt daraus, daß er zum Studium des Gesanges der griechisch-orientalischen Kirche vom österreichischen Unterrichtsministerium nach

Rumänien und nach der Bukowina entsandt wurde, hatte er ja doch noch bei Abt Alban Schachleiter in Emaus (bei Prag) gregorianischen Gesang studiert. Mit diesem seinem letzten Lehrer blieb er Zeit dessen Lebens in engster Fühlung. Nach kleineren Stellungen in Leitmeritz und Luditz (bei Karlsbad) kam er an die K. K. Lehrerbildungsanstalt in Reichenberg, an welcher Anstalt er über 17 Jahre lehrte. In diese Zeit fällt seine rege Propaganda für deutschböhmische Tonsetzer, so Camillo Horn, Rudolf Freiherr v. Prochazka, Franz Mohaupt, Vinzenz Reifner; auch leitete er den Männergesangsverein und führte zahlreiche Oratorien auf. Musikwissenschaftlich hatte er sich die Erforschung des Lebens und Wirkens des aus Reichenberg stammenden Tonsetzers Christoph Demantius (16. Jahrhundert) zur Aufgabe gemacht, nachdem er in der einstigen Proskeschen Sammlung in der Regensburger bischöflichen Bibliothek eine Anzahl bis dahin unbekannt gebliebener Werke dieses Reichenberger Meisters entdeckt hatte. Diese Studien brachten ihn auch mit Reinhard Kade (Dresden) in Berührung. Auf Antrag Guido Adlers und Heinrich Rietsch' wurde er in die Denkmälerkommission beziehungsweise in die „Gesellschaft für deutsche Wissenschaft, Literatur und Kunst in Böhmen" gewählt. Späterhin wurde Moißl nach Graz und nach $2^1/_2$ Jahren an das kirchenmusikalische Institut der Wiener Akademie berufen. Hier war er noch über zehn Jahre tätig und siedelte hierauf nach Klosterneuburg über. Hatte er in Graz den „Grazer Konzertverein" ins Leben gerufen, so gründete er in Klosterneuburg die „Philharmonie"; mit dieser brachte er eine ganze Reihe Brucknerscher Werke zur überhaupt ersten Aufführung. Schon früher war er publizistisch hervorgetreten und zwar als Schriftleiter der österreichischen kirchenmusikalischen Zeitschrift „Musica divina", die er ganz vorbildlich in streng wissenschaftlichem Sinne leitete (seit 1914), wie er nun auch die „Bruckner-Blätter" herausgibt. Dermalen beschäftigt sich der Künstler mit biographischen Forschungen über Bruckners Lehrer Simon Sechter. Seine diesbezügliche Tätigkeit bringt ihn auch wiederum als Dirigent an die Öffentlichkeit, indem er sowohl für Sechters, als auch J. G. Albrechtsbergers (des Lehrers Beethovens) Werke eine Lanze bricht. Seine Vorträge über die Genannten künden uns in Moißl den ernsten, äußerst gewissenhaften Forscher, der auch die kulturhistorische Seite nicht vergißt und so, ohne feuilletonistisch zu werden, spannend zu erzählen versteht. So begreifen wir auch heute noch, welch ausgezeichneter Lehrer Moißl war. Fidelio Finke, Vinzenz Reifner, Karl Walter, Lechtaler, Domkapellmeister Zeman, Oswald Kabasta waren unter vielen anderen seine Schüler. Ganz besonders aber ist seiner Verdienste als Mitbegründer der „Internationalen Brucknergesellschaft", neben Max Auer zu gedenken. In der „IBG" erwarb er sich dadurch, daß er das mühevolle und undankbare Amt eines Schriftführers und Generalsekretärs übernahm und so für die Ausbreitung der Gesellschaft tätigen Anteil nahm, noch ein Sonderverdienst, das die Brucknerkreise dem Jubilar gewiß nie vergessen werden. Wer die lebhaft anschauliche und leutselige Art Moißls kennt, wird begreifen, daß man seinem Wirken überall mit größter Achtung und vollster Anerkennung gedenken wird. Wir aber wünschen ihm zu seinem siebzigsten Wiegenfeste noch viele Jahre gesunden und lebensbejahenden Schaffens!

Prof. Dr. Otto Ursprung – ein 60jähriger!

Von Gerhard Knoche, Halle/S.

Am 16. Januar 1939 wird einer unserer führenden Musikforscher, Prof. Dr. Otto Ursprung in München, 60 Jahre alt. Freunde, Kollegen und Schüler werden an diesem Tage des Jubilars gedenken, so mögen ihm auch an dieser Stelle einige Worte des Gedenkens gewidmet sein.

Otto Ursprung entstammt einer oberbayerischen Lehrerfamilie, seine Wiege stand in Günzlhofen. Hier im Elternhause wird er seine erste Berührung mit der Musik gehabt haben, die ja schließlich entscheidend für ihn geworden ist. Zunächst jedoch studierte er in Freising und München Theologie und Philosophie, bis er die Weihen erhielt. Neben seiner gesanglichen Ausbildung genoß er den Kontrapunktunterricht Gottfried Rüdingers.

1904—1908 war er im Pfarramt tätig und wimete sich danach insbesondere der Musikwissenschaft, Studien, die er als Schüler von Sandberger und Kroyer mit einer Dissertation über Jakobus de Kerle 1911 abschloß. Schon vor dem Weltkriege, an dem Ursprung selbst teilgenommen hat, war er Vikar an dem damals kgl. Hof- und Kollegiatstift St. Kajetan, später Ehren-

kanonikus an der Theatinerkirche, dem Lehrkörper der Universität gehört er seit 1928 als Honorarprofessor für ältere Musikgeschichte an.

So weit der ganz kurze Blick auf sein äußeres Leben. Bei einer Persönlichkeit wie Otto Ursprung sagt das garnichts. Denn Ehrungen, die ihm zuteil wurden, nimmt er nicht für sich an, sondern er empfindet sie bescheiden, wie selten einer, fast nur als Ehrung seiner Wissenschaft.

Es gibt wenige so fleißige und fruchtbare, selten lebensverbundene Forscher. Unter ihnen steht unser Jubilar mit an erster Stelle. Seine Veröffentlichungen erstrecken sich auf fast alle noch so fernen Gebiete. Nicht nur seine Arbeiten zur Musikgeschichte Münchens, Augsburgs oder Freisings, sondern sogar solche über die Musikgeschichte Spaniens müssen genannt werden. Bedeutend ist seine außerordentlich kenntnisreiche Geschichte der katholischen Kirchenmusik in Bückens Handbuch. Man macht sich von der Leistung einen rechten Begriff, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Ursprung sich nicht damit begnügte, von Autoritäten zu übernehmen, sondern vielmehr selbst Allergesichertstes genau nachzuprüfen, sodaß jedes Wort sein ureigenster Besitz geworden ist. Seine 4 Studien zur Geschichte des deutschen Liedes (AfMW), sein Palestrina-Buch, seine Studien über das Sponsusspiel (AfMf. 1938), dazu die Beiträge zur Choralgeschichte sind in aller Gedächtnis. Von den weiteren Arbeiten zu schweigen, wollen wir noch seiner Auswahl aus den Werken de Kerles gedenken, die 1926 als Band 34 der „Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern" erschien.

Einem seiner Schüler endlich sei noch ein kurzes Wort über den Lehrer Ursprung nicht verdacht. Wer zum ersten Mal seine Vorlesung oder Übung besucht hat, der verläßt den Hörsaal mit einem tiefen Eindruck von der herzlichen und persönlichen Art, die Lehrer und Schüler bald zur festen Einheit verbindet, und von der Anteilnahme, die er jedem in seinem Arbeitsgebiet erweist. Nicht nur das reiche Wissen, das er so klar und anschaulich darzustellen weiß, zieht an, sondern vor allem auch die große Menschlichkeit, die er ausstrahlt. Ursprung hat sein Wissen, so scheint es, nur zu dem Zweck erworben, es seiner Wissenschaft und seinen Schülern weiterzugeben. Hierin gerade erweist er sich als idealer Lehrer und wird deshalb allen seinen Schülern in dankbarer und stetiger Erinnerung bleiben. —

Wir bringen Prof. Ursprung zu diesem Ehrentage an dieser Stelle herzlichste Glückwünsche für recht viele erfolgreiche Schaffensjahre im Dienste der Musik zum Ausdruck!

Prof. Heinrich Laber 25 Jahre in Gera.

Von Artur Breitenborn, Gera.

Mit dem 1. Januar 1939 vollenden sich 25 Jahre, daß Prof. Heinrich Laber von dem verstorbenen, kunstsinnigen Fürsten Heinrich XXVII. von Reuß als Hofkapellmeister und Leiter der damals Fürstlichen Kapelle als Nachfolger von Carl Kleemann berufen wurde. Gleichzeitig ist Laber ebensolange Dirigent der Geraer Konzertgesellschaft „Musikalischer Verein", deren erster musikalischer Leiter der einstmals weltbekannte Männerchorkomponist Wilhelm Tschirch war. Heinrich Laber kam somit in ein Amt, das sich auf reichen musikalischen Überlieferungen aufbaute.

Wenn man auf Heinrich Labers 25jährige Tätigkeit zurückblickt, dann wird man mit voller Berechtigung vorweg hervorheben können: er hat diese Überlieferungen nicht nur gehütet und erweitert, sondern den Ruf Geras als Musikstadt ebenso ins Reich hinausgetragen wie in die Hauptstädte des europäischen Kontinents. Er war es, der mit der Reußischen Kapelle aus Gera hinausging oder als Gastdirigent seinen Ruf erhärtete und erhöhte, so daß mit Fug und Recht von ihm zu sagen ist, er steht heute als Orchesterdirigent und musikalische Persönlichkeit wohl mit in der vordersten Reihe in den deutschen Landen.

Heinrich Laber ist von Geburt Franke und von Stammesart Bayer. In München aufgewachsen, vollführte er seine musikalischen Studien als Absolvent der dortigen Akademie der Tonkunst; er war Schüler von Felix Berber (Violine), Frau Langenhan-Hirzel (Klavier), Prof. Gluth (Komposition) und Felix Mottl (Dirigieren). Zunächst betätigte er sich als Violinist, war dann Konzertmeister in Bern, Augsburg und 1. Konzertmeister und Dirigent des Städtischen Orchesters in Baden-Baden. Dort lernte ihn Max von Schillings kennen, der ihn ob seiner

damals beobachteten Dirigierleistungen ermunterte, zum Kapellmeisterberuf überzugehen. In Stuttgart, wo zu jener Zeit Schillings als Generalintendant wirkte, begann Laber als Kapellmeister-Volontär. Von hier aus wurde er 1. Dirigent des Nürnberger Lehrergesangvereins, anschließend folgte seine Berufung als oberster musikalischer Leiter der Fürstlichen Hofkapelle in Gera.

Von den 25 Jahren, die nun Prof. Laber in Gera wirkt, vermochte ich allein 17 Jahre seiner Dirigententätigkeit von beruflicher Warte aus zu verfolgen. Aber bereits von 1917 an lernte ich ihn in Leipzig, als er mit der ehemals fürstlichen, dann Reußischen Kapelle fünf Spielzeiten hindurch die Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde in der Alberthalle zu Leipzig leitete, als einen Berufenen in der Dirigierkunst kennen und schätzen. Laber kommt, und das macht wohl das Wesentliche an seinem Dirigierkönnen mit aus, aus dem Orchester: also ein Orchesterpraktiker. Laber ist aber dabei auch der urmusikalische Mensch, der mit einer schier unglaublichen Intensität an sich arbeitet, d. h. alles restlos erarbeitet! Hierzu gesellt sich ein echtes Musikantentum, das den letzten Dingen in der Partitur nachspürt. So ergibt sich bei ihm, vornehmlich auch auf Grund seiner langjährigen Praxis, ein völliges Vertrautsein mit der gesamten sinfonischen Literatur, so daß er vieles frei von der Partitur zu dirigieren vermag. Und was hat Laber in den 25 Jahren nicht alles dirigiert und seinen Hörern in einer geschlossenen und abgerundeten Form erlebnismäßig vermittelt. Außer Bach, Händel, Haydn, Mozart sämtliche Sinfonien Beethovens, Brahms', Bruckners und alle Orchesterwerke Max Regers, mit dem ihn persönliche Freundschaft verbunden hatte. Daneben hörten wir weiter die Großen des nordischen Kulturkreises, der slawischen, russischen und auch der ungarischen Orchesterliteratur, aber auch aus der romanischen Welt, wie der älteren und neueren Italiener, der führenden Komponisten Frankreichs und nicht zuletzt die Spanier, für die er musikalisch und des Rhythmusses wegen eine besondere Vorliebe besitzt. Und immer wieder hatte man sein unmittelbares Einfühlungsvermögen zu bewundern. Als Interpret der jüngeren deutschen Orchesterkomponisten wurde er durch Uraufführungen, vorwiegend in den Konzerten der Reußischen Kapelle, deren Bahnbrecher für den Konzertsaal. Ebenso stark ist Prof. Laber aber noch als Dirigierpersönlichkeit für Choraufführungen zu werten; die Zahl der abendfüllenden Choraufführungen mit dem Gemischten Chor des Musikalischen Vereins ist mehr als groß, Beethovens „Neunte" hat er allein 24mal dirigiert. Hierin erweist er sich als der peinlich genaue Chorerzieher, der mit seiner Impulsivität und mit dem Fluidum, das er auf die Chormasse ausübt, den Chor jeweils zu Höchstleistungen mitzureißen versteht. Daß sich der Deutsche Sängerbund diesen wahrhaft bedeutenden Chordirigenten mit Orchesterpraxis zu guter Stunde gesichert hat, zeigte die unter Labers Leitung stehende Chorfeierstunde des Gaues Thüringen, dessen Gauchormeister er seit einigen Jahren ist, nachdem er bereits Jahre vorher schon Bundeschormeister des Osterländischen Sängerbundes war, auf dem letzten Deutschen Sängerbundesfest in Breslau 1937 auf. Die Chorfeier „Wehrhaft Volk" gehörte unzweifelhaft zu den eindrucksvollsten und nachhaltigsten Erlebnissen dieses Sängerfestes überhaupt.

Doch Heinrich Labers Dirigententätigkeit ist damit aber noch nicht abgeschlossen. In hervortretender Erinnerung sind noch die Konzertreisen der seinerzeitigen fürstlichen Hofkapelle während des Weltkrieges im Reiche und nach Sofia und Konstantinopel, die unter seiner musikalischen Führung unternommen wurden. Als hervorragender Operndirigent ist er in Gera, dann Jahre hindurch in Coburg, Plauen und Chemnitz in die Erscheinung getreten. Auch der Deutsche Rundfunk hat ihn wiederholt mit besonderen Dirigier-Aufträgen betraut. Seine Gastdirigententätigkeit führte Laber ferner noch nach Wien, Brünn, Warschau, Haarlem, Budapest, Paris, Lausanne, Madrid, Barcelona und Bilbao.

Wenn man Prof. Labers Dirigierpersönlichkeit, die ein erfolgreiches wie ruhmvolles musikalisches Leben in sich schließt, überschlagend wertet, dann wird man vor allem die ehrende Tatsache noch in den Vordergrund zu stellen haben: in ihm sehen wir Zeitgenossen den ausgesprochenen Beethoven-Interpreten und den Brucknerausdeuter ersten Grades. Er war stets ein getreuer Diener am Kunstwerk, der als solcher nicht nur seinen Ruf in Gera begründet hat, sondern diesen auch in der gesamteuropäischen Kunstwelt erhärtete.

Wir wünschen Heinrich Laber, diesem urmusikantischen Menschen, einfach, gerade und aufgeschlossen in seinem Wesen, noch ein weiteres jahrelanges erfolgreiches Wirken im Dienste der hehrsten Künste, der Frau Musika.

Furtwängler setzt den Schlußpunkt zum Streit um die Fassungen bei Bruckner.

Von Prof. Max Auer, Bad Ischl.

Auf dem Boden der „Zeitschrift für Musik" wurde ein großer Teil des Kampfes um die Originalfassungen der Symphonien Anton Bruckners ausgetragen.

Dieser Kampf begann nach der Uraufführung der IX. Symphonie im April 1932 durch Hausegger in München, wobei der bis dahin geltenden Bearbeitung von Ferdinand Löwe die handschriftliche Fassung des Meisters in einer Darbietung vor geladenen Gästen und der Presse stattfand. Diese von der Internationalen Brucknergesellschaft gemeinsam mit der Stadt München durchgeführte Aufführung erwies sich weiterhin als eines der bedeutungsvollsten Ereignisse der neueren Musikgeschichte, weil von da an die „neue Brucknerbewegung" einsetzte, die dem künstlerischen Willen des Meisters zum Durchbruch verhalf. Das Märchen von der „Unaufführbarkeit" der handschriftlichen Fassung der Symphonie, die Löwe zur vollständigen Uminstrumentierung veranlaßt hatte, war zerstoben. Herrlich, wie am ersten Tag, erstand das Werk, von den Münchner Philharmonikern meisterhaft geboten, vor uns und ließ die Bearbeitung weit hinter sich. Der lebendige Eindruck des Werkes vernichtete jede Regung zur Kritik und die IBG beschloß die Herausgabe des Orchestermaterials zur Originalfassung der IX. Symphonie. Aber erst nach der ersten öffentlichen Aufführung des Werkes im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes 1932 in Wien unter Clemens Krauß begann das eigentliche Kesseltreiben gegen den „echten" Bruckner, an dem sich vor allem die jüdische Wiener Presse nicht genug tun konnte. Aber auch Freunde Löwes und Franz Schalks glaubten sich mehr für die Arbeit der Schüler, als für die des Meisters einsetzen zu müssen. Dies war vor allem eine Folge der seitens Uneingeweihter den aus bester Absicht hilfsbereiten Schülern angetanen Verunglimpfung ihres Namens.

Derselbe Vorgang wiederholte sich nach der Uraufführung der einzigen vorhandenen Niederschrift der Partitur der V. Symphonie, bei welcher wieder unter Hausegger in München im Oktober 1935 die beiden Fassungen des Finales einander gegenübergestellt wurden. Durch Aufmachung großer Striche war die Hauptform wiederhergestellt worden und auch der zusätzliche Bläserchor erwies sich als durchaus überflüssig.

Auch die Uraufführung der Handschriftfassung der IV. Symphonie unter Weisbach in Leipzig im März 1938 brachte der Musikwelt freudige Überraschung. Es folgten die Uraufführungen der VI. unter van Kempen in Dresden und der II. Symphonie in Hamburg durch Eugen Jochum, während die „Linzer Fassung" der I. Symphonie schon bei dem Aachener Brucknerfest unter Peter Raabe im September 1934 zu neuem Leben erweckt worden war. Jede dieser Aufführungen schürte den Streit, doch zeigte es sich bald, daß die meisten Dirigenten den Originalfassungen den Vorzug gaben.

Einen gewissen Abschluß erfuhr der Streit durch eine Broschüre „Anton Bruckner. Wissenschaftliche und künstlerische Betrachtungen zu den Originalfassungen" (Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien - Leipzig 1937). Den biograpischen Begründungen durch M. Auer, den musikwissenschaftlichen Betrachtungen durch R. Pergler und den praktischen Erfahrungen, die Hans Weisbach darin niederlegten, konnte nichts Stichhaltiges mehr entgegengehalten werden. Außerdem legten eine Anzahl von Bruckner-Dirigenten darin ihr Bekenntnis zum „echten" Bruckner ab. Die Schrift, welche gerade zur Zeit der großen Ehrung des Meisters durch Adolf Hitler in der „Walhalla" bei Regensburg erschien, hatte neben der klärenden auch eine befriedende Wirkung.

Einer aber stand noch abseits, der größte deutsche Dirigent: Dr. Wilhelm Furtwängler. Als der Streit auf dem Höhepunkt war, hatte er sich zum Zweck eigenen Schaffens ganz von seiner Dirigententätigkeit zurückgezogen. Dann aber sah auch er sich dem großen Problem gegenüber und in deutscher Gründlichkeit setzte er sich damit auseinander, nicht ohne sich auch über den Stand der wissenschaftlichen Nachweise orientiert zu haben. Ausschlaggebend aber war auch

bei ihm das Studium der handschriftlichen Partitur, zunächst der V. Symphonie. Das Ergebnis waren eine Reihe von Aufführungen in Berlin, Leipzig, Hannover, Magdeburg und Wien mit durchschlagenden Erfolgen. Damit hat auch Furtwängler sein Bekenntnis zum „echten Bruckner" abgelegt, ein volles Bekenntnis, sowohl zur originalen Instrumentation, der gegenüber ihm die der Bearbeitung als „konventionell" erscheint, wie auch zur Form der ursprünglichen Fassung, die ihm erst jetzt richtig erscheint und auch im Finale eines Striches nicht bedarf.

Was von der Fünften gilt, muß wohl auch von den folgenden und der nach Vollendung der Fünften vom Meister verbesserten Vierten gelten. Somit hat Furtwängler den Schlußpunkt zum Streit um die Fassungen gesetzt.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Franz Berthold: „Sonate im alten Stil" für 3 Solo-Celli (Neustrelitz, 20. Nov. 38).

Günter Bialas: „Bauernkantate" (Reichssender Breslau).

Hans Georg Burghardt: Sinfonietta (Liegnitz, städt. Orchester unter Heinrich Weidinger).

Heinrich Cassimir: „Vaterland", für 6st. gem. Chor und gr. Orchester (Pforzheim).

Hermann Dvořák: Trio für Violine, Bratsche und Cello (Gelsenkirchen, Hegmann-Trio).

Adolf Fecker: „Totentanz", Suite für Orgel (Erfurt, Predigerkirche, durch Friedrich Röhr, 9. Nov.).

Raoul Koczalski: 3. Klavierkonzert (Chemnitz, Städtische Kapelle unter GMD Leschetizky, am Flügel: der Komponist).

Gerhard Maaß: Sonnwendkantate (Stuttgart, Landesorchester und Rundfunkspielschar 2 unter Leitung des Komponisten).

Joseph Meßner: Sinfonische Festmusik (Baden-Baden, unter GMD G. E. Lessing).

Nino Neidhardt: „Musik der Liebe" für Alt und konzertantes Streichquartett nach Worten von Will Vesper und Wilhelm von Scholz (Dresden, Kammerabend des Tonkünstlervereins).

Hans Sachße: Streichquartett fis-moll, Werk 61 (München, Streichquartett der Münchner Staatsoper, 5. Oktober 38).

Hermann Wagner: Konzertante Serenade für Holzbläser, Pauken und Streicher (Nürnberg, Philharmonisches Konzert unter GMD Alfons Dressel, 2. 12. 38).

Hermann Wagner: Weihnachtsmusik für Orgel (Nürnberg, Lorenzkirche, durch Prof. Walter Körner, 10. 12. 38).

Bühnenwerke:

Werner Egk: „Peer Gynt", Oper (Staatsoper, Berlin).

Norbert Schultze: „Max und Moritz". Ein Tanzspiel in sieben Streichen (Hamburger Staatsoper, 4. Dez. 38).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Walter Abendroth: Sinfonietta (Baden-Baden, 4. intern. zeitgenössisches Musikfest).

Helmut Degen: Klaviermusik in zwei Teilen (Baden-Baden, 4. intern. zeitgenössisches Musikfest).

Wolfgang Fortner: Streichquartett (Baden-Baden, 4. intern. zeitgenössisches Musikfest).

Kurt Hessenberg: Concerto grosso D-dur (Baden-Baden, 4. intern. zeitgenössisches Musikfest).

Karl Höller: Passacaglia und Fuge (Baden-Baden, 4. intern. zeitgenössisches Musikfest).

Kurt Rasch: Concertino für Klavier und Orchester (Baden-Baden, 4. intern. zeitgenössisches Musikfest).

Max Trapp: Konzert für Orchester Nr. 2 (Baden-Baden, 4. intern. zeitgenössisches Musikfest).

Pariser Ur- bzw. Erstaufführungen im IV. Vierteljahr 1938.

Guy-Ropartz: Nocturne für Chor u. Orch.
O. Schoeck: Sonate D-dur für Violine u. Klav.
G. Sporck: „Rouen". Symph. Dicht. UA.
Büßer: 3 Trios für Frauenstimm. UA.
Bizet: Ouverture (nachgel. Werk) UA.
Paganini: „Sonata Concertata".
Vellones: „Fables" für Gesang u. Orch. UA.
Roger-Ducasse: „Prelude d'Orphée" UA.
Woronoff: „Les Douze" für Bariton UA.
Liszt: „Lyon". Klavierstück.
v. Hartmann: 3 russ. Märchen UA.
Tournemire: Orgel-Suite op. 74 UA.
Byvank: Violinsonate, Lieder u. Streichqu. UA.
Schubert: Offertorium und die Messe As-dur (Münch).
J. Clerguc: Ballade für Violine u. Orch. UA.
Dom. Benoit: Lit. Orgelpiecen UA.
Mozart: Romanzen u. Thema mit Variationen für 13 Holzbläser.
Bazelaire: Zwei Lieder UA.
Marcel Dupré: Orgelkonzert.

Nabokoff: „Contrastes" u. Lieder UA.
Auric: Trio für Holzbläser UA.
Poulenc: Drei Lieder UA.
Kodaly: Duo für Violine u. Cello.
Bartok: 15 Ungarische Volkslieder, Rondo und Rumänischer Tanz für Klavier.
Harsanyi: Duo für Violine u. Klavier UA.
Lajtha: Violinsonatine.
Lermyte: Streichquartett UA.
Machonchy: Sreichquartett.
Bernard: „Girandolles" für 2 Klav. UA.
Nerini: „L'adieu" für Gesang UA.
Szymanowsky: „Stabat Mater" für Soli, Chor u. Orchester (Münch).
Atterberg: Ballade, Passacaglia für Orch.
Purcell: „Sommernacht" für Streichorch.
Redeghieri: 2 Lieder UA.
Boccherini: Sinfonia.
Provaznik: Suite champêtre für Orch.
Huttel: L'Arlequinade UA.
Britten: „Soirées musicales" nach Rossini.
T. Aubin: Symphonie romantique UA.
Liszt: Malédiction für Klav. u. Orch.
T. Schipa: Capricetto für Klavier.
Violini: Méditation für Klavier.
Françaix: Le Diable boiteux.
Landowsky: Suite de danse für Orch.
Barraine: Lieder UA.
Coleman: Sonatine für Clavecin UA.
3 Violinstücke u. „Noël naif" für Bariton.
Sanguet: Violinsonatine UA.
Jacob: Frühlings- und Herbstlieder UA.
Le Flem: Macbeth-Szene UA.
Pergolese: Concertino für Streicher.
Mozart: Serenade (KV. 204).
Nibelle: Inviolata für Soli, Chor u. Orch. UA.
Mazellier: Cantique f. Soli, Chor u. Orch. UA.
Fl. Schmitt: Trauermusik UA.
Goué: Streichquartett UA.
Schenke: Violinsonate UA; Cellosonate UA; Klaviersonate UA.
Casella: Sinfonia, Toccata f. Klav. UA; „Sonata a tre" (Trio Italiano).
Tocchi: „Scilinguagnolo" f. Gesang.
Mich. Haydn: „Suite Turque" für Orch.
Napoli: Scènes enfantines UA.
Kodaly: „Danses de Galanta für Orch.
Grandi: Motetto „Cantabo Domini" für Gesang u. Orch. UA.
J. Ch. Kriedel: Kirchenkantate.
Valentini: Concerto grosso für Streicher und Orchester UA.
Viadana: „Salve Corpus".
Bach: Kirchenkantate Nr. 189.
Campra: Psalm „Laudate Dominum" für Soli, Chor u. Orchester. A. v. R.

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

WITTENER MUSIKTAGE 1938.

Von Dr. Bernhard Zeller, Dortmund.

Die vom Märkischen Kammerchor Witten in Verbindung mit der Stadtverwaltung Witten und NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude veranstalteten Wittener Musiktage 1938 standen auch diesmal unter dem Protektorat von Prof. Dr. Graener und dem Oberbürgermeister Dr. Zintgraff. Die Gestaltung und Leitung hatte Robert Ruthenfranz, welcher vor drei Jahren die Musiktage ins Leben rief, mit der Absicht, das zeitgenössische Schaffen zu fördern. Kammermusik und Lieder standen im Vordergrunde der sechs Veranstaltungen, die leider nicht den Besuch aufwiesen, der die Mühewaltung der Vorbereitungen und zum Teil schweren Einstudierungen gelohnt hätte.

Für die Ausführung der kammermusikalischen Werke war das Enzen-Quartett (Dortmund) gewonnen, eine routinierte Vereinigung, die in den letzten Jahren in Westdeutschland gute Erfolge hatte (Friedrich Enzen, Peter Klöcker, Erich Rodenbrügger und Rudolf Evler). Den Flötenpart der graziösen Serenade für Flöte, Violine und Viola von Franz Philipp spielte Otto Peters. In durchsichtiger Ausführung ihres polyphonen Gewebes wurde die an alte Meister sich anlehnende „Fantasia und Gigue" von Heinz Schubert vermittelt. Die Aufführung der beiden Werke fand im Parkhaus Hohenstein statt, wo Stadtrat Winkler im Namen des verhinderten Protektors die Gäste, Pressevertreter und Komponisten begrüßte.

Die Instrumentalwerke, die im Rathaus und im Saal der Wittener Musikschule zu Gehör kamen, zeigten die verschiedenen Stilarten, in welchen sich die nachromantische Kammermusik über die Verschmelzung einer geweiteten Harmonik mit polyphoner Auflockerung des Satzes bis zur Durchführung strenger Linearität bewegt. Leider konnte die vorgesehene Sinfonie für Kammerorchester von August Weweler nicht aufgeführt werden. An ihre Stelle trat eine Suite für Violine und Klavier im alten Stil, welche Wewelers Formbeherrschung und empfindungsvolle Melodik in charaktervoll geprägten Suitensätzen zeigt, in welchen romantische Klangfreude lebt. Die lineare, kontrapunktisch interessante, im Klang herbe Partitur für zwei Klaviere von Julius Weismann spielten Herta Brenscheidt und Robert Ruthenfranz virtuos, mit ausgeglichener Dynamik. In der Kombination thematischer Verarbeitung und polyphoner Anlage ist die Kammermusik für Klavier und Streichquartett von E. Ludwig Wittmer zu bejahen. Das Präludium mit Fuge für Klavier von

Edgar Rabsch hat gute Momente, doch wirkt das Ganze zu wenig einheitlich in formaler und stilistischer Hinsicht. Klangschön gespielt wurde die durch gesunde Harmonik und frische Einfälle fesselnde Suite für Streichquartett von Hermann Ambrosius. Neben spielfreudigen Stücken von Willy Renner zeigten Klavierstücke aus dem Nachlaß von Richard Wetz romantische Haltung und eine farbenfreudige Harmonik. Dagegen streben die gediegenen Klavierfantasien 1938 von Erich Sehlbach lineare Klarheit und Logik in der motivischen Verarbeitung an. Irma Zucca-Sehlbach war eine ausgezeichnete Interpretin dieser neuklassizistischen Klaviermusik. Auch Helmut Wagner (Witten) wurde den ihm vertrauten Werken mit gepflegtem Anschlag und reifem Vortrag gerecht. Problematisch war das am stärksten in einen konsequenten linearen Stil vorstoßende Streichquartett von Erich Markhl (Dortmund). In dieser sehr fleißigen Arbeit ist die rein kombinatorische Arbeit nicht durch die die zu lang ausgesponnenen Sätze belebenden Einfälle ausgeglichen. Die klare und beredte Wiedergabe dieses auch in rhythmischer Hinsicht eminent schweren Quartetts war eine Spitzenleistung des Enzenquartetts.

Erfreulicherweise hörte man eine ganze Reihe gehaltvoller und dankbarer Sololieder, welchen man weitere Verbreitung im Konzertsaal wünscht. Die Friesischen Lieder für Alt und Kammerorchester von Helmut Riethmüller haben durch aparte, geschickt das Situationsmotiv verarbeitende Begleitung nordische Atmosphäre. Adel in der Melodie, stimmungsvoll im Klaviersatz sind die Lieder von Karl Schäfer, stark empfunden ist der Charakter des Gedichtes (Gomoll und Binding) von Walter Hammerschlag. Zarte Stimmungen von Storm sind Paul Harletzki geglückt. Vor der melodischen Linie tritt das Stimmungsmoment in den Liedern von Hubert Eckartz zurück. Schlichtheit des Ausdrucks erstreben die von einer Flötenstimme kontrapunktierten Lieder von Hermann Heiß, während die romantisch empfundenen Lieder von Max Donisch eine reichere Begleitung aufweisen. Die Ausdeutung der Klavierlieder durch Friedel Neumann, einer stimmschönen Bochumer Sopranistin, gefiel sehr. Gusta Kempken sang mit warmem Alt und gutem Vortrag die Friesischen Lieder, die das Städtische Orchester Witten begleitete, das Liederwerk „Barbara Pochann" von A. Clemens nach Gedichten von Kneip, das für seine Länge in den einzelnen Liedern noch mehr Differenzierung erforderte, und die von einem harmonisch schwelgerisch und überladen tonmalerisch begleitenden Streichquartett umrahmten „Vier Gesänge" von Alexander Schwartz.

Der Märkische Kammerchor machte sich unter der umsichtigen Leitung von Robert Ruthenfranz um eine tonlich und klanglich feine Aufführung der Kammerchöre verdient. „Heitere Weisheit" (nach Goethetexten) von Fritz Büchtger sind gefällig, aber inhaltlich nicht tief. Klangschön und interessant im Satz sind 4 Liebeslieder von Hans Lang. Feiner Humor steckt in dem Zyklus „Von Liebe und Narren" von Bruno Stürmer. In der Verbindung eines madrigalesken Vokalsatzes mit empfindungswarmer Instrumentalbegleitung von Geige, Cello und Klavier ist Otto Siegl in dem zweiten Liederwerk „Von der Liebe" ein Werk gelungen, in dem die Möglichkeiten der Verarbeitung von Volksliedthemen erschöpft sind.

Als Vertreter der Reichsmusikkammer war Präsidialrat Hugo Rasch anwesend, den man auch als Komponisten gehaltvoller Lieder kennen lernte, welche Gusta Kempken ausdrucksvoll vortrug.

OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

G. FRANCESCO MALIPIERO: „JULIUS CÄSAR"

Musikdrama.

Deutsche Uraufführung Reußisches Theater, Gera.

Von Artur Breitenborn, Gera.

Die Oper des Reußischen Theaters nimmt wieder ihre früher geübte Überlieferung auf: Bahnbrecher für Neues zu sein! Ein erfreuliches Zeichen dafür, daß unsere Oper in weiterer, ansteigend hoffnungsvoller Entwicklung begriffen ist. Gleichzeitig ist diese Uraufführung ein wertvoller Beitrag des deutsch-italienischen Kulturaustausches. Insonderheit auf musikalischem Gebiete haben ja schon immer zwischen beiden Ländern Wechselwirkungen bestanden, zumal heute das beiderseitige Kunststreben national und völkisch artgebunden ist. Aus dieser Auffassung heraus stellt die Uraufführung zudem noch eine Kulturtat unseres Reußischen Theaters dar.

G. Francesco Malipiero gilt heute in Italien als der musikalische Führer einer neuen Richtung im Opernschaffen. Er geht, wie gerade sein Musikdrama „Julius Cäsar" aufweist, völlig neue Wege. Am Vorbilde alter italienischer Meister, die, wie für ihn besonders Monteverdi, auf restlose Klarheit im musikalischen Ausdruck bedacht waren, geschult, hat Malipiero in diesem Musikdrama die völlige Verschmelzung von Wort, Ton und Gesang zu einer in sich geschlossenen Einheit vollzogen. Unter bewußtem Verzicht auf blühenden Klang, untermalt er mit oft sparsamsten instrumentalen Mitteln den jeweiligen Stimmungsausdruck. Neuartig, ausgesprochen ungewohnt erscheint die damit erzielte Klangwirkung. Neben Dissonanzen von fast atonaler Form stehen gleichwohl klangliche Entwicklungen von feinster fee-

lischer Empfindung und Regung, die aber musikalisch voller Herbheit sind. In der klanglich-musikalischen Herausarbeitung der musikdramatischen Linie ist Malipiero von kompromißloser Folgerichtigkeit. Dies zeigt sich vor allem in der Behandlung der Gesangsstimmen, die er überwiegend auf den Sprechgesang abgestellt hat, wodurch das dramatische Wort zu eindrucksstarker Wirkung gelangt. Im ganzen betrachtet: eine Musik von großer Eindringlichkeit, wie beispielsweise der Gewittersturm im 3. Bild, der erschauernd wirkt; ja sie hat doch, so wenig eingängig sie auch dem Ohr hier und da erscheinen mag, etwas Großes und Erhabenes an sich.

Aus Shakespeares gleichnamigem Drama hat Malipiero bestimmte Szenen, die den dramatischen Vorgang und Aufbau in sich schließen, wie die siegreiche Heimkehr des Cäsar, die Verschwörung des Brutus, Cäsars Ermordung im Senat, die Leichenfeier auf dem Forum mit den Reden von Brutus und Antonius und als Abschluß die Schlacht bei Philippi herausgenommen; als Ausklang ist der Siegesgesang auf das neue Triumvirat Octavianus Cäsar und Antonius hinzugefügt, ein feierlich-festlicher Hymnus, der den Chören der antiken Tragödie nachgebildet ist. Malipiero hat mit diesem inhaltlich so zusammengefaßten Musikdrama auf die alten kämpferischen Vorbilder des frühen Römertums zurückgegriffen und damit dem Heroismus, der aus der römischen Frühgeschichte herüberklingt, ein musikalisches Erinnerungsdenkmal errichtet. KM Georg C. Winkler hat den italienischen Text ins Deutsche übertragen, wobei er einmal als Musiker den Erfordernissen der Malipieroschen Musik voll gerecht wird und zum anderen eine Textgestaltung vollführt, die man als geradezu vorbildlich zu bezeichnen hat.

Intendant Rudolf Scheel hat mit der Inszenierung des Malipieroschen Musikdramas eine bühnentechnische Leistung vollbracht, der unzweifelhaft die Hauptwirkung des vollen künstlerischen Erfolges mit zu danken ist. Scheel erwies sich auch hierin als der berufene Inszenator, der völlig aus dem Geiste der Musik schafft und vornehmlich in den Massenszenen, die voller Lebendigkeit und natürlicher Beweglichkeit waren, überaus eindrucksvolle Bilder von packender Wirkung erstehen ließ. Stilvolle Bühnenbilder von architektonisch schöner Formung, die Alfred Siercke zum Schöpfer hatten, ergänzten die Inszenierung in hervorragendem Maße. Als durchaus gleichberechtigt gesellte sich dazu die orchestrale Leistung der Reußischen Kapelle, die unter der straffen, das Ganze voll beherrschenden Leitung von Georg C. Winkler, mit bester Einfühlung die technisch außerordentlich schwierige Partitur restlos meisterte. Das Solopersonal unserer Oper fand sich mit der Durchführung der Partien, die dem Einzelnen völlig Neuartiges im musikalisierten dramatischen Sprechgesang auferlegen, wobei die Gesangsstimme vorwiegend selbständig gehalten ist, überraschend gut und sicher ab. Von diesen sind mit voller Anerkennung des Gebotenen Heinz Ramacher (Julius Cäsar), Hans Schnabel (Marc Antonius), Dr. Karl Schlottmann, als Gast vom Stadttheater Erfurt (Marc Brutus), Elisabeth Hafenbraedl (Calpurnia) und Anne-Gertrude Hoech (Porzia) besonders hervorzuheben. Die von Rolf Erhardt einstudierten Chöre wurden, was als besonders verdienstlich herauszustellen ist, äußerst diszipliniert und klanglich ausgezeichnet gerundet und ausgeglichen wiedergegeben. — Im ganzen eine Aufführung voller Geschlossenheit und Abgerundetheit, die sich als ein Bühnenerfolg ersten Grades erwies.

NORBERT SCHULTZE: „MAX UND MORITZ“

Weihnachts-Uraufführung an der Hamburger Staatsoper.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Abseits einer konventionellen, mit gewaltsamer Weihnachtsmann- und Weihnachtsengel-Schlußapotheose ausgestatteten Ballett-Pantomimik erprobte die Hamburgische Staatsoper auch dieses Jahr wieder die sich an Jung und Alt richtende Werbekraft eines frischen weihnachtlichen Spiels. Sie hat hierfür seit drei Jahren in ihrem weihnachtlichen Hauskomponisten, in dem noch nicht dreißigjährigen, früheren Musikmann der „Vier Nachrichter“ Norbert Schultze, einen vorzüglichen musikalischen Einhelfer.

Nach seinem „Schwarzen Peter“, der niederdeutschen Märchenoper, seinem „Struwwelpeter“ nahm er sich dieses Jahr wiederum ein klassisches Kinderbilderbuch zur szenischen Rahmen-Vorlage, den „Max und Moritz“ des unsterblichen Humoristen Wilhelm Busch. Unter Beibehaltung der originalen Verse, die durch einen Sprecher opernrezitativisch und -parodistisch vorgetragen werden, beschwört Schultze eine musikalische Buschiade, die durch Witz und durch musikantische Frische gleichermaßen gefällt. Daß der Komponist, der auf einen eigenen musikalischen Persönlichkeitsstil bewußt keinen Wert legt, mit dem Füllhorn seiner rhythmisch glänzenden Notenköpfe nicht nur eine bunte Kinderwelt ausschüttet, sondern durch musikalische, den einzelnen Bildvorlagen trefflich angepaßte Opernzitate vom fernen Barock über klassische Mozartwendungen, romantisch-lyrische Harmoniefolgen bis zum frechen Walzer- und Geschwindmarsch-Thema des Erwachsenen Ohr geistvoll zu unterhalten weiß, sei am Rande vermerkt.

In Helga Swedlunds anmutig-unverzerrter Tanz-Inszenierung sprach Buschs musikszenisch vertiefter Original-Bilderbogen bei Groß und Klein in gleichem Maße an.

KUNO STIERLIN: „DER BÄR".
Komische Oper.
Uraufführung
am Deutschen Nationaltheater Osnabrück.
Von Dr. Hans Glenewinkel, Osnabrück.

Von dem in der holländischen Grenzstadt Enschede lebenden, aber reichsdeutsch gebliebenen Komponisten gelangte schon 1925 eine komische Oper an die Öffentlichkeit: „Die deutschen Kleinstädter" (nach Kotzebues bekanntem Lustspiel). Deren Schicksal, bald wieder von der Bühne zu verschwinden, wird vermutlich auch dem neuen Werk beschieden sein, denn, wie aus bester Quelle verlautet, hat die Theaterleitung die Oper bereits vom Spielplan abgesetzt. Angesichts der starken Begabung Stierlins für das musikalische Lustspiel ein bedauerlicher Ausgang, dessen Ursache vornehmlich in dem Stoff und seiner Formung zu suchen ist.

Das Textbuch (von H. Stierlin) benutzt Bruchstücke aus dem Nachlaß von Uhland und Justinus Kerner, ist aber im wesentlichen eine selbständige Arbeit. Es liegt ihm das alte Märchen von dem zu einem Bären verzauberten Prinzen zugrunde, der durch die Liebe zu einer Königstochter erlöst wird. Der Stoff ist hier des Traulich-Märchenhaften allerdings völlig entkleidet und in ein mit Intrigen und reichlich albernen Possen gewürztes Ritterstück verwandelt worden. Der Prinz benutzt die Tiergestalt nur als Maske, um den ihm feindseligen Schloßherrn, zugleich Oheim seiner Angebeteten, zu schrecken und ungestört Zwiesprache mit der Auserkorenen zu halten. Zwei ältliche Ritter melden sich als Freier; wer von ihnen, so bestimmt der Oheim, die Haut des lästigen Bären einbringt, soll die Hand der vielbegehrten Nichte erhalten. Dem begünstigten Liebhaber gelingt es dann, als Bär verkleidet die beiden Ritter von der traurigen Gestalt zu überlisten und die Bedingung des Alten zu erfüllen.

Die vielen spaßigen Szenen reizten den Tondichter, seinem schon früher bewährten Witz und der Neigung zu lustiger Parodie die Zügel schießen zu lassen. Hierin beruht die Stärke der Partitur, die im übrigen alle Merkmale des spätromantischen Stils aufweist. Stierlin beherrscht in hohem Grade die Illustrationstechnik und weiß mit den Mitteln einer sorgfältigen und verfeinerten Satzkunst lebendig und amüsant zu schildern. Die in dem Tongewoge häufig aufblitzenden Melodiefunken, an sich von reicher Erfindung zeugend, versprühen indes zu schnell, so daß der unbefriedigende Eindruck fortwährend wechselnden Mosaiks haften bleibt. Dem leichten spielerischen Stoff entspricht auch nicht recht das verwickelte Tongefüge und die schwergepanzerte Sprache des (übrigens meisterhaft behandelten) Orchesters.

Die Aufführung war das Ergebnis einer sauberen künstlerischen Arbeit. Das Orchester vermochte die namentlich für die Streicher schwierigen Aufgaben vollauf zu bewältigen und zauberte prächtige Klangbilder hervor (Leitung: Willy Krauß). Hans Hofmann sang den erfolgreichen Liebhaber, der hier, vielleicht zum erstenmal in der Geschichte der Oper, einem tiefen Baß anvertraut ist, wohl um das „Bärenmäßige" der Rolle zu betonen. Bei den übrigen Mitwirkenden — Friedrich Paasch, Willy Walter, Ludwig Busch, Else Fischer, Gustav Loose — gab es manche hübsche und gelungene Leistung. Die Inszenierung (Intendant Nuernberger) suchte herauszuholen, was möglich war, um die bedenklichen dramaturgischen Schwächen des Stücks zu überbrücken. Ph. Blessing hatte malerische Bühnenbilder entworfen.

Die Hörer nahmen die Neuheit mit zwiespältigen Gefühlen auf; der zustimmende Teil ließ es sich nicht nehmen, dem anwesenden Komponisten wenigstens einen Achtungserfolg zu verschaffen.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 11. Nov.: Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge F-dur für Orgel (vorgetragen von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Motette für zwei Chöre.

Freitag, 18. Nov.: Joh. Seb. Bach: Fantasie und Fuge g-moll für Orgel (vorgetragen von Organist Arno Schönstedt). — Johann Bach: „Unser Leben ist ein Schatten", Choralmotette für zwei Chöre. — Joh. Seb. Bach: „Komm, Jesu, komm", Motette f. zwei Chöre.

Freitag, 25. Nov.: Joh. Seb. Bach: Präludium — Largo — Fuge C-dur für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Johann Christoph Bach: „Lieber Herr Gott, wecke uns auf", Motette für zwei Chöre. — Johannes Brahms: „O Heiland, reiß' die Himmel auf", Motette für vierst. Chor. op. 74. — Heinrich Schütz: „Deutsches Magnificat" für zwei Chöre (letztes Werk des Meisters aus dem Jahre 1671).

Freitag, 2. Dez.: Max Reger: „Invocation" aus der 2. Orgelsonate d-moll op. 60 f. Orgel (vorgetragen von Prof. Günther Ramin). — Robert Volkmann: „Er ist gewaltig und stark", Weihnachtslied aus dem 12. Jahrhundert. op. 59. — Georg Vierling: Turmchoral.

Freitag, 9. Dez.: Nikolaus Bruhns: Präludium und Fuge G-dur für Orgel (vorgetr. von Eduard Büchsel). — Heinrich Schütz: „Also hat Gott die Welt geliebt", Aria für fünfst. Chor. — Johann Eccard: „Übers Gebirg Maria geht". — Cornelius Freundt: „Wie schön singt uns der Engel Schar" für vierst. Chor. — Kölner Gesangbuch: „Kindelwiegen". — J. P. Sweelinck: „Hodie Christus natus est" für fünfst. Chor.

ERFURT. Motette in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben).

Mittwoch, 26. Okt.: Joseph Haas: Improvisation und Passacaglia aus der Suite A-dur Op. 25 für Orgel (vorgetr. v. Friedrich Röhr). — Erwin Zillinger: Aus „Norddeutsche Landschaftsbilder" für gem. Chor nach Dichtungen von Theodor Storm: „Der Wind", „Herbst", „Meeresstrand". — Johannes Brahms: Nachtwache I (Rückert) Op. 104. 1, Nachtwache II (Rückert) Op. 104. 2, Letztes Glück (Max Kalbeck) Op. 104. 3, Im Herbst (Klaus Groth) Op. 104. 5, In stiller Nacht (aus „Deutsche Volkslieder").

Mittwoch, 2. Nov.: César Franck: Choral E-dur für Orgel (vorgetr. v. Friedrich Röhr). — Anton Bruckner: Vexilla Regis, Graduale „Os justi", Graduale „Christus factus est", Graduale „Virga Jesse floruit", Ave Maria (siebenstimmig).

Mittwoch, 9. Nov.: Gedenkfeier zum 9. November. — Joh. Seb. Bach: Fantasie c-moll für Orgel. — Adolf Fecker: „Totentanz", Suite für Orgel (UA, vorgetr. von Friedrich Röhr). — L. v. Beethoven: Opferlied „Die Flamme lodert". — Hans Lang: Totenfeier (Ludwig Schuster) — Das Lied vom guten Kameraden. — Walter Rein: Deutschlands Tote (Knabenstimmen). — Fritz Büchtger: Requiem f. Männerchor Werk 7. 1. — Walter Rein: „Klagt nicht" (Knabenstimmen). — Gustav Reichardt: „Was ist des Deutschen Vaterland".

Donnerstag, 10. Nov.: Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge d-moll für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Joh. Seb. Bach: „Ein feste Burg ist unser Gott", Kantate Nr. 80, für vierst. Chor, Soli, Orchester, Cembalo und Orgel.

Mittwoch, 23. Nov.: Gerard Bunk: Fantasie f. Orgel op. 57 (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Johannes Brahms: Nachtwache I (Rückert) Op. 104. 1, Nachtwache II (Rückert) Op. 104. 2, Letztes Glück (Max Kalbeck) Op. 104. 3, Im Herbst (Klaus Groth) Op. 104. 5, In stiller Nacht (aus „Deutsche Volkslieder"), Der englische Jäger „Es wollt gut Jäger jagen" (aus „Deutsche Volkslieder"), Guten Abend, gut' Nacht Op. 49. 4 (Knabenchor).

Mittwoch, 30. Nov.: Flor Peeters: Fünf Orgelchoräle aus Opus 39 (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Hermann Grabner: Ein Weihnachtslied f. Knabenchor „Wintersonnenwende" (Chr. Morgenstern). — Kurt Thomas: Adventsmotette zu vier Stimmen Op. 25. 1 „Machet die Tore weit". — Hugo Distler: Motette für dreist. Knabenchor „Maria durch ein' Dornwald ging". — Helmut Bräutigam: Weihnachtsmotette zu vier Stimmen „Still, still, still". — Hans Lang: „Komm, Nachtigall mein", Fränkisches Weihnachtslied im Satz zu vier Stimmen. — Max Reger: Adventslied „Es kommt ein Schiff geladen".

Mittwoch, 7. Dez.: Dietrich Buxtehude: Ciaconna c-moll für Orgel, Praeludium und Fuge e-moll für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr. — Joh. Seb. Bach: Motette für zwei vierst. Chöre „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Motette für zwei vierst. Chöre „Komm, Jesu, komm".

BARMEN-ELBERFELD. Der Spielplan unserer beiden städtischen Bühnen wurde im November 1938 um zwei zugkräftige Opern ausländischer Meister vermehrt: „Carmen" und „Maskenball". Unser jugendlicher KM Artur Grüber bewährte sich in beiden Werken als feinfühliger, umsichtiger Dirigent. Die Regie war bei Günter Rennert glänzend aufgehoben. Der Chor sang rein und ausdrucksvoll. Durch Haltung und gesangliche Leistung zeichneten sich aus: Hildegard Jachnow (Carmen, Hexe im Maskenball); Ilse Sachsenberg (Micaela); Hans Berg (Stierfechter); Hans Rockstroh (Don José); Heinrich L. Korth (König Gustav).

Eine sinnige, weihevolle Totengedächtnisfeier veranstaltete unter Leitung von GMD Fritz Lehmann der Konzertverein durch Aufführung des Deutschen Requiems von Johannes Brahms, bei solistischer Mitwirkung von Amalie Merz-Tunner und Joh. Willy. Die das Höchste versprechende, junge griechische Künstlerin Anna Antoniades lernten wir in R. Schumanns a-moll Klavierkonzert kennen und bewundern. Die „Concertante Musik" für Orchester wirkte durch eigenartige Rhythmen zwischen Fagotten und Blechinstrumenten; melodische Schönheiten machen den Schlußteil wirkungsvoll.

Besonders reichhaltig sind kammermusikalische Veranstaltungen. Rolf Pfarr (Bariton) sang Lieder von Wilhelm Fehrs, nach Texten von Hesse, Loewesche Balladen. Die einheimische Altistin Eva Jürgens trug eine Liederreihe von Rudi Steffens vor. Carl Doerr (Barmen) spielte ausdrucksvoll

Sachen von Beethoven und Chopin, die Wuppertaler Künstlerin Grete Herwig-Milzkott R. Schumanns „Carneval". Seltene Schätze des Barock enthüllte feinsinnig Cläre Hanisch-Elberfeld, unter Mitwirkung sonstiger hiesiger Kräfte: Suiten von Händel; ein Klavierkonzert von Mozart nach einer Bachschen Sonate; Menuett und Trio von Haydn; Lieder von Schulz, Telemann, Mozart. Die Wuppertaler Violinistin Madeleine Kattenstedt-von Samson trug stilvoll Sonaten von Mozart und Cesar Franck vor, begleitet von Hermine Peschges (Elberfeld). Michael Schneider-Köln spielte meisterhaft auf der Orgel: Introduktionen und Passacaglia f-moll von M. Reger, Phantasie und Fuge g-moll, Tokkata d-moll, „O Mensch, bewein' dein' Sünden groß" von S. Bach. Der Arbeitskreis Wuppertaler Tonkünstler behandelte sinnig nach bestimmten musikalischen Gesichtspunkten geordnete Gebiete: Sinfonien von Stamitz, Haydn, Johann Christian Bach, Händel, Vivaldi. Das Schoenmaker-Kammerorchester ist eifrig und erfolgreich um die Ausgrabung selten gehörter älterer Musikschätze bemüht: Concerto grosso von Händel, g-moll-Violinkonzert von Vivaldi, Serenade Nr. 6 von Mozart, S. Bachs Kantate „Amore tragitore", „Nachtwächter-Serenade" von Bibor.

Die Konservatorien von Siewert, Everts, Potthof-Zimmermann gaben mit Werken von Pachelbel, Bach, Haydn, Beethoven, Brahms und anderen deutschen Meistern nachahmungswerte Beispiele von Hausmusikabenden. H. Oehlerking.

BRESLAU. Genau ein halbes Monat nach der Uraufführung in Dresden kam Richard Straußens bukolische Tragödie „Daphne" in Breslau in glänzender Ausstattung zur Erstaufführung. Dies mag ein Beweis dafür sein, daß die Breslauer Städtische Oper immer energischer jene Stellung zurückerobert, die sie vor vielen, vielen Jahren innehatte. In der Titelrolle hörten wir Rita Weise, die stimmlich mehr befriedigte als darstellerisch. Als Apollo vermochte sich Carl Erich Ohlaw nicht so gut und überzeugend durchzusetzen wie Charlotte Müller in der unangenehm tief liegenden Rolle der Gäa. Wie in Dresden gab man auch hier anschließend des gleichen Komponisten einaktige Oper „Friedenstag", die durch ihren, man könnte sagen, zeitgemäßen Stoff einen größeren Erfolg erzielte als die lyrische „Daphne". Liselott Ammermann überrascht und gefällt immer wieder durch ihre kultivierte Stimme und überragende dramatische Darstellung (in diesem Falle als Weib des Kommandanten). Ihr ebenbürtig zur Seite stellte sich Richard Groß als Kommandant der belagerten Stadt. Gute Leistungen boten Paul Schmidtmann (Schütze), Hans Kicinski (Holsteiner), Leo Klaka (Prälat), Werner Mäckel (Bürgermeister) und Lisa Walter als Frau aus dem Volk. Die musikalische Leitung lag in den Händen von GMD Philipp Wüst, der das wundervoll spielende Orchester zu höchster Leistung anspornte. Prof. Hans Wildermann hatte mit größtem Geschmack die Bühnenbilder entworfen, während Heinrich Köhler-Helffrich als Spielleiter zum Gelingen nicht unwesentlich beitrug. Das ausverkaufte Haus rief alle Beteiligten viele Male heraus, eine Erscheinung, die in Breslau nicht alltäglich ist.

Die „Wiener Sängerknaben" sangen im ausverkauften Großen Konzerthaussaal unter der Leitung von KM Haymo Täuber mit solch großem Erfolg, daß das Konzert wiederholt werden mußte. Überrascht waren alle Zuhörer über die kultivierten Stimmen und die geradezu einzigartige Chordisziplin der Jungen. Alles im Saal schmunzelte über ihre natürliche Art, wie sie ihre Rollen mit der größten Selbstverständlichkeit in der komischen Oper „Abu Hassan" von Carl Maria v. Weber spielten. Man hörte da Chöre von J. Gallus, J. M. Naninus, T. L. da Vittoria, J. Brahms, Franz Schubert und Volkslieder. Der Beifall steigerte sich von Nummer zu Nummer, immer wieder wurden Zugaben verlangt. Einen Genuß besonderer Art bereitete das Vierte Philharmonische Konzert, das unter der Leitung des Gastdirigenten GMD Prof. Hans Knappertsbusch stand. Mancher mag wohl über das Programm gestaunt und bei sich gedacht haben: „Gleich zwei Symphonien von unserm lieben Klassiker Beethoven und dann noch die Egmont-Ouverture? Das dürfte doch ein wenig übertrieben sein bei aller Wertschätzung Beethovens!" Alle, die so dachten, haben Unrecht gehabt, wie der stürmische Beifall zeigte. Worin lag eigentlich der Erfolg? Wenn man heutzutage die Auffassung der Dirigenten über die Schnelligkeit der Allegrosätze hört, könnte einem übel werden. Nach deren Auffassung ist derjenige der beste Dirigent und das Orchester das beste, das einen Allegrosatz am raschesten spielen kann. Da kann man beim besten Willen nicht mehr von musikalischem Empfinden sprechen, sondern nur mehr von gröbstem Materialismus, einer Rekordsucht. Wenn es in der Musik ein „Übertreffen" gibt, dann wohl nur auf dem Gebiete der echten Musikalität und des wirklichen Könnens. Und wie dachte über diese Dinge Knappertsbusch? Er musizierte, er stand über der Sache, er verhetzte kein Tempo. Das ist wirkliches Können. So schieden wir von ihm mit dem Wunsche, ihn bald wieder in Breslau musizieren zu hören. Ein weiteres erfreuliches Ereignis bildete der Erste Kammermusik-Abend im Schloß, wo das Schlesische Streichquartett mit Franz Schätzer, Georg Olowson, Emil Kessinger und Albert Müller-Stahlberg unter Mitwirkung von Heinrich

Stange und Curt Alter ihr hohes Können mit Werken von J. Brahms erneut unter Beweis ſtellten. Es iſt ſchwer zu ſagen, welches der drei Werke hinſichtlich der Ausführung am beſten gefiel: das Quintett in F-dur op. 88, das Streichquartett in c-moll op. 51 Nr. 1 oder das Sextett in B-dur.

Zum erſten Male ſtellte ſich die kürzlich gegründete Abteilung „Muſik für Jugend und Volk" der Volksbildungsſtätte Breslau mit einem Hausmuſikabend vor, der von den Lehrkräften beſtritten wurde. Bemerkenswert dabei war, daß nicht nur Werke alter und neuer Meiſter zum Vortrag kamen, ſondern auch das Landſchaftliche in den Vordergrund gerückt war. Wer wußte bis jetzt, daß der gute alte Papa Reusner und ſein nicht minder berühmter Sohn gleichen Vornamens Eſajas gebürtige Schleſier waren und der heute in ganz Großdeutſchland aufgeführte Fritz Koſchinſky ein gebürtiger Breslauer iſt? Heinrich Polloczek als Leiter dieſer aus der Not der Stunde geborenen Abteilung ſprach einführende und ſehr beherzigenswerte Worte. Die Schleſiſche Landesmuſikſchule hingegen begnügte ſich in ihrem Weihnachtskonzert mit der Aufführung von Werken alter Meiſter. Oberorganiſt Johannes Pierſig leitete den Abend mit J. S. Bachs Präludium und Fuge in G-dur für Orgel ein; bei der Fuge hätte man gerne eine ſtärkere Betonung des heiteren Charakters, wie er ja auch im Präludium ſchon zutage tritt, beſſer gewahrt gewußt: nach der Straube-Ausgabe geſpielt, bleibt von dem heiteren Charakter allerdings durch die unglückſelige Artikulationsbezeichnung trotz der von Straube ſelbſt verfaßten Anmerkung ſo gut wie nichts mehr übrig. Claire Frühlings Stimme iſt noch voller und runder geworden. Die Solopartien des Weihnachtskonzertes von Corelli waren Rudolf Hauck, Erika Paul (Violine I bzw. II) und Fritz Binnowſky (Cello) anvertraut, während J. Pierſig den Solopart beim Händelſchen Orgelkonzert in A-dur meiſterte. Prof. Heinrich Boell leitete das aus Schülern der Schleſiſchen Landesmuſikſchule beſtehende Kammerorcheſter, das noch einiger Schulung in der Kunſt des Begleitens bedarf. Der Vollſtändigkeit halber ſei noch das Konzert des Schnelleſchen Frauenchors regiſtriert, das anläßlich des 25jährigen Dirigentenjubiläums ſeines Leiters Wilhelm Sträußler ſtattfand und bei dem Werke von Walter Rein, Hermann Simon, Fritz Gambke u. a. zu Gehör kamen. Dabei wirkten Erika Paul (Violine) und Käthe Sträußler mit.

Dr. Wilh. Friedrich.

DRESDEN. In der Dresdner Oper war die Arbeit lange durch die Vorbereitungen der Uraufführung „Daphne" feſtgelegt. Es kam daher neben dieſem großen Ereignis, über das ja ſchon eingehend berichtet wurde, nur zu kleineren Unternehmungen wie Neueinſtudierungen von „Mignon", „Hänſel und Gretel" und „Puppenfee", die jeweils in dem bekannten jetzigen Dresdner Opernſtil verliefen.

Ein vielbeachtetes muſikaliſches Theaterereignis ſpielte ſich dagegen im hieſigen Theater des Volkes ab. Als Morgenfeier zugunſten des Winterhilfswerkes kam da das Singſpiel „Roſalind" der Amerikanerin Florence Wickham zur Erſtaufführung. Florence Wickham iſt früher eine namhafte Sängerin geweſen, die an großen deutſchen und amerikaniſchen Bühnen das dramatiſche Mezzoſopranfach vertrat. So verſteht ſie ſich auf Bühnenwirkſamkeit ſowohl als Textdichterin, wie als Komponiſtin. „Roſalind" iſt eine ſingſpielhafte Bearbeitung von Shakeſpeares Luſtſpiel „Wie es euch gefällt". Die märchenhaft romantiſche Handlung des Shakeſpeareſchen Stückes erſcheint auf zwei unterhaltſame Theaterſtunden ſkizzenhaft zuſammengedrängt. Viel geſprochener Dialog verbindet die durchweg in einem gefälligen Liedſtil gehaltenen kleinen Muſiknummern. In ihnen lebt ſich neben lyriſchen Stimmungen auch beſchwingte tänzeriſche Rhythmik aus, und mancher Anſatz zu charakteriſierender dramatiſcher Zeichnung wird kenntlich. StaatsKM Kurt Striegler dirigierte, Oberſpielleiter Hans Strohbach führte Regie und drei beliebte Mitglieder der Staatsoper, Elſa Wieber, Willy Treffner und Arno Schellenberg ſangen die Hauptpartien. Als Orcheſter wirkte die Dresdner Philharmonie mit, der Chor und kleinere Partien waren der Hauptſache nach aus bekannten freien Dresdner Künſtlern zuſammengeſtellt. So erſchien ein ſtattlicher Apparat aufgeboten, der dem liebenswürdigen Werk in Anweſenheit der Komponiſtin vor einer zahlreichen Zuhörerſchaft ſehr herzlichen Erfolg gewann. Als Vertreter der amerikaniſchen Botſchaft in Berlin hatte Militärattaché Major Black der Aufführung beigewohnt.

Die Sinfoniekonzerte in der Staatsoper ſowohl wie die in der Dresdner Philharmonie ſind mit Neuheiten oder weniger bekannten Werken ſparſam und müſſen das auch ſein, weil ſonſt das Publikum ausbleibt. Immerhin hörte man im Opernhaus unter Karl Böhm beiſpielsweiſe Aufführungen von Sinfonien des Italieners Malipiero und des Franzoſen Albert Rouſſel. Beſonders die Sinfonie des Italieners, die den Namen „Elegiaca" trägt, feſſelte ſehr. Sie zeigt, daß der Rückblick zum Barock, den Malipiero gerne tut, doch auch zugleich ein Ausblick auf den Impreſſionismus iſt. Im langſamen Mittelſatz und in den langſamen Teilen des Finales ſetzt das Orcheſter gar oft faſt debuſſyſtiſche Farbentupfen auf. Ein Glanzſtück iſt das geiſtreich ſprühende Scherzo, deſſen muſikaliſcher Witz ſich, abgeſehen von dem Holzbläſergekicher, vor allem aus rhythmiſchen Verſchrobenheiten ergibt. Die Wiedergabe

des Werkes war eine virtuoſe Leiſtung der von Karl Böhm geleiteten Staatskapelle. Am gleichen Abend kam übrigens das Duo für Violine und Violoncello mit Begleitung eines kleinen Orcheſters von Hans Pfitzner zur Erſtaufführung. Es iſt ſtreckenweiſe erſtaunlich unromantiſch, dann aber doch mit ſchönen ſchwärmeriſchen Melodielinien wieder echt pfitzneriſch. Jan Dahmen und Karl Heſſe waren vorbildliche Vertreter der Solopartien des Werkes.

Bei der Dresdner Philharmonie hörte man unter Leitung des rumäniſchen Meiſterdirigenten Georges Georgesco ein ganzes Programm mit Seltenheiten: eine Sinfonie von Serge Prokofieff, die das ſeltſame Experiment unternimmt, den Mozartſtil in moderner Weiſe zu kopieren, dann eine ſehr ſchöne wohllautende, aber zu breit angelegte Tondichtung des Jungfranzoſen Henry Rabaud „Nächtliche Prozeſſion", ferner eine raſſige rumäniſche Rhapſodie von Georges Enesco, und endlich Maurice Ravels Tanzdichtung „La Valse", die ſo gewiſſermaßen als eine Überſetzung von Webers „Aufforderung zum Tanz" ins Neufranzöſiſche erſchien. Der Dank für dieſes gewiß feſſelnde Programm: ein erſchreckend leerer Saal! Das Konzert fand im Rahmen einer Reihe von Abenden ſtatt, die die Dresdner Philharmonie unter dem Titel „Meiſter des Taktſtocks" veranſtaltet. In dieſer Reihe erſchien auch der greiſe Max Fiedler einmal am Pult, ohne allerdings ſehr viel beſſeren Beſuch zu finden, obwohl er bekannteſte Werke von Brahms und Beethoven brachte, deren Wiedergabe ihn noch voll auf der Höhe ſeines meiſterlichen muſikaliſchen Nachgeſtaltungsvermögens zeigte. Wenn natürlich Furtwängler mit ſeinen Berliner Philharmonikern kommt — und er kam diesmal mit einer von Schubert, Debuſſy, Richard Strauß und Beethoven getragenen Spielfolge —, dann iſt der Saal Tage vorher ausverkauft.

Aber auch die regelmäßigen Konzerte unſerer Dresdner Philharmonie unter Leitung von Paul van Kempen, erfreuen ſich großer Beliebtheit. Das Orcheſter darf heute ſeinem techniſchen Können wie ſeiner ſtilvollen Vortragskunſt nach unbedingt zu den erſten Konzertorcheſtern Deutſchlands gerechnet werden. Und Paul van Kempen iſt und bleibt der hingebungsvolle, begeiſternde Muſiker, der mit dieſem Orcheſter zu arbeiten verſteht. Außer den gewöhnlichen Sinfonieprogrammen mit namhaften Soliſten, wird da auch choriſche Muſik gemacht. So führte Paul van Kempen mit ſeiner Philharmonie und dem Dresdner Lehrergeſangverein das ſchöne als Zwiſchenſtufe zwiſchen Mozart und Verdi heute noch ſehr hörenswerte c-moll Requiem von Cherubini eindrucksvoll auf. Zwiſchengeſchaltet ſei hier die Bemerkung, daß der Kantor einer Dresdner Kirche, William Eckardt, das gleiche Werk kurz vorher mit den beſcheidenen Mitteln ſeiner Kantorei ſehr würdig zur Geltung brachte: eines der vielen Beiſpiele für das hohe ideale künſtleriſche Streben unſerer Dresdner Kantoren. Und da wir gerade bei den Requiems ſind: Verdis Meiſterwerk dieſer Kunſtgattung kam im Opernhaus unter Karl Böhm wie neuerdings alljährlich zu wundervoll abgerundeter Wiedergabe. Dem „Deutſchen Requiem" von Brahms bot Muſikdirektor Fricke in ebenfalls nun ſchon bald überlieferungsgemäßer Weiſe Heimſtatt in der Martin Luther-Kirche.

Aus der Fülle der Kammermuſikveranſtaltungen heben ſich durch wertvolle Programmgeſtaltung und durch eine ſtets kluge Miſchung von Bekanntem und Neuem immer wieder die Abende des Tonkünſtler-Vereins heraus. Dort hörte man beiſpielsweiſe eine Liederfolge auf Dichtungen R. G. Bindings, vertont von Erwin Zillinger. Sie reihte vorwiegend lyriſche Stimmungsſtücke beſinnlicher Prägung an und blieb dabei freilich ohne lebendigere Gegenſatzwirkung. Als Vortragende der Lieder lernte man Chriſtel Heinrichsdorff, eine im Oſten des Reiches ſehr geſchätzte Konzertſängerin, kennen, die ebenſo durch geſangliche Kultur, wie durch grundmuſikaliſches Weſen gefiel. Eine andere Liedergruppe, deren Komponiſt Max Dehnert war, erwies ſich als ſehr gewählt im Ausdruck und mied beinahe ängſtlich alles Reißeriſche. Kennzeichnend aber für das, was ſelbſt ein Kennerpublikum vom Liede erwartet, war, daß die verhältnismäßig einfachſten melodiſchen Vertonungen weitaus den ſtärkſten Beifall fanden. Unter den inſtrumentalen Neuheiten ſei ein Streichquartett des Dresdners Herbert Viecenz hervorgehoben. Es ließ durch die Namen der einzelnen Sätze Paſſacaglia, Intermezzo, Präludium und Fuge erneuerte Barockmuſik vermuten. Aber die barocken Formen waren ſehr frei behandelt, und die Tonſprache wirkte nachromantiſch oder neuzeitlich klaſſiziſtiſch. Eine ſehr klare Wiedergabe des Werkes durch das unermüdlich im Dresdner Kulturleben wirkende Lierſch-Quartett ſetzte auch die vorzügliche techniſche Arbeit der Kompoſition in entſprechendes Licht.

Wenn auch nicht als Neuheiten, ſo doch leider immer noch als große Seltenheiten erſcheinen die Werke Siegfried Wagners. Feſtliche Abende des Bayreuther Bundes und des Richard Wagner-Verbandes Deutſcher Frauen vermittelten aber ausnahmsweiſe einmal wieder allerhand aus den reichen noch ungehobenen Schätzen dieſes deutſchen Muſikers. So hörte man an Opernmuſik ſogar mit Orcheſterbegleitung Szenen aus „Schwarzſchwanenreich", „Friedensengel" und „Sonnenflammen", in die Ausführung teilten ſich Kammerſängerin Elſa Wieber, Kammerſänger Rudolf Dittrich, und das vom Konſervatorium der Landeshauptſtadt Dresden geſtellte Orcheſter unter Leitung von

Staats-KM Kurt Striegler. Der Erfolg war groß. In anderem Rahmen hörte man allerdings nur mit Klavierbegleitung, die freilich KM Czernik vorbildlich durchführte, die von Lotte Schrader gesungene Szene der Iris aus „Sonnenflammen", dann das Violinkonzert mit Konzertmeister Willibald Roth als Solisten und einen als Trio gesetzten „Reigen" aus „Sternengebot", wobei Konzertmeister Kropholler die Cellopartie übernahm. Auch diese Darbietungen sprachen überzeugend für die immer noch verkannten Werte der Musik Siegfried Wagners.

Daß der Reihe nach alle großen reisenden Virtuosen auch zu uns kommen, ist selbstverständlich. So hörte man teils in eigenen Abenden, teils in den Sinfoniekonzerten von Oper und Philharmonie Künstler wie Robert Cassadesus, Gaspar Cassado, Georg Kulenkampff, Enrico Mainardi, Max Pauer, um nur ein paar von den Dutzenden von Namen zu nennen, die eigentlich aufzuführen wären. Erstmals in Dresden hörte man den italienischen Tenor Tito Schipa, der durch seine echt italienische Gesangskultur auch hier den ihm überall beschiedenen Erfolg gewann. Ebenfalls neu für Dresden war der junge italienische Geiger Ruggiero Ricci. Er wurde ganz als das geigerische Naturtalent gewürdigt, das er ist, und gewann seinen eigentlich allerstärksten Erfolg seltsamerweise mit einem so urgermanischen Werk wie der Chaconne von Bach. Poldi Mildner, hier nun allerdings schon sehr eingeführt, kam uns mit einem noch kaum bekannten Rachmaninoff-Werk, dem d-moll-Klavierkonzert. Sonst wird ja bekanntlich meist das c-moll-Konzert des russischen Tonsetzers gespielt. Sehr viel Unterschied im musikalischen Charakter zeigen die beiden Konzerte nicht; auch das d-moll klingt uns wie modernisierter Tschaikowsky. Das Konzert war von der Dresdner Ressource veranstaltet, den Orchesterpart führte die Dresdner Philharmonie unter Paul van Kempen durch. Poldi Mildner wurde stürmisch gefeiert.

Zum Schluß noch einmal ein Ereignis aus der Dresdner Oper: das letzte Sinfonie-Konzert der Staatskapelle im Jahre 1938 wurde von Clemens Krauß als Gast dirigiert. Mit einer höchst virtuosenWiedergabe der Orchestersuite zum „Bürger als Edelmann" bekundete sich Krauß dabei auch von seiner eigensten Seite als Richard Strauß-Dirigent. Getragen von seiner in die feinsten Regungen des Richard Strauß-Stils eindringenden Werkkenntnis und von der Virtuosität der als Strauß-Orchester weltberühmt gewordenen Sächsischen Staatskapelle wurde das Werk zu einem wahren musikalischen Leckerbissen. Das ganz große Erlebnis des Abends war aber dann doch die „Eroica" von Beethoven.

Prof. Dr. Eugen Schmitz.

DÜSSELDORF. Nun hat der „Schneider Wibbel" als „Opernheld" Einzug in seine Heimatstadt gehalten. Und zwar mit wirklich durchschlagendem Erfolg, daß ohne Zögern auch für einen Kassenerfolg gut gesagt werden darf. Dazu hat sich die Sorge um „Veroperung" und die Einbuße der köstlichen rheinischen Lustspielatmosphäre selbst aufgehoben. Es ist noch sehr viel von dem Original geblieben, zumal Mark Lothars Musik von echtem Lustspielgeist und beglückendem Humor erfüllt ist und zumeist mit gelenkiger Spritzigkeit und vergnüglicher musikalischer Anpflaumerei, doch auch liedhaft einfach die Fabel musiziert, wobei er recht wirksame Aktschlüsse nicht verschmäht und den Ausgleich zwischen Ton und Wort durch einen aufgelockerten, geschickt vom Dialog zum Rezitativ wechselnden Sprechgesang findet. Die Spielführung Kurt Puhlmanns marschierte einfallreich mit der Musik in gleicher Richtung auf das Ziel einer musikalischen Komödie und griff die vielen kleinen motorischen Anweisungen der Partitur überlegen auf. Es sind dem Komponisten Mark Lothar da Szenen gelungen wie die „Todesarie" Wibbels, das „Überredungsterzett" mit Zimpel, der „Kaschottchor" oder die „Litanei" der Trauergesellschaft, die, mit den Mitteln heutiger musikalischer Formung gearbeitet, im Bereich der neuen Oper noch wenig vorliegen. In Berthold Pütz hatte der Wibbel einen sängerisch und spielerisch gleich vortrefflichen Vertreter und in Tilly Lüssen eine dralle, mundfertige Frau Fin. Aus dem großen Kreis der übrigen Volks- und Charaktertypen ragte Walter Hagners Polizist besonders hervor. Die nicht ganz leicht zu musizierende Partitur wickelte Wolf von der Nahmer durchweg mit leichtem Handgelenk und gesammelter Energie ab. Alles Bildhafte atmete Lokalechtheit (Wolfg. Klihm). Der Beifall nach jedem Bild, zum Teil bei offener Szene, war groß und am Schlusse stürmisch für alle Helfer, die Autoren eingeschlossen. Wir sind auf dem Wege zur heiteren Spieloper einen Schritt weiter gekommen.

Ernst Suter.

FREIBURG. Dem sommerlichen Schubert-Fest (s. ZFM August 1938 S. 915) haben sich im Herbst eine umfangreiche Reihe von Veranstaltungen angereiht. Die Harmskonzerte, die in ihren 77. Zyklus eingetreten sind, stellten wertvolle Anknüpfungen mit dem musikalischen Frankreich dar: das vorzügliche Calvet-Quartett hatte Mozart und Beethoven auf sein Programm gesetzt und das folgende Konzert führte Alfred Cortot, den Schüler des Pariser Konservatoriums und von Diéaner, und insbesondere Chopinspieler zu uns. Auch unsere einheimische Chopin-Preisträgerin Edith Axenfeld erfreute durch ein eigenes Konzert, das zum größten Teil Chopin gewidmet war. Der Richard Wagner-Ver-

band deutscher Frauen stellte seine erste Winterveranstaltung ganz in den Dienst des kompositorischen Wirkens unseres 85jährigen Meisters Heinrich Zöllner. Nur vier Tage später trat im Paulus-Saal Frederik Lamond, auch er namentlich als Vertreter von Chopin, vor ein Publikum, das die NSG „Kraft durch Freude" gesammelt hatte. Der starke Besuch bewies die Berechtigung der Kulturgemeinde, den berühmten Pianisten zu verpflichten. Dann zogen die Hausmusiktage 1938 herauf, die die Tage vom 15. bis 17. November mit Darbietungen bis zum Rande ausfüllten, so daß wohl der gute Wille zur Hausmusik dokumentiert wurde. Genannt seien als Veranstalter die Fachschaft III (Musikerzieher) in der Reichsmusikkammer, die Städtische Musikschule für Jugend und Volk, das HJ-Orchester, die Musikhäuser. Als eindrucksvollste Darbietung der Tage muß ein Konzert des Orchesters der Spielschar des Bannes 113 bezeichnet werden, dessen musikalisch geistige Grundlage die Zeit des Barock war. Das Programm wies Namen und Schöpfungen von Rosenmüller (Studentenmusik), Telemann (a-moll-Suite) und J. S. Bach auf. Des Letzteren E-dur-Violinkonzert wurde von dem 14jährigen Geiger Otto Schärnack, Mitglied des deutschen Jungvolks, dargeboten, der eine meisterhafte Leistung schuf. Die nächsten Reichsmusiktage in Leipzig werden den jungen Geiger in einem Sonderkonzert des Freiburger HJ-Orchesters im Rahmen des Reichsmusiktages der HJ in eine große Öffentlichkeit führen. In Freiburg gab ein charakteristisches Bild von der Musikpflege durch neue Kräfte und Organisation ein Konzert unter dem Titel „Arbeitsdienst und Hitlerjugend musizieren". Ein Karl Hofner-Konzert feierte den als 2. Bürgermeister im Dienst der Stadt wirkenden Hausmusiker umfassenden Einflusses und elterlicher Tradition. Für die mannigfachen Chor- und Instrumentalgaben des Abends setzte sich namentlich der vom Kapellmeister des Theaters Wilh. Franzen geführte auf etwa 90 Jahre künstlerischer Tätigkeit zurückblickende Chorverein ein.

Die heutige künstlerische Wertung der Freiburger Militärmusik ist zum Ausdruck gekommen durch die Ernennung von Dr. Ph. Hodick zum Nachfolger des nach Ludwigsburg versetzten bisherigen Musikmeisters Rekemeyer. Der neue Musikmeister war u. a. 1925 Schüler der Akademie für Musik und darstellende Kunst und der Musikwissenschaft der Universität in Wien. Unsere hochstehende Musiklehrerin Lili Hungar sprach nach einem erfolgreichen Schülerkonzert im Museumssaal am folgenden Abend anregend über „Die Erziehung zur Singstimme".

Im Universitäts-Musikleben hat den langjährigen hochverdienten Leiter des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Prof. Wilibald Gurlitt als Nachfolger Dr. Joseph Müller-Blattau ersetzt. Der 1895 in Colmar geborene Forscher ist durch eine Reihe von musikwissenschaftlichen Druckwerken in weitesten Kreisen bekannt. Unter seiner persönlichen Leitung steht als Handhabe auch seiner musikwissenschaftlichen und Dirigenten-Tätigkeit das von Gurlitt begründete Collegium musicum. Dr. v. Graevenitz.

HALLE a. d. S. Dem Bericht im Juniheft 1938 ist nur wenig zur Ergänzung nachzutragen. Im „Rigoletto" bewies KM Hamann, der sich bisher vorzugsweise in der Operette bewährt hat, daß er auch auf diesem Gebiet technisch und geistig allen berechtigten Anforderungen entspricht. Noch angesichts des nahenden Sommers brachte GMD Kraus die „Götterdämmerung" in einer wohlabgerundeten Aufführung heraus, wobei übrigens die für die Rolle der Brünnhilde verpflichtete Anni Helm das gute Gesamtniveau unseres Ensembles durchaus nicht überragte. Einen guten Ausklang gab es mit der „Entführung", und gern stellen wir fest, daß Kraus seine Neigung, allzu forsch vorzugehen, entsprechend dem Klangideal Mozartscher Musik erfreulich dämpfte.

Dr. Hans Kleemann.

NEUSTRELITZ. Mit einer festlichen Wiederaufführung von Mozarts „Entführung aus dem Serail" begann unsere Landesbühne die Reihe der Eröffnungsvorstellungen der Winterspielzeit. Aus der bisherigen sechsmonatigen Spielzeit ist durch Initiative von Oberbürgermeister und Intendanz erstmalig eine Spieldauer von 10 Monaten geworden, eine beachtliche Leistung, zumal die Stadt Neustrelitz, die die Wiederinbetriebnahme des Landestheaters vom Jahre 1933 ab aus dem Nichts zum heute beachtlichen Stand führte, aus eigenen Kräften den Spielbetrieb des Hauses unterhält. Intendant Burrow hat sich die Pflege der völkisch wertvollen Oper zur Aufgabe gesetzt. Und so wählte er zu Beginn des neuen Spielplans in der „Entführung" ein Werk, das seinem Gefühlswert wie musikalischem Ausdrucksgehalt nach als „Bräutigamsoper" des sechsundzwanzigjährigen Mozart überhaupt echt deutsch ist. Umstrahlt vom Zauber der Jugendlichkeit schwelgt dieses Singspiel, das den Weg zur deutschen Oper freimachte, in Herzenstönen, und es mag lobend unterstrichen sein, daß Otto Miehler mit seinem verstärkten Orchester, Annemarie Kaltenbrunner (Konstanze) und Heinz Achgelis, einem feinsinnig empfindenden Mozart-Sänger, eine flüssige Wiedergabe gelungen ist, die vor jedem Publikum bestehen kann. Eine mit Beifall und reichlichen Blumenspenden aufgenommene Neuaufführung von Verdis „La Traviata" in der altbekannten Fassung und gleicher Besetzung zeigte kraftvollen Aufschwung und musikalisches Können. Ebenso bewies unser Landestheater mit der

Neueinstudierung von Otto Nicolais komisch-phantastischer Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" die elementare Bühnenwirksamkeit und echte Volkstümlichkeit dieses Werkes. Otto Miehler, Annemarie Kaltenbrunner (Frau Fluth), Ilse Tornau (Frau Reich) formten die köstliche Musik des Meisters auch hier zum farbigen Klangbild. Des mecklenburgischen Freiherrn Friedrich von Flotow bekannteste Oper „Martha" hat auf unserer Bühne Heimatrecht erworben. Die leichtfaßlichen Melodien und die lebendige Rhythmik des Werkes sorgten auch diesmal für den dauernden Bestand des einmal errungenen Asylrechtes. Einen schönen Serienerfolg brachte ein zweites Gastspiel von Marga Reuter-Müthel als Madame Butterfly. Puccinis Werk leitete KM Rudi Neuhaus mit talentierter Hingabe, die die Stimme des Gastes gegen die Stärke des Klangkörpers besonders hervortreten ließ.

Das erste Sinfoniekonzert brachte einen Kranz der besten Werke der Romantiker, deren Schöpfungen sich Otto Miehler und das verstärkte Orchester mit inniger Gefühlswärme und Klangseligkeit hingaben. Schuberts „Unvollendete", Schumanns d-moll-Sinfonie bildeten den Auftakt, während der Pianist Willi Stech vom Deutschlandsender mit dem zweiten Klavierkonzert f-moll von Chopin, vom Orchester anschmiegsam begleitet, äußerst imponierte und mit Recht gefeiert wurde. Ein zweiter sinfonischer Abend stellte uns KM O. Miehler, der inzwischen zum Grenzlandtheater in Flensburg berufen ist, wie Prof. Hanns Wolf-Augsburg als Gäste vor. Unter Miehlers Stabführung erstrahlte nach einer einleitenden Orchesterkomposition von Rossini „La scala di seta" des russischen Sinfonikers Tschaikowsky V. Sinfonie in e-moll, worauf Prof. Wolf sein Klavierkonzert cis-moll, ein dreiteiliges Werk — im 2. Satz eine exotische Tanzszene —, technisch und geistig überlegen, zum Vortrag brachte und mit Dirigent, Streichern und Bläsern glänzend gefeiert wurde.

Nicht unerwähnt bleibe das Wiederaufleben der sonntäglichen musikalischen Feierstunden im hiesigen Landestheater. Eine festgefügte Gemeinschaft von 5 Solisten brachte am 1. Adventssonntag Schuberts C-dur-Quintett für zwei Violinen, Viola und zwei Celli wie u. a. eine „Sonate im alten Stil" für drei Solocelli von dem Bamberger Musikprofessor Fr. Berthold sauber und klangschön zur vollendeten Wiedergabe. Ein verheißungsvoller, hoffnungsfroher Auftakt für die damit begonnene Reihe der Sonntagsmorgenfeiern der Spielzeit 1938/39!

M. Warnke.

PLAUEN. Der Beginn der Winterspielzeit setzte in Oper und Konzert die Aufbauarbeit fort, die Intendant Leutheiser als Gesamtverantwortlicher seit Jahresfrist unermüdlich vorwärtstreibt. Schon die Neuinszenierung von „Cosi fan tutte" zeigte den restlosen Einsatz aller Beteiligten. Wie in der „Figaro"-Aufführung des Vorjahres erwies sich Georg L. Jochum als berufener Mozartinterpret, und es war eine Freude, mit wieviel Kultur das Städtische Orchester unter seiner Leitung spielte. Die Regie Dr. Hermann Werners arbeitete mit überraschend realistischen Effekten, um die Publikumswirkung zu erhöhen; sehr hübsch der Zusammenklang zwischen dem Marionettenstil der Personenbewegung und den reizvollen Rokokobildern des neuen Bühnenmalers Walter Schmidt. Auch unter den darstellenden Künstlern fanden sich viele neue Namen, da die Umbildung des Ensembles inzwischen endgültig vollzogen ist. Mit Ruth Daum - Paulus Kuen und Gertrud Seydewitz - Hans Kerber waren die beiden jungen Paare ausgezeichnet besetzt, an drastischer Wirkung freilich noch übertroffen durch den famosen Don Alfonso Erik Jeldes. Auch die zweite Neuinszenierung, Marschners „Hans Heiling", stand unter einem besonders günstigen Stern. Bei voller Ausnützung der Bühnenmaschinerie entfaltete die „Zauberoper" alle ihre romantischen Wunder, und wieder bewährte sich Walter Schmidt als Bühnenbildner, der um Einfälle nie verlegen ist. Der ausgezeichnete neue Heldenbariton Manfred Grundler gab dem Hans Heiling eine tragische Größe, wie sie ganz dem dämonischen Grundcharakter der Rolle entspricht. Anna-Liese Urlandt als Königin der Erdgeister, Hanna Clauß als Anna und vor allem Gertrud Seydewitz in dem genialen Melodram zu Beginn des fünften Bildes fügten sich trefflich in das Ganze ein. Das Orchester unter Jochum und die Chöre (Färber) bildeten die sichere musikalische Stütze. Mit dem Richard Strauß-Tanzspiel „Der Bürger als Edelmann", an einem Abend mit Molières „Geizigem" aufgeführt, hatte sich die neue Ballettmeisterin Elfriede Hein eine überaus dankbare Aufgabe gewählt, die sie mit der stattlichen Tanzgruppe und ganz entzückenden Bildern im Stile des 17. Jahrhunderts aufs beste löste.

Das I. Städtische Orchesterkonzert brachte nach Schumanns B-dur-Sinfonie (Jochum) ein begeistert aufgenommenes Dirigentengastspiel Paul Graeners mit eigenen Werken: in dem neuen Violinkonzert (op. 104) stellte sich Elisabeth Bischoff als temperamentvolle Geigerin vor, und die „Gotische Suite" (op. 74), in Plauen ebenfalls zum ersten Male aufgeführt, zeigte die edle romantische Haltung Graeners im schönsten Lichte. In ganz andere Bezirke führte das 2. Orchesterkonzert mit der Uraufführung der Sinfonie Nr. I a-moll von dem Schweizer Komponisten Max Haefelin. Knüpft Graener unverkennbar an die Stimmungswelt der Spätromantik und des Impressionismus an, so haben die barocken Klanggesichte Haefelins eher etwas von der Kühnheit eines Höller, ohne doch vorläufig dessen formale Geschlossenheit zu er-

reichen. Trotzdem konnte sich der anwesende Komponist für eine äußerst freundliche Aufnahme bedanken. Mit Hugo Wolfs Harfenspielerliedern (Solist der junge lyrische Bariton Hans Kerber) und der Es-dur-Sinfonie Mozarts klang der so eigenwillig eröffnete Abend beruhigend aus. Auf seinem Siegeszug durch die europäischen Konzertsäle kehrte das Pariser Calvet-Quartett auch bei uns ein und feierte nach einer fast zu feinnervigen Darstellung von Mozarts Streichquartett D-dur (K. V. 575) und einer ausgesprochen orchestralen Wiedergabe des Quartetts c-moll (op. 51, I) von Brahms seinen Haupttriumph mit Maurice Ravel, Wunder an Klangdifferenzierung, die wohl kaum zu überbieten sind.

Die Musikalischen Feierstunden der Kreismusikerschaft Plauen (in Verbindung mit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude") brachten in ihrer ersten Anrechtsveranstaltung ein Gastspiel des ausgezeichneten Dresdener Streichquartetts. Auf Schumanns op. 41,3 folgte als Uraufführung eine Sonate für Solovioline von Arno Starck, aus einer tiefen Kenntnis des Instrumentes und seiner technischen Möglichkeiten geschrieben. Ist der I. Satz vorwiegend in Bachscher Manier gehalten, so erinnert der 2. an die „unendliche Melodie" Richard Wagners und der 3. an die Rondofröhlichkeit der Klassiker. Im Ganzen eine Talentprobe, die mit Recht Aufsehen erregte. Das anschließend gespielte Streichquartett — Werk 6 — von Hans Wolfgang Sachse erwies sich trotz starker Abhängigkeit von Vorbildern und trotz zu wenig motivierter Stimmungsumbrüche als interessanter Beitrag zur Weiterentwicklung des Streichquartetts. In der zweiten Anrechtsveranstaltung erweckte der 19jährige Plauener Tonsetzer Heinz Rockstroh lebhaftes Interesse mit der Uraufführung seines Trios für Flöte, Klarinette und Fagott — in Stimmführung und Verarbeitung des thematischen Materials ein Werk, das zu den schönsten Hoffnungen berechtigt.

Im Vogtländischen Kreismuseum fand schließlich noch ein festlicher Musikabend bei Kerzenbeleuchtung statt; die Leipziger Sopranistin Gertrud Birmele setzte sich mit gutem Gelingen für Schubertlieder und die „Singende Muse an der Pleiße" von Sperontes ein, während Margarete Kolb auf dem wertvollen alten Streicherflügel des Museums Werke von Mozart und Schubert vortrug.

Dr. Hans Dietrich Hellbach.

RECKLINGHAUSEN. Als nicht zu unterschätzender Gewinn für unser gesamtes Musikleben muß der Ausbau des „collegium musicum" zum „Städtischen Orchester" gebucht werden. In siebenjähriger unermüdlicher Aufbauarbeit ist es dem Idealismus des jungen Städtischen MD Bruno Hegmann und seinen von gleichem idealen Wollen beseelten Musikern gelungen, einen Klangkörper zu schaffen, der in der vergangenen ersten Hälfte des Konzertwinters die Feuerprobe glänzend bestanden hat. Das Orchester ist durch unausgesetzte Arbeit zu einem Instrument von höchster Klangkultur geworden. In Verbindung mit „Kraft durch Freude" sind musikalische Veranstaltungen vorgesehen, durch die auch der letzte Volksgenosse erfaßt werden sollte. Die beiden gemischten Chöre der Altstadt und der Südstadt, die gleichfalls unter Hegmanns Leitung stehen, vermittelten durch ihr Zusammenwirken unvergeßliche Eindrücke. Das erste Chor- und Orchesterkonzert machte bekannt mit Hermann Grabners Chorfeier „Segen der Erde". Neues über dieses Mythos zu sagen, ist unnötig, da es ja in der musikalischen Presse hinreichend gewürdigt worden ist. Es wurde hier und im Landkreis wiederholt aufgeführt und erzielte stets tiefsten Eindruck. Bruno Hegmann war dem Werke ein idealer Ausdeuter. Chor und Orchester leisteten Außerordentliches. Ein Sonderlob gebührt den ganz prächtig singenden, von August Kirse geschulten Jungen der Oberrealschule. In Elisabeth Wacup (Sopran) und Eugen Klein (Bariton) waren zwei Solisten gewonnen, die sich ebenfalls mit reifer Künstlerschaft für das Werk einsetzten. Im zweiten Meisterkonzert erschien der Meister-Cellist Professor Ludwig Hoelscher, dessen ebenso elementares, wie fein kultiviertes Musikantentum man in Dvořáks h-moll-Konzert bewundern konnte. Schwierigkeiten technischer Art sind für diesen begnadeten Künstler unbekannte Dinge. Dabei entfaltete er einen unvergleichlich blühenden Celloton und zeigte in der Art der Kantilene eine unerschöpfliche Quelle des Ausdrucks. Mit der „konzertanten Musik für Orchester" von Boris Blacher, die ihre hiesige Erstaufführung erlebte, hatte sich Bruno Hegmann keine leichte Aufgabe gestellt. Er brachte aber das mit fortreißendem Rhythmus und sprühenden Instrumentalwirkungen geladene musikalische Feuerwerk des eigene Wege gehenden Komponisten temperamentvoll und musikalisch überlegen zur Darstellung. Den Abschluß des Konzertes bildete Tschaikowskys „Pathetische Sinfonie" Nr. 6 in h-moll. Mit der ganzen Intensität des Temperamentsdirigenten setzte sich Hegmann für das Werk ein.

Das Wunderwerk unseres Saalbaues, die herrliche Walcker-Orgel, brachte Gerard Bunk im dritten Meisterkonzert zum Erklingen. Das Händelsche Orgelkonzert in F-dur, ein Werk, erfüllt von problemloser Heiterkeit und barocker Spielfreude, meisterte der Künstler mit musikalischem Schwung und technischer Sauberkeit. Zu einer überragenden Leistung steigerte er sich dann bei der Fantasie und Fuge über B-a-c-h von Max Reger. Er ließ diesen sinfonischen Wunderbau in seiner ganzen atemberaubenden Kraft vor uns erstehen. Orchestervariationen über die Weise „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod" von Hero Folkerts, dem Gelsenkirchener Musikdirektor, leiteten den Abend ein. Kernige, echte Schlichtheit, die das Können völlig

in den Dienst des Ausdrucks stellt, sind die Merkmale dieses Werkes, für das Komponist und Dirigent in gleicher Weise den Dank der begeisterten Hörer entgegennehmen konnten.

Ein Kammerorchesterkonzert in der Engelsburg war „solistischem Musizieren" gewidmet. Die heimischen Künstler Josef Feiertag und Leonhard Wydulba setzten sich in stilsicherer Musikalität für Bachs Konzert für zwei Violinen ein. Karl Wischermann, der Solocellist des Städtischen Orchesters, bewies in dem Konzert für Cello und Orchester von Boccherini, daß er ein Musiker von hoher Intelligenz und bemerkenswertem Können ist. Den Höhepunkt des Abends bildete Mozarts konzertante Sinfonie für vier Solobläser und Orchester. Die Essener Baptist Schlee (Oboe), Otto Stöckigt (Klarinette), Herbert Fritsche (Fagott) und Hermann Hinrichsen (Waldhorn) boten diese Kostbarkeit im Verein mit dem ideal begleitenden Kammerorchester unter Bruno Hegmanns feinfühliger Führung in überragender Weise. Die hohe Stufe auch seines technischen Könnens stellte das Orchester in einem Konzert im Atrium unter Beweis. Rezniceks Ouvertüre zu „Donna Diana", Bizets köstliche Jugendsinfonie und fünf charakteristische Tänze aus Tschaikowskys „Nußknacker-Suite" wurden zu einem Erlebnis für die Konzertgemeinde. Hans Warner, der erste Konzertmeister der Königsberger Oper, ein gebürtiger Recklinghäuser, spielte Bruchs Violinkonzert mit schlackenlosem Geigenton und rhythmischer Energie. Fabelhafte Sicherheit und echt künstlerisches Phrasieren verblüfften bei der durchaus musikalisch erfühlten Wiedergabe der eminent schwierigen „Faust-Phantasie" von Sarasate. Solist und Orchester konnten gleichermaßen teilhaben an dem stürmischen Beifall, den alle Darbietungen des Abends auslösten. Das Hegmann-Trio brachte in einer Sonderveranstaltung Hermann Dvoraks Trio für Violine, Bratsche und Cello zur Uraufführung. Der Komponist, ein Gelsenkirchener, saß selbst am Bratschenpult und wurde für das etwas eigenwillige Werk lebhaft gefeiert. Das h-moll-Quartett von Brahms vereinte die Künstler zu einem beglückenden Musizieren. Der Klavierteil des Werkes war unter Hegmanns Händen schürendes Feuer edler Partnerschaft. Else Suhrmann bot mit ihrem glockenhellen Sopran noch Lieder von Johannes Klein und Meier von Bremen, die der beliebten Künstlerin wohlverdienten Beifall einbrachten. In dem stimmungsvollen Sitzungssaal des Rathauses erlebten wir als neue Veranstaltung „Musik am Sonntagmorgen". Mozarts Serenade für 2 kleine Orchester, Brahmssche Walzer, für Streicher gesetzt von dem Orchestermitglied Krys, und die Musik zu einem Ritterballett von Beethoven waren köstliche Gaben musikalischer Kleinkunst, die umrahmt wurden von volkstümlichen Gesängen für Alt und Orchester von Weber und italienischen Gesängen von Pergolesi und Donizetti, denen Mita Noelle stürmisch gefeierte Vermittlerin war.

Eine neue Zeit für das musikalische Leben der westischen Hauptstadt hat begonnen. Möge sie auch weiterhin den guten Verlauf nehmen, der ihr bis heute beschert war. Der Name des neuen Städtischen Musikdirektors dürfte dafür bürgen.

Karl Schlegel.

ROSTOCK. Das Stadttheater wurde im Zuschauerraum erneuert. Der Raum ist in schlichter weißer Farbe gehalten, zweiter und dritter Rang sind zu einem Einheitsrang vereinigt, die Sitzplätze durchweg einheitlich und auf Sicht nach der Bühne hin gerichtet. Außer der Führerlaube in der Mitte des ersten Rangs und den Seitenlauben im Proszenium gibt es keine besonderen Lauben mehr. Die sehr schwierige Arbeit wurde in verhältnismäßig kurzer Zeit von April bis September ausgeführt. Für die nächsten Jahre ist eine entsprechende Erneuerung der Bühne geplant, wodurch das im Jahr 1895 errichtete Stadttheater den Anforderungen der Gegenwart angepaßt wird. Der Rostocker Wagner-Überlieferung gemäß war als Eröffnungsvorstellung „Tannhäuser" in der endgültigen Bearbeitung gewählt worden: als Gäste kamen Tjana Lemnitz (Elisabeth) und Reiner Minten (Tannhäuser). Die Kunstbetrachtung urteilte: „Man möchte ein Dichter sein, um von der Elisabeth der Tjana Lemnitz der Wahrheit gemäß berichten zu können." In den folgenden Aufführungen sang der Rostocker Tenor Vinzenz Breser den Tannhäuser mit gutem Gelingen; Hildegard Völker führte sich mit der anspruchsvollen Venus-Rolle stimmlich und darstellerisch vorteilhaft ein. Heinz Schubert, als städtischer Musikdirektor und Nachfolger Wachs berufen, hatte die Leitung. Seine Leistungen in Oper und Konzert fanden volle Anerkennung. Mit seiner 1936 zuerst von Furtwängler aufgeführten Komposition „Präludium und Toccata" erzielte er großen Beifall. Schubert findet in Rostock einen ausgedehnten Wirkungskreis, in dem ihm auch die Oberleitung der im Herbst neu begründeten „Städtischen Musikschule für Jugend und Volk" untersteht. Aus der Oper sind noch gute Vorstellungen von „Figaro", „Fidelio", „Don Pasquale" sowie der in märchenhaftem Bilderbogenstil ausgestattete „Schwarze Peter" von Norbert Schultze zu erwähnen. Das „Kleine Hofkonzert" mit seinen Spitzweg-Bildern erlebte auch hier eine sehr hübsche Wiedergabe.

Aus dem Konzertleben verdienen die Gastspiele des Salzburger Mozart- und des vorzüglichen Berliner Strub-Quartetts besonders rühmliche Hervorhebung. Von Solisten hörte man Kurt Schubert (Klavier), Lilia d'Albore (Violine) und Sigrid Onegin. Ausgezeichnet in Ausführung und stileinheitlicher Vortragsfolge (Schumann, Chopin, Liszt) war Alfred Cortots

romantischer Klavierabend. Das deutsche Requiem von Brahms in der Jakobikirche unter Karl Reife bildete einen ernsten Aufklang; das erste Orchesterkonzert im Theater unter H. Schubert war dem Andenken Adolf Wachs geweiht: es endigte sinnvoll mit „Tod und Verklärung" von R. Strauß.

Prof. Dr. W. Golther.

SCHWERIN (Meckl.). Glückverheißend der Beginn der neuen Spielzeit der Mecklenburgischen Staatsbühne mit „Tannhäuser", hier wie auch später im „Othello" und im „Tiefland" erwies sich der neuverpflichtete Opernleiter GMD Gahlenbeck als ein klug abwägender, eindringlich musikalischer Stabführer. Und den gleichen günstigen Eindruck gewann man von Gahlenbeck als Konzertdirigent bei der Leitung eines Beethoven-Festkonzertes der vereinigten Schweriner und Rostocker Orchester im Rahmen der Mecklenburgischen Gau-Kulturwoche und zweier Stammkonzerte mit Orchesterwerken von Weber, Beethoven, Graener und Tschaikowsky: ein kraftvolles, einfühlendes und belebtes Musizieren! Während Karl Freund im Festkonzert Beethovens D-dur Violinkonzert zu feinster Wiedergabe brachte, boten in den beiden Stammkonzerten Raoul Koczalski mit Chopins e-moll- und Walter Gieseking mit Schumanns Klavierkonzert einen erlesenen künstlerischen Genuß. Auch von den neuen Opernmitgliedern Bednarcyk (Tannhäuser, Othello, Pedro), Lieselotte Dietl (Elisabeth, Desdemona) und Irmgard Bätge (Venus, Martha) läßt sich nur Günstiges berichten. In einer „Othello"-Wiederholung erweckte Kammersänger Franz Völker (Berlin) stürmische Begeisterung. KM Seegelken setzte sich für abgerundete Aufführungen der „Entführung" und von Puccinis „Mantel" mit beachtlichem Können ein, während KM Röhrl Operetten von Lehár, Linke und Suppé mit kundiger Hand betreute. Uraufgeführt wurde Robert Alfred Kirchners Tanzpantomime „Der Schelm aus Flandern", ein Werk, das die sehr abwechslungsvollen sechs Streiche treffend und wirkungsvoll musikalisch illustriert, und dem Komponisten feinste Gelegenheit bietet, seine musikalische Erfindungskraft und technische Beherrschung erneut und tatkräftig unter Beweis zu stellen; berechtigt starken Beifall fand hierbei Hansjoachim Krätke als Till für seine tänzerisch wie darstellerisch gleich bedeutsame Leistung.

Die beiden ersten Kammermusikabende des Schweriner Streichquartetts ließen erkennen, daß man auch unter dem neuen Konzertmeister Rudolf Bayer gediegene Arbeit zu leisten gewillt ist. Die Vortragsfolge wies neben Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, Verdi und Brahms als Neuheit ein Klavierquartett cis-moll von Robert Spilling auf. Dieses Erstlingswerk des süddeutschen Komponisten zeichnet sich durch eine belebte Themenführung und klangvolle Farbenmischung aus; das im Ganzen fröhliche und spielerische Werk fand eine ausgezeichnete Aufnahme. Der Klavierpart in dem Spillingschen Werk war bei Marieluise Hollender in den besten Händen. Ganz vortrefflich und vielversprechend führte sich das neue Schweriner Trio (Marie Zimmermann-Klavier, Rudolf Bayer-Violine und Erduin Erbse-Cello) an seinem ersten Abend mit Schubert und Tschaikowsky ein.

Reichhaltig und eindrucksvoll waren auch die sonstigen Konzertveranstaltungen während der Berichtszeit. Es seien hieraus besonders hervorgehoben die Klavierabende von Frédéric Lamond (Beethovenabend), Irmgard Stendell und Rudolf von Oertzen, der Sonatenabend von Charlotte Mirow-Kadgin und Karl Freund, die Liederabende von Alexandrine Schnäckel und Erna Sack und des Domorganisten Georg Gothe Abendmusiken im Schweriner Dom. Hingewiesen sei auch noch auf die Tanzveranstaltungen der Kammertanzgruppe Jutta Klamt vor KdF und Ursula Deinert mit Günther Heß. Dankenswert begrüßt man immer wieder die Versuche, auch der Laienmusik neue Wege zu schaffen. So veranstaltete die Claus von Papenschule einen ganz vorzüglich gelungenen Abend mit Musik aus dem Südostraum unter Leitung des Musiklehrers Erich Beltz. Man kann diese Versuche nicht hoch genug veranschlagen, geben sie doch den jungen Menschen die schönste Gelegenheit einzudringen in den Geist und das Wesen unserer edelsten Kulturgüter.

A. E. Reinhard.

ZEITZ. Im letzten Viertel des verflossenen Jahres hatten wir eine solche Fülle von musikalischen Veranstaltungen verschiedener Art zu verzeichnen, daß wir eigentlich von einem recht regen einheimischen Musikleben sprechen könnten. Es fehlt dabei allerdings an einer gewissen einheitlichen Zusammenarbeit, und manche Gattungen wie beispielsweise die Orchestermusik waren recht spärlich vertreten. Als einzigen Orchesterabend bot die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" ein großes Orchesterkonzert des Reichs-Sinfonieorchesters unter Leitung von Erich Kloß. Das leichtverständliche Programm, welches bekannte und beliebte Werke deutscher Meister enthielt und mit dem Meistersinger-Vorspiel wirksam abschloß, erfreute sich lebhaften Zuspruchs und hatte eine zahlreiche Zuhörerschaft mobil gemacht.

Bemerkenswerten Anteil am musikalischen Gesamtbild hatte die Kirchenmusik, deren Pflege sich alle 3 evangelischen Gemeinden angelegen sein ließen. Eine eigenartige Überraschung brachte die 13. kirchenmusikalische Abendfeier in St. Nicolai mit der Leipziger Posaunenmission, während in einer Adventfeier Anfang Dezember der umsichtige Organist und Kantor F. W. Buchheit

das eindrucksvolle Chorwerk „Quem pastores laudavere“ von Praetorius ſowie eine ſtimmungsvolle Sonate für 2 Violinen und Orgel von Corelli zu Gehör brachte. Eine würdige Ausgeſtaltung des Totenſonntags ließen ſich die Michaelis- und St. Stephans-Gemeinde angelegen ſein. Bei der Feierſtunde des erſteren trug Organiſt Werner Hein Pachelbels f-moll-Ciaconna ſowie die Fuge in h-moll über ein Thema von Corelli von J. S. Bach vor, während die Leipziger Konzertſängerin Marga Raabe mit zwei dem Charakter des Tages gut angepaßten Sologeſängen hervortrat. Außerdem brachte Werner Hein in ſeiner 1. Abendfeier am 3. Dezember verſchiedene ſeltener gehörte Orgelkompoſitionen von Pachelbel zur Aufführung. In der muſikaliſchen Totenſonntagfeierſtunde in St. Stephan hatte man von neuem Gelegenheit, W. Gleißner in ſeiner vielſeitigen Begabung als Organiſt, Chorleiter und Komponiſt kennen und ſchätzen zu lernen. Eine im Bachſtil gehaltene f-moll-Fuge mit einleitendem Präludium war als recht beachtliche Leiſtung zu bewerten. Mit einem Klavier- und Kammermuſikabend eröffnete im Oktober der Konzertverein die Reihe ſeiner Anrechtskonzerte. Es war diesmal das Münchener Horntrio gewonnen worden, welches mit dem romantiſchen Es-dur-Trio von Brahms einen unbeſtreitbaren Erfolg zu verzeichnen hatte. Udo Dammert ſtellte ſich mit Muſſorgſkys „Bildern einer Ausſtellung“ als temperamentvoller, ernſt gerichteter und nachſchaffend empfindender Pianiſt und Muſiker vor, der die Technik ganz in den Dienſt eines ausgereiften, natürlichen und doch tiefdurchdachten Vortrags zu ſtellen weiß. Dieſelben Eindrücke gewann man auch beim 2. Konzertvereinsabend im November, als er die Münchener Kammerſängerin Hüni-Mihacsek begleitete und ſich ſoliſtiſch mit den Paganini-Variationen von Brahms erfolgreich betätigte. Die Sängerin ſelbſt erweckte mit einer Reihe leichterer franzöſiſcher Chanſons und Romanzen ſowie einigen Strauß-Liedern die vorteilhafteſten Eindrücke.

Am „Tag der deutſchen Hausmuſik“ hatte ſich die Fachſchaft III (Muſikerzieher) mit der NSG „Kraft durch Freude“ zuſammengefunden zu einer Hausmuſikſtunde in der Aula der Werner Gerhardt-Schule. Wenn dabei die Zuſammenſtellung der Vortragsfolge nur teilweiſe dem eigentlichen Zweck des Tages gerecht wurde und entſprach, ſo legte doch das friſch-fröhliche Muſizieren Zeugnis für eine lebhafte Betätigung in der Hausmuſik ab. Dabei ſollte allerdings das gemeinſchaftliche Spielen und Singen noch mehr als bisher Berückſichtigung finden. — Auf dem Gebiete des Männerchorweſens trat in drei Konzerten ehrliches Streben nach vorwärts zu Tage. Eine vorſichtigere Auswahl und Berückſichtigung der Grenzen des Möglichen und Erreichbaren wäre nichtsdeſtoweniger erwünſcht. Ob z. B. eine Richard Wagner-Gedenkfeier unter den für hieſige Orcheſterverhältniſſe gegebenen Umſtänden ratſam war, iſt jedenfalls zweifelhaft, denn dazu ſind doch wohl andere Vorausſetzungen erforderlich. Ähnliches war im Herbſtkonzert der „Liedertafel“ mit der Kantate „Deutſches Bekenntnis“ von Spitta der Fall, welche an anderer Stelle und gelegentlich einer nationalen Feier vielleicht günſtiger am Platz erſchienen wäre. Wie auch mit einfachen Mitteln in der Beſchränkung auf den a cappella-Geſang Annehmbares zu erreichen iſt, bewies der Mozart-Verein mit ſeinem diesjährigen Herbſtkonzert, deſſen ſchlichte Vortragsfolge der Hauptſache nach das Volks- und Soldatenlied zum Inhalt nahm. Unter der beſchwingten Leitung ſeines jetzigen Dirigenten E. W. Wolfram hinterließen ſämtliche Chorgeſänge einen guten Eindruck und fanden beifällige Aufnahme. Rudolf Winter.

ZWICKAU/Sa. Wie im vergangenen Jahr eröffnete auch diesmal ein großes Werbekonzert, veranſtaltet vom Kaufmänniſchen Verein und dem Städtiſchen Orcheſter, die Sinfoniekonzerte der Konzertzeit 1938/39. Als Soliſt war der ſtimmgewaltige Kammerſänger Rudolf Bockelmann gewonnen worden und errang ſich u. a. als berühmter Wagnerſänger der Bayreuther Feſtſpiele mit dem Monolog des Fliegenden Holländers und Hans Sachſens Wahnmonolog einen großen Erfolg. Das Orcheſter unter MD Kurt Barth ging ausgezeichnet mit und konnte in Solodarbietungen mit Beethovens 2. Leonoren-Ouvertüre, den „Holländer“- und „Tannhäuſer“-Ouvertüren, ſowie Händels Concerto grosso in D-dur Werk 6 Nr. 5, das Kurt Barth in der Muſizierweiſe der Barockzeit vom Flügel aus leitete, beſondere Auszeichnungen entgegennehmen.

Das 1. Städtiſche Orcheſterkonzert war dann ein reines, ſtilecht mit Cembalo dargebotenes Barockkonzert, das (zwar etwas zu lang geraten) ausſchließlich Werke der beiden Großmeiſter des Barock brachte. Der Soliſt des Abends war Edmund Schmid-Flensburg, der auf ſeinem Karl Maendler-Schramm- (München) Cembalo ein großes Programm (Händels g-moll-Suite Nr. 7, drei Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier und Bachs d-moll-Konzert) hervorragend darbot. Trotz des objektiven, wenig modulationsfähigen Cembalotones wußte Edmund Schmid dank ſeiner meiſterhaften Wiedergabe in Spieltechnik und Regiſterwechſel von Anfang bis Ende zu feſſeln. Ein Kabinettſtück cembaliſtiſcher Spielkunſt war u. a. das ſubtile Präludium mit Fuge Cis-dur I. Das d-moll-Konzert Bachs hörten wir vor Jahresfriſt in der erinnerungsſtarken Wiedergabe von Giſela Sott am modernen Flügel. War die jetzige durch E. Schmid hiſtoriſch-objektiv, ſo jene ſubjektiv-modern. Und uns will bedünken, die moderne

Darbietung liegt unserem Empfinden doch mehr, obwohl sie sachlich nicht richtig ist. Wie im Werbekonzert erschien auch diesmal hier wieder das köstliche Concerto grosso Händels, eine Musik voll weltoffener, klangvoller Lebensbejahung. Diesmal leitete es MD Barth wirklich als maëstro al cembalo. Mit dem großartigen Abschluß einer umfangreichen Bachschen Orchestersuite Nr. 1 in C-dur schloß Barth den Abend eindrucksvoll ab. Edmund Schmid hatte einige Tage vorher ein Bachkonzert in der Schumann-Gesellschaft durchgeführt. Hier glänzte er besonders mit der Wiedergabe des Italienischen Konzerts und der Chromatischen Fantasie und Fuge. Da diese Veranstaltung gleichzeitig einer Totenehrung der Ende September im hohen Alter von nahezu 90 Jahren verstorbenen letzten Tochter Robert Schumanns Eugenie galt, spielte E. Schmid am Flügel Schumanns wundersam verklärte Fis-dur-Romanze, die wie ein Gruß aus jenseitigen Sphären wirkt.

Das 2. Orchesterkonzert stellte die beiden polhaften Gegensätze im Musikschaffen des 19. Jahrhunderts gegenüber: Wagner und Brahms. Interessant, Wagner auch einmal mit seiner C-dur Sinfonie als Sinfoniker kennen zu lernen. In diesem Jugendwerk, in dem Wagner eine Verbeugung vor der Wiener Klassik macht (alle drei Wiener Klassiker geistern durch die Partitur) spürt man deutlich, daß Wagners Hauptbegabung nicht auf dem Schaffensgebiet der absoluten Musik liegt. Er hat ja diesen Weg auch nicht weiter beschritten. Dort, wo seine Musik wortgezeugt ist, wo die szenische Gebärde mitbestimmend wirkt, dort ist sie einmalig. So wurde auch die aus jugendlicher Schaffenszeit stammende Rienziouvertüre — echte, glanzvolle Bühnenmusik — zum ungleich stärkeren Erlebnis beim Publikum. Und nun der große Gegensatz: der absolute Musiker Brahms mit seiner aus hoher künstlerischer Reifezeit stammenden F-dur Sinfonie op. 90. Hier nun ist Brahms in seiner Zeit einmalig mit einer sinfonischen Tonsprache, an der man sich nicht satthören kann und die immer wieder neu erscheint. MD Barth vermittelte gewohntermaßen alle drei Orchesterwerke in ausgezeichneter Weise.

Die 1. Kammermusik innerhalb der Städtischen Sinfoniekonzerte eröffnete das Dämmrichquartett (Fritz Dämmrich, Hugo Geißler, Josef Walter, Kurt Donath) mit Werken von Mozart: Adagio und Rondo für Glasharmonika (an der Celesta MD Barth), Flöte (Bruno Flämig) und Oboe (Karl Feike), Beethoven: Harfenquartett Es-dur op. 74 und einer Neuheit für Zwickau: dem Streichquartett E-dur op. 35 von August Weweler als Ehrung zum 70. Geburtstag des westfälischen Komponisten (geb. 1868 in Recke). Dieses Quartett stellt wertvolle deutsche Musik vor und zeigt in ihren einzelnen Sätzen charakteristisches Profil; besonders spricht aus dem stimmungsschweren Intermezzo westfälisches Sinnierertum. Alle 3 Werke wurden von den Darbietenden ausgezeichnet wiedergegeben, so daß ihnen der dichtbesetzte Saal starken Beifall zollte.

Über kirchenmusikalische Aufführungen im Dom berichtete die ZFM laufend in den vergangenen Heften. Nachzutragen ist noch, daß Domorganist H. Zybill mit einem Bachabend hervortrat, in dem er ein großes Programm (Passacaglia, Triosonate Nr. 6, Toccaten und Fugen in F und C) gestaltete und sich wiederum als ausgezeichneter Konzertorganist erwies.

Ein interessantes, gut besuchtes Kirchenkonzert gab Kantor und Organist Karl Kohlmeyer in der Moritzkirche. Der Abend war dem Schaffen des Salzburger DomKM Josef Meßner gewidmet (geb. 1893 in Schwaz am Inn). In vorbildlicher Darbietung und wohltuend gedrängter Vortragsfolge: Improvisation für Orgel über ein Brucknerthema, Messe in B-dur mit Solosopran (Lotte Beckert-Chemnitz) und Blechbläsern op. 29, Symphonische Festmusik für Orgel und Blechbläser op. 45 bekam man einen prägnanten Einblick in die Kunst dieses Tiroler Meisters, der sich in seinem Einfallsreichtum und frisch zupackenden Musikantentum als echtes österreichisches Musikantenblut zeigt.

Georg Eismann.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. Ein paar Tage nach dem achtundsiebzigsten Geburtstag des in Groß-Hamburg ansässigen hochverdienten Komponisten Felix Woyrsch erinnerte der hiesige Rundfunk mit einer halben Stunde Kammermusik an sein Schaffen. Ein starkes Können, ein klares Empfinden und ein sehr selbständiger, echt deutscher Charakter spricht auch aus diesen Klavierliedern und Quartettsätzen. Man fragte sich in dieser Stunde wieder einmal, warum das öffentliche und repräsentative Musikleben Hamburgs eine solche Zurückhaltung vor der Kunst dieses Mannes an den Tag legt, warum vor allem seit Jahren (und gerade in diesen Jahren) hier keines seiner monumentalen Chorwerke aufgeführt worden ist. Dabei haben Führer und Reich Felix Woyrsch mit hoher Anerkennung bedacht. Es ist allerdings anzumerken, daß Eugen Jochum in einem seiner Philharmonischen Konzerte erstmalig eine Arbeit von Woyrsch (Menuett mit Variationen) bringen will. In Würdigung dieser Situation wäre es wünschenswert, daß der Hamburger Rundfunk seine Einsatzbereitschaft für Woyrschs Musik noch

erweitern würde. Denn bei ihrer ſinnfälligen Darſtellung ſpricht ſie gewiß zum Volk.

An dem gleichen Tag wurde des 125. Geburtstages des großen Verdi mit einer vollſtändigen Übertragung des „Falſtaff“ aus der Hamburgiſchen Staatsoper gedacht. Dieſe Aufführung, zweifellos eine der glanzvollſten Leiſtungen des Inſtitutes aus der letzten Zeit, genießt dank ihrer muſikaliſchen und ſzeniſchen Durcharbeitung reichen Ruhm bei Fachwelt und Publikum. Eine funkiſche Vermittlung gibt da nur Annäherungswerte und iſt in dieſem Falle gerade überhaupt wohl nur etwas für „Kenner“.

Angenehme „altertümliche“ und doch ſehr lebendige Eindrücke bot eine Kammermuſikveranſtaltung, in der man Werke von Heinichen, J. S. Bach, Arioſti und Quantz hörte, vorgetragen von Heinz Breiden (Alt-Flöte und Flöte), Ernſt Doberitz (Viola d'amore), Gerh. Gregor (Cembalo), Julius Berger (Cello).

Eine ſchon faſzinierende Angelegenheit war die „Carmen“-Sendung, auch eine Geburtstagsfeier, für den hundertjährigen Bizet nämlich. Zu ihrer Leitung hatte man den Pariſer Dirigenten Albert Wolff verpflichtet, der, obwohl er kein Wort Deutſch konnte, auf andere, nämlich kapellmeiſterliche Art, das Orcheſter dahin zu bringen vermochte, wohin er es haben wollte. Abgeſehen von einem kleinen Unglücksfall, der aber gegenüber dem Geſamtniveau der Sendung nicht „angekreidet“ werden darf, hatte die Aufführung Zügigkeit, Feuer und Plaſtik. Manche Tempi überraſchten. (Aber was hat man allmählich nicht ſchon alles an „Carmen“-Tempi gehört!) Doch auch in ſolchen Augenblicken ſpürte man den Willen zur Werkgerechtigkeit. In der Solobeſetzung traf man gleichfalls intereſſante, ausgeprägte Sängerperſönlichkeiten. Margarete Kloſes Alt (Carmen) hat das naturhaft dämoniſche Element, das Unerbittliche, Fatumhafte in Stimme und Stimmausdruck. Carl Hauß iſt ein klug und geſchmackvoll disponierender „Don Joſé“. Hans Reinmar (Escamillo) hat die Wucht der Brutalität. Ilſe Koegel iſt eine rührende Micaëla.

Es iſt gut, von Zeit zu Zeit daran zu erinnern, wie große Meiſter in ihrer Jugend beſchaffen waren. In dieſem Zuſammenhange mußte die Sonate in Es (op. 18) für Geige und Klavier von Richard Strauß ſehr von ſich reden machen. Sie iſt und bleibt eine erſtaunliche, vorbildlich verpflichtende künſtleriſche Tatſache: wer die „Form“ erneuern will, muß ſie zunächſt einmal ſouverain beherrſchen. Eine „objektivere“ formale Haltung und Ausgewogenheit als in dieſer Sonate eines Zwanzigjährigen iſt ſchwer vorſtellbar. Und auch der ſtolze Schwung iſt da, der bis zur „Daphne“ (und wohl noch weiter) vorhalten wird. Wo hört hier das Können auf, wo fängt der Ausdruck an? Schwer zu entſcheiden. Es wird ſo ſein, wie immer, wenn eine geniale Natur am Schaffen iſt: das eine bedingt das andere, und zu trennen ſind ſie nicht. Otto Kobin (Violine) und Richard Beckmann (Klavier) verdankte man dieſe feſſelnde Gabe.

Einige Tage ſpäter hörte man Chopins Sonate für Cello und Klavier (op. 65), geſpielt von dem hervorragenden Luigi Silva (vom Quartetto di Roma) und von Erik Schönſee. Im Falle Strauß war man hingegeben an die Geſtaltungskraft eines jungen Menſchen, der ganz in der Verehrung der „Vorgänger“ aufzugehen ſcheint, in der produktiven Auseinanderſetzung mit ihnen ſich den Platz feſtigt, von dem aus er nun „auf eigene Fauſt“ den Höhenflug in einen unendlichen Himmel der Kunſt wagen kann. Bei Chopin iſt es ein Spätwerk. Ein Meiſter, dem das Klavier zur Seele geworden war (oder umgekehrt), tritt aus ſeinen ſelbſtgewählten oder zum Schickſal gewordenen Klanggrenzen hinaus, und dichtet, reich an unermeßlichen Schaffenserfahrungen, eine Muſik, in der „ſein“ Klavier, dieſes vielſtimmige, vielfarbige Inſtrument Zwieſprache hält mit der „monodiſchen“ Cantilene eines faſt zum Geſang ſich aufſchwingenden Cellos, eine Zwieſprache, in der aber doch nur das eine Herz tönt und widertönt.

An der reichen muſikaliſchen Ausgeſtaltung des „Neunten November“, einer Gemeinſchaftsarbeit aller deutſchen Sender, war Hamburg lediglich mit einer „Unterhaltungsmuſik“ beteiligt, der Johannes Roeder aber eine auch ſtofflich vertiefte Auffaſſung gab; übrigens war hier auch ein Werk von Woyrſch zu hören.

Ein Beitrag zur nicht tänzeriſch oder unterhaltungsmäßig gebundenen Saxophonmuſik iſt die Sonate von Helmut Paulſen für dieſes auch ſehr anderer Dinge fähige Inſtrument und Klavier (Emil Mang, Saxophon; Rich. Beckmann, Klavier). Vom Vorrecht ſeiner Originalität, von ſeiner beſtechenden Gabe, ſeine Gedanken auf das Konziſeſte zu umreißen und zu entwickeln, macht der Komponiſt (ein Hamburger der jungen Generation) auch hier überzeugenden Gebrauch.

Wilhelm Rüggeberg, als Wilhelm Brückner-Rüggeberg Kapellmeiſter an der Hamburgiſchen Staatsoper, erſchien mit der ausgezeichnet vortragenden Mezzo-Altiſtin Ludmilla Schirmer und mit einer Mappe eigener Lieder im Sender. Gedichten von Joſef Weinheber gibt er darin eine romantiſch träumende, auch in der Diſſonanzenbehandlung weich ſchwärmende Faſſung. Geſangliche Führung der Stimme, gute Deklamation und geſchmeidiger Klavierſatz erweiſen den Autor als einen Mann, der ſich im deutſchen Lied mit offenem Herzen umgeſehen hat.

Ein beſonderer Leckerbiſſen wurde das Gaſtſpiel des ſpaniſchen Gitarriſten Andreas Segovia, eines Virtuoſen größten Stiles.

Mit den „Phantaſien im Bremer Ratskeller“ konnten Hans-Wilhelm Kulenkampff,

als Hauff-Bearbeiter, und Walter Girnatis, als Komponist, die Form des musikalischen Hörspiels um eine stimmungsvolle, funkgemäße neue Leistung bereichern.

Gerhard Maasz konnte als Gastdirigent (vor der Hitler-Jugend) mit Mozartschen Werken, unter ihnen das Klarinettenkonzert in A von Rudolf Irwisch sauber geblasen, und mit der Ursendung seiner „Dezember-Musik" einen schönen Erfolg ernten. Das „Morgenkonzert" von Cesar Bresgen (Klaviersolo: Udo Dammert) greift zwar sehr schöne, alte Lieder auf, „zerredet" sie aber in einer recht weitschweifigen Art, wobei der Solopart nur selten aus den Diskantlagen herauskommt. Es wäre zu wünschen, daß ein so begabter Mann wie Bresgen sich vom zerfließenden Spiel in bewußter Anspannung der formalen Konzentration zuwenden würde. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Die Vortragsfolgen der letzten Wochen zeigten wieder besonders deutlich das eifrige Bemühen der Sendeleitung, in Orchester- und Kammermusik-Stunden den lebenden Komponisten eine Möglichkeit zu bieten, mit ihren Werken in der Öffentlichkeit gehört zu werden. Der in den musikalischen Programmen weithin spürbare, aus dem anständigen Gefühl der Verpflichtung gegenüber der zeitgenössischen Generation der Schaffenden gewonnene Grundsatz: keine Veranstaltung ohne das Werk eines Lebenden! ist unbedingt begrüßens- und rühmenswert — nur scheint es uns notwendig, darauf hinzuweisen, daß den lebenden, oft noch kaum bekannten Komponisten — eben in Hinblick auf das Gehörtwerden — nicht immer damit gedient ist, wenn ihre Werke in einem ausschließlich dem zeitgenössischen Schaffen gewidmeten Konzert erklingen. Daß es viel zweckmäßiger ist, wenn man in den Programmen Bekanntes und Unbekanntes in bunter Folge bringt, lehren viele Erfahrungen im Konzertsaal: Abende, die nur neue Musik bringen, sind bekanntlich fast immer nur von einem kleineren Interessentenkreis besucht, während eine Veranstaltung, die z. B. mit Mozart beginnt, mit Bruckner endet und außerdem noch eine zeitgenössische Komposition enthält, einen viel breiteren Hörerkreis findet. Man muß es eben als eine gegebene Tatsache hinnehmen und in die Programmgestaltung mit einrechnen, daß das Publikum für „moderne Musik" immer ziemlich schwer zu gewinnen ist, und man muß befürchten, daß eine Rundfunksendung, die zuviel Zeitgenössisches auf einmal bringt, von einem viel kleineren Kreis gehört wird als eine geschickt Bekanntes und Neues mischende Sendung. Jedenfalls hat bei der Verfolgung des letzteren Prinzips der jeweils aufgeführte lebende Tonsetzer eine viel größere Aussicht, gehört und bekannt zu werden — und darauf, daß bei einem neuen Werk nicht nur die guten Bekannten des Komponisten, die Kunstbetrachter und ein paar speziell für neue Musik Interessierte am Lautsprecher sitzen, sondern eine möglichst große Schar von Musikfreunden — darauf kommt es schließlich an: für den betreffenden Komponisten und für den Rundfunk.

Einige Konzerte der letzten Zeit, die man meines Erachtens in diesem Sinne noch geschickter hätte aufbauen können, gaben zu dieser Betrachtung Anlaß. Selbstverständlich sollte damit keineswegs angeregt werden, auf die gelegentliche, sagen wir wöchentlich einmalige Veranstaltung von Konzerten zu verzichten, die ausschließlich neuere Musik bringen. Einem Konzert, wie dem jüngst von H. Ad. Winter geleiteten Italienischen Komponisten-Abend wird man jederzeit mit lebhaftestem Interesse begegnen: wie fesselnd zu hören war hier — mit Enrico Mainardi als Solisten — das bei aller Kühnheit der Klangbildungen und der melodischen Führungen überaus packende und ausdrucksstarke Violoncell-Konzert von Malipiero, wie gerne lauschte man wieder einmal der feinsinnigen Streichorchester-Auffassung altitalienischer Tänze und Arien von Respighi und wie eindrucksvoll wirkte hier (schon durch das Spiel des hervorragenden Cellisten) Casellas „Notturno und Tarantella". Im Zeichen neuerer italienischer Musik stand auch ein weiteres Abendkonzert, für dessen Leitung der treffliche Dirigent Armando La Rosa Parodi gewonnen worden war. Hier erklangen u. a. Werke von Alfano, Respighi und Martucci, die dem Hörer einen Begriff von dem farbigen und vor allem äußerlich wirkungsvollen Orchesterstil dieser Komponisten vermittelten. Sehr genußreich verlief das Konzert, das der Japaner Hidemaro Konoye als Gast leitete und außer einer mustergültig klaren Wiedergabe der Jupitersinfonie und einer stimmungsstarken Aufführung der zweiten Sinfonie von Sibelius auch ein fesselndes, trotz der „europäisierten" Instrumentation für unsere abendländischen Ohren sehr eigenartiges Stück „Alt-Japanischer Hofmusik" brachte. Als weitere Gastdirigenten des Rundfunkorchesters nennen wir noch Bertil Wetzelsberger und Hermann Hoenes. Unter des ersteren Führung hörten wir von Irma Drummer (in edlem Vortragsstil) den wenig bekannten, schönen Liederzyklus „Vergine" von Peter Cornelius (nach Versen von Petrarca; instrumentiert von J. Meßner) und — mit Alfred Hoehn als ausdrucksgewaltigen Interpreten — das B-dur-Klavierkonzert von Brahms. Hermann Hoenes dankte man die sehr einprägsame Darstellung zweier national-russischer Werke, der „Steppenskizze" von Borodin und der phantasiereichen b-moll-Sinfonie von Tanejeff; außerdem setzte er sich für die quicklebendig-musikantische „Schneewittchen"-Ouvertüre von Hoefer, für Lalos wenig bekannte Ouvertüre zu „Der König von Ys" und — mit der bezaubernd tonschön und lebens-

voll ſpielenden Geigerin Eliſabeth Biſchoff — für Paul Graeners gewichtiges Geigenkonzert ein. Mit einem weiteren neuen Violinkonzert, einem im Bannkreis der Spätromantik ſtehenden, vor allem durch Einzelheiten der melodiſchen Geſtaltung feſſelnden Werk von Johanna Senfter, machte die hier lange nicht gehörte treffliche Geigerin Milly Berber bekannt (Leitung: Langefeld). Einige fränkiſche Komponiſten kamen in einem Nürnberger Zeitgenoſſen-Konzert des Frankenorcheſters zum Wort: Carl Rorich mit ſeinen gut klingenden romantiſchen Stücken aus „Waldleben“, Max Böhm mit einer hübſchen, ſchlicht gemütvollen und heiteren „Fränkiſchen Volkslieder-Suite“, Lukas Böttcher mit der feierlichen Italienerzählung aus „Hildebrand“ (Soliſt: Hermann Guttendobler) und Hans Grimm mit farbigen, ſehr lebendig geformten Sätzen aus ſeiner Suite „Das letzte Märchen“.

Viel Neues hörte man, wie ſchon oben angedeutet, auch in den Kammermuſikſtunden. Wir greifen heraus: die anziehenden, vom Stil des Italieniſchen Liederbuchs Hugo Wolfs nicht unberührten „Liebeslieder des Oſtens“ von Anton Reichel, denen Adelheid Holz den ſympathiſchen Naturreiz ihres Soprans lieh; die durch temperamentvollen Ausdruckswillen und erwärmende, wenn auch gelegentlich etwas zum Sentimentalen neigende Melodieführung feſſelnde Geigenſonate Elſa v. Oettingens, für die Herma Studenys bewährte Kunſt warb; die einprägſam durchgeformten Klavierlieder Karl Kittels (geſungen von Liesl Curletti), die kräftigen Klaviertrioſätze von Ludwig Zölch und das feurig beginnende, ſpäter zum Teil etwas trocken wirkende Klaviertrio op. 8 von Robert Spilling (geſpielt von dem Bayreuther Enſemble Schuſter-Brehm-Spilling); die zum Teil feſſelnden Lieder von Wolf Gudenberg (zarte und innige Kinderlieder), Albert Hösl (Dietrich Eckart-Lieder), Erich Anders, Rudolf Haenſel und Benita Lilienfeld-Brümmer; die packende romantiſche Ballade „Lockung“ von G. Fr. Schmidt; die reizvollen Liebesduette von Phil. Schick; die intereſſanten Streichquartette von Graener (d-moll), Paul Juon (a-moll), Kurt Heſſenberg (Variationen) und Friedrich Sander (Andante cantabile), für die ſich das Stroß- und das Lenzewski-Quartett einſetzten; die — von H. v. Beckerath und Emmi Braun eindrucksvoll geſtaltete — gedankenreiche Violoncell-Sonate von Gerhart v. Weſterman . . . aber wer wollte hier, im Rahmen eines Monatsberichts, alles nennen oder geſchweige gar würdigen, was es da an Neuem zu hören gab!

Von allem übrigen ſei nur noch hervorgehoben: eine ſehr genußreiche Spohr-Stunde, die mit einem Grand-Duo in E für Geige und Klavier (Eliſabeth Biſchoff und Udo Dammert), ſowie mit dem prächtigen c-moll-Quintett für Bläſer und Klavier bekannt machte; dann der ausnehmend ſchöne Vortrag der leider kaum jemals öffentlich geſpielten, herrlichen Geigenſonate op. 105 von Schumann durch den jungen Münchner Violiniſten Franz Schmidtner und Guſtav Groſch (Klavier); und endlich noch das feſſelnde, nur in der Klangbehandlung der Inſtrumente nicht immer hinreichend zartſinnige Duo-Spiel Alfons Dreſſels und Max Loys auf zwei Original-Mozartflügeln.

Dr. A. Würz.

REICHSSENDER WIEN. Überblickt man das Programm des vergangenen Monats, ſo wird man feſtſtellen müſſen, daß von der täglich durchſchnittlich 18ſtündigen Sendezeit ein großer Teil auf die muſikaliſchen Sendungen entfällt. So erfreulich dies iſt, ſo iſt dazu zu bemerken, daß von dieſen Sendungen die Unterhaltungsmuſik den Hauptanteil hat. Wir haben in der Oſtmark eine große Anzahl begabter Komponiſten, denen es oft nicht möglich iſt, in eigenen Konzerten für ihre Werke zu werben. Dazu iſt in erſter Linie der Rundfunk berufen. In der Syſtemzeit hat man da nicht beſonders viel getan. Dies nachzuholen iſt eine der vornehmſten Aufgaben der Sendeleitung. Es wechſeln im Programm wiederholt Schallplatten- mit übernommene Sendungen ab, ſo daß für Eigenſendungen hinſichtlich ernſter Muſik wenig Zeit bleibt. Auch Übertragungen aus der Wiener Staatsoper waren ſchon längere Zeit nicht mehr am Programm. Eine Aufführung in dieſer zu hören iſt den außerhalb Wien wohnenden meiſtens nicht möglich und es gibt viele Hörer, die den Genuß einer erſtrangigen Wiener Opernübertragung auf die Dauer nicht länger miſſen mögen.

Der Reichsſender Wien bringt gegenüber den vielverſprechenden Anfängen nach dem Umbruch jetzt ein weniger ernſtes Muſikprogramm und dies könnte ſchließlich den Eindruck erwecken, daß die breite Maſſe für derartige Muſikſendungen kein richtiges Verſtändnis aufbringt — das mag zum Teil richtig ſein, aber es iſt eine anerkannte Tatſache, daß in den meiſten Oſtmärkern das Verſtändnis für gute Muſik ſozuſagen naturgebunden iſt. Man kann nicht gut ſagen, daß z. B. Beethoven, Mozart u. a. weiß Gott was für Probleme für uns noch ſind. Es wird doch jetzt in jeder Hinſicht für die Allgemeinbildung ſehr viel getan. Auch die Erziehung für die ernſte Muſik iſt eine dankbare Aufgabe für den Rundfunk.

In den Kammermuſikſendungen hörte man Beethovens Sonate für Violine und Klavier c-moll von Willi Boskovsky (Geige) und Robert Gläſer (Klavier) eindrucksvoll und muſikaliſch wiedergegeben. Hans Pfitzners wundervolle Sonate für Cello und Klavier cis-moll wurde von den vorzüglich muſizierenden Künſtlerinnen Beatr. Reichert (Cello) und Magda Rufy (Klavier) mit vollendeter Meiſterſchaft gebracht. Mit richtiger Einfühlung in das Werk und künſtleriſchem

Zusammenschluß spielten Erich Graf (1. Violine), Franz Bartholomey (2. Violine), E. Kriß (1. Bratsche), F. Stangler (2. Bratsche) und W. Kurz (Cello) das helle und freundliche Streichquintett G-dur von Brahms. Auf der Höhe ihrer Aufgabe stand mit Mozarts Klarinetten-Quintett A-dur (K. V. 581) das Prix-Quartett mit dem mitwirkenden Klarinettisten Leop. Wlach; es war ein seltener Genuß dieses Werk mit solcher Vollendung zu hören. Eine Komposition mit viel gediegenem Einfall, Formensinn und klarer Harmonik ist die Sonate für Trompete und Klavier von K. H. Pilhs; die einheitliche Wiedergabe durch den Komponisten (Klavier) und H. Wobisch (Trompete) hinterließen denselben günstigen Eindruck wie immer bei den früheren Aufführungen dieses Werkes. Sonaten für Violine und Klavier von Senallié und Mozart spielten H. Lorenz (Geige) und R. Raupenstrauch (Klavier) und zeigten sich als vollwertige Interpreten dieser Werke; hervorgehoben sei das präzise Zusammenspiel. Vier Künstlerinnen, L. Weiß (1. Violine), Liffy Siedek (2. Violine), H. Wollner (Bratsche) und E. Kultscher (Cello) bewiesen ihr Können durch die vorzügliche Wiedergabe von Mozarts Streichquartett A-dur. Als eine technisch durchgebildete und musikalisch empfindende Pianistin erwies sich Herta Waldhauser mit dem interessanten Klavierzyklus: „Bilder einer Ausstellung" von Mussorgsky. Eine zweite Pianistin, T. Sommer-Wirtinger, spielte in vorbildlicher Weise Werke älterer und moderner Komponisten mit schöner Tongebung und musikalischer Intelligenz. Um das Interesse an guter Hausmusik in seinen verschiedensten Arten anzuregen, brachte der Reichssender in anerkennenswerter Weise einige gutgewählte Programmsendungen. Es sei hier besonders vermerkt, daß zu diesen Sendungen ganz ausgezeichnete Mitwirkende herangezogen werden. Von Orchestersendungen seien wieder die Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde mit dem Reichssender und die Veranstaltungen der NSG „Kraft durch Freude" besonders erwähnt. Es wurde in diesen Konzerten ein mitunter interessantes und abwechslungsreiches Programm mit vorzüglichen Dirigenten und Solisten, sowie den Wiener Sinfonikern gebracht. In den Konzerten der KdF, welche unter der Leitung von GMD Hans Weisbach, Hilmar Weber und Kurt Wöß standen, spielten Marga Pinter (Klavier) und F. Bruckbauer (Violine) erfolgreich Werke von Schumann (Klavierkonzert) und Tschaikowsky (Violinkonzert). Das von GMD Hans Weisbach, einem bei uns leider seltenen Gast, mit echt musikalischem Geist geleitete Konzert brachte Werke von Sibelius, Tschaikowsky (Violinkonzert) und Brahms' 4. grandiose Sinfonie e-moll; er ist heute sicher einer unsrer ersten Dirigenten. Über die Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde unter der Leitung von GMD O. Kabasta wird in der ZFM an anderer Stelle berichtet.

Der Magdeburger Madrigalchor sang Liebes- und Geselligkeitslieder unter der Leitung seines vorzüglichen Chormeisters Martin Jansen mit schöner Gesangskultur und inniger Verbundenheit mit den gesungenen Werken. Aus der Dresdener Staatsoper wurde die Uraufführung der Oper „Daphne" von R. Strauß übertragen. Weiters aus der flämischen Oper in Antwerpen nur der 3. und 4. Akt aus André Chenier von H. Giordano.

Der Reichssender widmete an einem Tag in diesem Monat dem Gau Steiermark den größten Teil seiner Sendezeit. In einem Orchesterkonzert unter Leitung von P. Schmitz wurden aus Graz Werke der steirischen Komponisten Hüttenbrenner, Rob. Fuchs, sowie von dem lebenden Komponisten E. Uray, aufgeführt; von letzterem wurden 3 Stücke, welche viel gediegenen melodischen Einfall mit tanzartigem Charakter zeigten, mit Erfolg wiedergegeben. Das Festkonzert, übertragen aus dem historischen Rittersaal des Landhauses, leitete der Direktor der Grazer Oper Rud. Moralt unter Mitwirkung von Kammersängerin Tiana Lemnitz (Sopran) und Kammersänger Jos. v. Manowarda; sie sangen Lieder von Hausegger, Marx, Siegl und Holenia, mit dem musikalisch und diskret begleitenden Komponisten Holenia am Klavier. Kammersänger Helge Roswaenge sang mit Orchesterbegleitung Lieder von H. Wolf. Wie hingerissen die Zuhörer von den einzigartigen Leistungen dieser drei Künstler waren, bewies der endlose Beifall. Das Städtische Opernorchester brachte außerdem noch Werke von Fux, J. Wolf, Siegl, Heuberger, Grabner und Holenia. Den Höhepunkt dieses Konzertes bildete das Terzett „Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehen" aus Mozarts „Zauberflöte". Prof. Dr. Röhrling.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE NACHRICHTEN

Der Präsident der Reichsmusikkammer teilt bezüglich der Neubildung städtischer Chöre Folgendes mit: In einigen Städten sind neuerdings Bestrebungen im Gange, die vorhandenen Chorvereinigungen zu einem einzigen großen Chor zusammenzufassen. Das in diesem Vorgehen erkennbare Bemühen der Stadtverwaltungen um den Aufbau leistungsfähiger städtischer Chöre ist sehr zu begrüßen. Die praktischen Erfahrungen der letzten Jahre haben jedoch gezeigt, daß die Verschmelzung sämtlicher in einer Stadt vorhandener

Chöre zu einem Einheitschor nicht zur tatsächlichen Erfassung aller sangestätigen Kräfte der Stadt führt, und daß ein solcher Einheitschor niemals allen künstlerischen Aufgaben im Chorleben gerecht werden kann. Die Vielfalt dieser Aufgaben verlangt vielmehr das Vorhandensein von Chören, die je nach Eignung und Neigung sowie besonderer Schulung diese wirksam erfüllen können. Werden solche Chöre einem falsch angewendeten Einheitsgedanken zuliebe zerschlagen, so muß unsere chorische Kunstbetätigung verarmen. Auch der Weg der völligen Neubildung eines städtischen Chores ist nur dann gangbar, wenn vorhandene brauchbare Chorvereinigungen dadurch in ihrer notwendigen Kulturarbeit nicht gestört werden. Grundsätzlich muß in Orten, in denen schon ein leistungsfähiger größerer gemischter Chor besteht, dieser den Kern des neuen städtischen Chores bilden. — Bei der Vielgestaltigkeit des Chorlebens können allgemeingültige Bestimmungen über die Zusammenlegung und Neubildung von Chören nicht erlassen werden. Deshalb ist mir, sobald die Absicht der Neubildung eines städtischen Chores oder der Verschmelzung vorhandener Chöre besteht, der Plan in jedem Einzelfalle durch die Abteilung Chorwesen und Volksmusik, Berlin-Charlottenburg, Grolmanstr. 36, zur Genehmigung vorzulegen. Es empfiehlt sich, die genannte Abteilung schon im Vorstadium der Verhandlungen zur Beratung heranzuziehen.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Von der Lebendigkeit des musikalischen Schaffens der Gegenwart zeugt die Tatsache, daß zur Prüfung für die diesjährigen Reichsmusiktage 1939 insgesamt 1121 Kompositionen eingereicht wurden, darunter 36 Opern, 341 Symphonien, Chorwerke und Instrumentalkonzerte, während sich die übrigen Einsendungen auf Kammermusik, Festmusiken für nationale Feiern, Schöpfungen für Werkkonzerte und Lieder verteilen.

Das IV. Internationale zeitgenössische Musikfest in Baden-Baden, unter Leitung von GMD G. E. Lessing, findet vom 31. März bis 4. April 1939 in Baden/Baden statt und dürfte in seiner interessanten Programmstellung stärkste Beachtung des In- und Auslandes finden. Es sind 11 Orchesterwerke, drei Solowerke mit Orchester, zwei Kammermusikwerke und einige Chorwerke vorgesehen, von denen außer zwei Erstaufführungen alles Uraufführungen, respektive deutsche Erstaufführungen sind. Deutsche Komponisten: Max Trapp mit seinem neuesten Konzert für Orchester Nr. 2, Karl Höller: Passacaglia und Fuge, der junge Frankfurter Kurt Hessenberg: Concerto grosso D-dur. Von dem Pfitznerbiographen Walter Abendroth wird eine Sinfonietta aufgeführt. Kurt Rasch: Concertino für Klavier und Orchester, Wolfgang Fortner: Streichquartett und Helmut Degen: Klaviermusik in zwei Teilen. Von dem jüngst verstorbenen Italiener Giovanni Salviucci wird das in Venedig sehr beachtete Werk Introduzione, Passacaglia und Finale aufgeführt. Von G. Fr. Malipiero: Ecuba, eine sinfonische Suite über die Euripidestragödie (commenti sinfonici per la tragedia di Euripide). Frankreich: Florent Schmitt: Suite sans esprit de suite; voraussichtlich auch ein Violinkonzert (Ballade für Violine und Orchester) von Jean Clergue. Albert Moeschinger, Schweiz, erscheint mit einem Klavierkonzert, der Belgier Marcel Poot mit einem Triptyque Symphonique. Rumänien: Stan Colestan: Cellokonzert. Ungarn: Niklos Rosza: Capriccio Pastorale e Danza. Von dem jungen Norweger Harald Saeverud, der als stärkste Begabung des jungen Norwegen angesprochen wird, ein Canto ostinato. Von Eduardo Fabini, Südamerika: Mburucuya (Waldesrauschen), ferner ein Chorkonzert, voraussichtlich ausgeführt von dem etwa 60 Mann starken ständigen Chor der british Broadcasting Corporation, London, mit Werken von Benjamin Britten, V. Williams und G. Holst. Elsa Bauer.

Das Leipziger Brucknerfest findet vom 21.—24. April statt.

Aus Anlaß der 100-Jahrfeier des Mitteldeutschen Sängerbundes findet der Deutsche Sängertag 1939 am 21. bis 29. Mai in Kassel statt. Den Auftakt bildet eine Feier in Hannover-Münden, der Stätte der Bundesgründung. Vorgesehen sind ferner u. a. eine Konzertaufführung von Glucks „Orpheus", eine Ehrung der Kasseler Komponisten Johann Lewalter und Fritz Hoffmann, eine Heldengedenkfeier, eine Veranstaltung „Singendes Kurhessen" und die Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie.

Die Landesleitung Baden der Fachschaft Volksmusik in der RMK bereitet für 3. und 4. Juni ein großes Gauvolksmusikfest in Freiburg i. Br. vor.

Das nächste Internationale Musikfest des Ständigen Rats für die „Internationale Zusammenarbeit der Komponisten" wird, einer Einladung des Generalintendanten der Städtischen Bühnen Frankfurt/M. Hans Meißner folgend, vom 15.—25 Juni in Frankfurt/M. stattfinden.

Die Gaukulturwoche Weser-Ems wurde in Osnabrück mit der Kantate „Die Entscheidung" (nach Worten von Dietrich Eckart) für Sprecher, Mannschaftschor und Bläser von Karl Schäfer eröffnet.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Gauleiter und Reichsstatthalter in Thüringen hat im Einvernehmen mit dem Ministerpräsidenten in Thüringen die Neugründung eines großen Thüringischen Orchesters mit dem Namen „Erstes Thüringisches Staatsorchester Wei-

mar-Meiningen" angeordnet. Dieser neue große Klangkörper kommt durch eine Verschmelzung der Weimarischen Staatskapelle und der Meininger Landeskapelle, der neben der Weimarischen Staatskapelle traditionsreichsten Kapelle in Thüringen, zustande. Im Hinblick auf den Monumentalbau der Halle der Volksgemeinschaft auf dem Platze Adolf Hitlers in Weimar und die Feiergestaltungen der Bewegung in naher Zukunft, ist die Schaffung eines gewaltigen Klangkörpers von der Stärke etwa des Gewandhaus-Orchesters oder der Dresdner Staatskapelle für das Kulturland Thüringen vordringlich geworden. Auch die Pflege der Opernkunst im Thüringischen Staatstheater, dem Deutschen Nationaltheater in Weimar erfordert nach dem allgemeinen Aufbau des Theaters aus Reichs- und Führer-Mitteln eine Ergänzung und Erweiterung, durch die das Nationaltheater erst allen Anforderungen in der Pflege des Weimarischen Kunstwerkes und aller deutschen Symphonien gerecht werden wird. Es liegt dieser Neuorganisation die gleiche Idee zu Grunde, die auch zur Schaffung des größeren Weimar-Chors geführt hat. Der Gauleiter und Reichsstatthalter betont dabei ausdrücklich, daß aber nun keineswegs das Gewicht der Musikpflege im Übermaß nach Weimar verlegt werden soll. Er wünscht, daß das Meininger Konzertleben völlig aufrecht erhalten wird und sieht in den künftigen Konzerten, die in Meiningen dann von dem neugeschaffenen Staatsorchester bestritten werden, nur eine wesentliche Verbesserung, die jeder ernste Musikfreund nur begrüßen kann. Gerade für Meiningen versteht es sich, daß die Pflege der Orchesterwerke von Brahms und Reger ein weit größeres Orchester als das bisherige Meiningische beansprucht. Ein Teil des Orchesters wird auch jeweils für eine angemessene Zahl von Operetten und von Opern-Gastspielen von Weimar aus für das Landestheater Meiningen zur Verfügung stehen. Die Neuorganisierung ist erst für Beginn der nächsten Spielzeit vorgesehen. Die Teilnahme der Meininger Kapellmitglieder in der nächsten Kurzeit in Bad Pyrmont ist sichergestellt.

In Darmstadt wurde eine Künstlergemeinschaft gegründet, die — mit dem Ernst Ludwigshaus als Mittelpunkt — sich die Pflege zeitgenössischer Kunst in kameradschaftlicher Zusammenarbeit der verschiedenen Künste zum Ziel gesetzt hat.

Der Führerstab des Sängergaues Sachsen im Deutschen Sängerbund wurde durch die Berufung des Landesleiters der RMK Alfred Zscheibe und des Staats-KM Kurt Striegler erweitert.

In Leipzig wurde ein Leipziger Ärzteorchester gegründet, das unter der künstlerischen und organisatorischen Leitung von Dr. Theodor Armbruster steht und im März erstmals vor die Öffentlichkeit treten wird.

Der Lehrergesangverein Mannheim-Ludwigshafen konnte unlängst auf ein 50-jähriges Bestehen zurückblicken und feierte dies mit einem Jubiläumskonzert unter Leitung von KM Dr. Ernst Cremer.

Eine Arbeitstagung des Tonika-Do-Bundes findet unter Leitung von Landeskirchenmusikdirektor Alfred Stier-Dresden vom 7. bis 10. Januar in Hannover statt.

In Amsterdam sind Bestrebungen im Gange neben der bereits bestehenden Wagner-Vereinigung nun auch eine Mozart-Vereinigung ins Leben zu rufen zur Förderung mustergültiger Mozart-Aufführungen. Auf einen ersten Aufruf haben sich bereits zahlreiche Freunde Mozartscher Kunst gemeldet.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Staatliche Hochschule für Musik in Karlsruhe hat soeben den Geiger und Kammermusikspieler Albert Dietrich als Lehrer und zweiten Geiger des Oswald-Quartetts verpflichtet.

Der nächste Lehrgang für Volks- und Jugendmusikleiter beginnt am 1. April 1939. Der Lehrgang, der in Verbindung mit der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung, Berlin, durchgeführt wird, hat zum Ziel die Heranbildung künftiger Volks- und Jugendmusikleiter. Die Dauer des Lehrgangs ist auf zwei Jahre festgesetzt, daran schließt sich ein praktisches Jahr bei einem Musikreferenten oder an einer Musikschule für Jugend und Volk. Die Zulassung ist von dem Ergebnis einer Eignungsprüfung abhängig, die neben einer Würdigung der musikalisch-erzieherischen Tätigkeit des Bewerbers in der ihm anvertrauten Einheit eine Überprüfung der musikalischen und stimmlichen Begabung, des Gehörs, der grundlegenden Kenntnis in Musiklehre und der bisher erworbenen Fähigkeiten im Instrumentalspiel einschließt. Der zweijährige Lehrgang vermittelt die notwendige Vorbildung zur Tätigkeit als Volks- und Jugendmusikleiter. Nach bestandener Abschlußprüfung werden die Teilnehmer in der HJ-Arbeit zum Einsatz gelangen. Dieser Einsatz kann erfolgen an Führerschulen der HJ und des BDM, in der Musikarbeit der Gebiete und Obergaue, an den Musikschulen für Jugend und Volk oder in der Jugendrundfunkarbeit der deutschen Sender. Alle nähere Auskunft über den Lehrgang erteilt das Kulturamt der Reichsjugendführung, Berlin NW 40, Kronprinzenufer 10. Bewerbungen sind unter Beifügung eines ausführlichen handgeschriebenen Lebenslaufes, eines Lichtbildes, eines Dienstzeugnisses des Formationsführers und von Bescheinigungen über erhaltenen Instrumentalunterricht ebenfalls an das Kulturamt zu richten.

Die Badische Musikhochschule in Karlsruhe i. B. wurde zur Staatsschule erhoben. Aus

diesem besonderen Anlaß fanden in Anwesenheit von Vertretern des Reichserziehungsministeriums, der Reichsstudentenführung, der Badischen Ministerien und der Gauhauptstadt vier eindrucksvolle Feiern statt, die mit der Uraufführung von Franz Philipps wertvoller Kantate „Volk ohne Grenzen“ begannen und mit einem Festkonzert zeitgenössischer Kammermusik endeten.

Die neugegründete Städtische Musikschule für Jugend und Volk der Gauhauptstadt Karlsruhe i. B. wurde unlängst mit einem Festakt im Rathaus feierlich eröffnet.

Im Rahmen eines Chor-Orchesterkonzertes mit Werken von Johannes Brahms kamen soeben die Liebeslieder-Walzer in der eignen Instrumentation des Komponisten, die bisher unbekannt waren, durch Chor und Orchester der Hochschule für Musik zu Weimar, unter Leitung von Felix Oberborbeck, nach der Ur-Aufführung 1870 zur ersten Wiederaufführung in dieser Fassung.

Die Westfälische Schule für Musik der Stadt Münster/Westfalen beging den Tag der „Hausmusik“ mit einer Feierstunde im festlichen alten Rathaussaal, wobei erstmals der Musikpreis der Stadt Münster in Höhe von 500.— Rm. verliehen wurde. Preisträger war der Studierende Leo Bensch, der sich durch besondere Leistungen auf dem Gebiete der Komposition und des Klavierspiels ausgezeichnet hatte.

Im 3. dieswinterlichen Konzert des Staatskonservatoriums zu Würzburg hörte man Hermann Zilchers Konzert h-moll für Klavier und Orchester unter Leitung von Heinz Reinhart Zilcher-Stettin und mit dem Komponisten am Flügel.

Im Rahmen der Vortragsreihe „Klingende Musikgeschichte“ der staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar sprach der Freiburger Universitätsprofessor Dr. Müller-Blattau über „Das deutsche Lied im Mittelalter“.

KIRCHE UND SCHULE

Der Dresdener Kreuzchor kehrte Anfang Dezember von seiner zweimonatigen erfolgreichen Amerikareise zurück und wurde von der Stadt Dresden herzlich empfangen.

Prof. Walter Körner hob des jungen Leipziger Komponisten Hermann Wagner „Weihnachtsmusik für Orgel“ in der Lorenzkirche zu Nürnberg aus der Taufe.

Der Tabor-Kirchenchor zu Leipzig (Leitung Hans-Jürgen Thomm) bot an einem vorweihnachtlichen Abend Joh. Seb. Bachs Kantaten Nr. 172, 130 und 79.

Organist Artur Kalkoff machte seinen Hörerkreis in der Regler-Kirche zu Erfurt erstmals mit Richard Trunks Liedern für Sopran und Orchester „Advent“ und „Christbaum“, Johannes Platz' „Krippenlied“ (Sol. Clara Höfer-Schauerhammer) und den Orgelvariationen über ein geistliches Volkslied Werk 33 von Karl Hoyer bekannt.

In der Margarethen-Kirche zu Kirchberg/Sa. veranstaltete Kantor Hans Bomer mit Kirchenchor, Chorsolisten und dem Zwickauer Geiger KM Sättler gegen Jahresschluß einen glänzend gelungenen Paul Gerhardt-Abend, der Werke für Chor (u. a. die große Festmotette „Christfeier“ Werk 2 für Kinderstimmen, gem. Chor, Doppelquartett und Orgel), Sologesang, Violine und Orgel (vom Komponisten selbst gespielt) brachte und die Vielseitigkeit im Schaffen Paul Gerhardts erwies. Weitere Aufführungen von Paul Gerhardt-Werken fanden statt in der Peter Pauls-Kirche zu Reichenbach i. V. durch Organist Otto Tröger (Orgelschöpfungen und „Abendlied“, Werk 8 II), in der Weinbergskirche zu Dresden durch Kantor Fritz Groß anläßlich eines Luther-Weiheabends von Gustaf Hildebrant (u. a. Fantasie „Ein feste Burg“ Werk 15 und Motette „Gott ist mein Lied“ Werk 19, III).

In nun bereits nahezu 200 Orgelfeierstunden führte Organist Gerard Bunk von der Reinoldikirche zu Dortmund zielbewußt seine Hörergemeinde in das Orgelschaffen der großen Meister der Vergangenheit wie in das Schaffen der Neuzeit ein. In den letzten Wochen spielte er u. a. mehrfach Werke von Max Reger und Karl Höllers Partita über den Choral „O wie selig seid ihr doch“.

In einem vorweihnachtlichen Kirchenkonzert in der Kirche zu Lauscha/Th. führte Organist Bruno Wamsler mit seinem Kirchenchor zum Schaffen der großen Orgelmeister des 17. Jahrhunderts.

Organist Georg Winkler-Leipzig ließ in einer kürzlichen Adventsmusik zwei Leipziger Zeitgenossen zu Worte kommen: F. Meyer-Ambros mit einem Präludium für Orgel, Choralfantasie über „Macht hoch die Tür“ und Hanns Hertel mit seiner Erzgebirgischen Weihnachtskantate für Frauenchor, Sopransolo und Orgel.

Organist Wilhelm Stollenwerck führt in Oberhausen/Th. einen Bachzyklus durch.

Von Paul Krause gelangten in letzter Zeit verschiedene Werke zur Erstaufführung. So eine „Kleine Partita“, Werk 56, in Unna i. W., eine „Choralfantasie“, Werk 55, in Taucha und Nürnberg und die „Intermezzi“, Werk 43, in Mülsen-St. Jakob. Im Reichssender Frankfurt erklang kürzlich sein „Morgenlied“ aus Werk 31. Sein „Pastorale“ aus Werk 28 kam in der Vespermusik des Reichssenders Königsberg zu Gehör. Seine Choralstudien standen auf den Vortragsfolgen in Breslau und Nürnberg.

Der Magdeburger Domchor unternahm auch im vergangenen Herbst unter seinem Leiter Bernhard Henking eine Konzertreise durch Niedersachsen und fand in den dabei berührten Städten Lüneburg, Soltau, Cuxhaven, Harburg,

Bremen, Hermannsburg und Peine herzlichste Aufnahme und dankbare Hörergemeinden.

In der Danziger St. Johanniskirche fand am Vorabend zum Totenfest ein Kompositionsabend mit Werken des Marienwerder Domkantors und Domorganisten Gerhard Doornemünde unter Mitwirkung von Elvira Haußdörfer (Sopran), Willi Volker (Cello), des Komponisten (an der Orgel) und des Kirchenchores von St. Johann unter Leitung von W. Dummer statt, bei dem Motetten für gem. Chor a cappella, geistliche Lieder für Sopran und Orgel, 2 Werke für Cello und Orgel, eine dreisätzige Orgelsonate und eine Nordische Passacaglia zum Vortrag kamen und von der Vielseitigkeit und dem Können ihres Schöpfers schönstes Zeugnis ablegten.

PERSÖNLICHES

Im 1. Sinfoniekonzert der Meininger Landeskapelle stellte sich der neuverpflichtete 1. Konzertmeister Karl Gehr mit Spohrs Gesangsszene mit großem Erfolg vor.

KM Dr. Helmuth Thierfelder, der für seine Verdienste um die Pflege nordischer Musik mit einem finnischen Orden ausgezeichnet wurde, ist zum musikalischen Leiter des Konzertwesens in Hannover berufen worden. Er übernimmt die Leitung des Niedersachsen-Orchesters und der neugegründeten Hannoverschen Chorgemeinschaft.

Dem musikalischen Leiter der Berliner Propstei Hans Georg Görner wurde die Amtsbezeichnung Musikdirektor verliehen.

Prof. Hermann von Schmeidel, der Direktor des Musikvereins für Steiermark und des Grazer Konservatoriums wurde mit der Neuordnung des Kärntner Musiklebens und mit der Leitung des Konservatoriums in Klagenfurt betraut.

Bernhard Henking, der seit Oktober 1936 die kommissarische Leitung der Kirchenmusikschule zu Aschersleben führte, wurde zu deren Direktor ernannt.

Nach dem Hinscheiden GMD Dr. Nobbes wurde Staatsrat Dr. H. S. Ziegler mit der kommissarischen Leitung des Landestheaters Altenburg betraut.

Die Leitung des Salzburger Mozarteums wurde in die Hände von GMD Clemens Krauß gelegt. Mit seiner kommissarischen Vertretung in allen den Neuaufbau des Instituts betreffenden Fragen betraute er den ersten Staats-KM der Bayrischen Staatsoper Meinhard von Zallinger, der daneben seine Münchener Tätigkeit unbehindert beibehält.

Prof. Carl Leonhardt wurde zum Universitätsmusikdirektor und ao. Professor an der Universität Tübingen ernannt.

Der Landesleiter für Musik bei den Gauen Ost-Hannover und Süd-Hannover-Braunschweig, KM Wolfgang Helmuth Koch, ist mit Wirkung vom 1. Dezember 1938 zum Landesleiter für Musik beim Gau Essen berufen worden. KM Koch ist in Hannover und Niedersachsen als Dirigent erfolgreich hervorgetreten. W.

Der oberste Fachvertreter der Militärmusik im Oberkommando der Wehrmacht Prof. Hermann Schmidt wurde zum Obermusikinspizienten befördert. Damit ist zum ersten Mal der höchste Rang der musikalischen Laufbahn der Wehrmacht verliehen worden.

Unser hochgeschätzter Wiener Mitarbeiter Univ.-Prof. Dr. Victor Junk wurde in Ansehung seiner Verdienste um die Volkslieder- und Volkstanzforschung als Mitglied in die „Deutsche Akademie" zu München berufen.

Am 7. Dezember konnte der holländische Meisterdirigent Willem Mengelberg sein 40-jähriges Dirigentenjubiläum feiern.

Geburtstage.

Am 7. Dezember wurde der gefeiertste italienische Komponist der Jetztzeit, Pietro Mascagni, 75 Jahre alt. Auch in Deutschland gehört seine „Cavalleria rusticana" zum eisernen Bestand des Opernrepertoires. Eine Reihe weiterer Opern stammen aus seiner Feder, von denen jedoch keine den Welterfolg der „Cavalleria" erreichte.

Der Begründer und Leiter des Vogtschen Konservatoriums für Musik in Hamburg, Friedrich Vogt, wurde am 27. November 70 Jahre alt.

Am 5. Januar feiert der um die Bruckner-Bewegung hochverdiente Prof. Franz Moißl-Klosterneuburg seinen 70. Geburtstag (vgl. hierzu S. 77).

Am 16. Januar wird der bekannte Münchner Musikwissenschaftler Prof. Dr. Otto Ursprung 60 Jahre alt (vgl. hierzu S. 78).

Todesfälle.

† am 7. November in Chemnitz der Kirchenmusikdirektor a. D. Prof. Franz Mayerhoff im 75. Lebensjahre. Der Verstorbene hatte vier Jahrzehnte lang dem Chemnitzer Musikleben durch seine hervorragenden Oratorienaufführungen, Musikvereins- und Lehrergesangvereinskonzerte ein eigenes Gesicht gegeben. Aber auch als schaffender Künstler hat er sich mit seinen Symphonien, Chorwerken, Liedern und Kammermusik im deutschen Vaterland einen Namen gemacht. P.

† der bekannte Dresdner Pianist Walter Bachmann überraschend im 64. Lebensjahre.

† am 22. November KMD Karl Paulke, Hamburg (vgl. hierzu S. 74).

† am 1. Dezember der Bach-Forscher Fritz Rollberg (vgl. hierzu S. 74).

† Paul Eisenhauer. Der junge Pianist wurde jäh aus einem hoffnungsvollen Leben gerissen.

BÜHNE

Ernst Richters erfolgreiche Oper „Taras Bulba", die bereits über die Bühnen von Dresden, Stettin, Hannover, Wiesbaden, Görlitz, Außig und Altenburg ging, wird soeben im Stadttheater Regensburg einstudiert.

Die Städtischen Bühnen zu Breslau haben Stanislaw Moniuszkos Volksoper „Das Geisterschloß" zur Uraufführung angenommen.

Die Volksoper in Wien bescherte zum Jahresende Hans Pfitzners „Christelflein".

Ottomar Gersters Oper „Enoch Arden" kam soeben nun auch in Chemnitz zur Erstaufführung.

Im Landestheater Rudolstadt (Intendant Hansen) ging Verdis „Troubadour" in einer vorzüglichen Neueinstudierung über die Bühne. Dagmar Schröder, die neu verpflichtete Altistin, war gesanglich und darstellerisch hervorragend als Azucena. Der Spielplan bringt ferner zwei zeitgenössische Opern: „Enoch Arden" von Ottomar Gerster und „Spanische Nächte" von Eugen Bodart. H. B.

KONZERTPODIUM

Bei einer Morgenfeier im Landestheater Neustrelitz wurde eine „Sonate im alten Stil" für 3 Celli von Franz Berthold durch die drei Solocellisten Eduard Dathe, Erich Weller und Johannes Mütze zur erfolgreichen Uraufführung gebracht.

GMD Hugo Balzer hat das abendfüllende Chorwerk „Wir werden" von Rudolf Kockerols, Dichtung von Wilkar Schmitt zur Uraufführung im 8. städtischen Konzert dieses Winters in Düsseldorf angenommen. Das Werk stellt die innere Wandlung des deutschen Volkes und die Wendung seines Geschickes dar.

Albert Bittner brachte im II. Symphoniekonzert des Essener Orchesters Roderich von Mojsisovics' „Sechste Symphonie" mit Alfred Hoehn als Interpreten des solistisch behandelten obligatorischen Klaviers mit großem Erfolge zur Uraufführung.

Das neueste Orchesterwerk von Julius Kopsch, die Polonaise „Nächtlicher Festzug" („Aus dem Leben eines Taugenichts"), wird demnächst unter der Leitung von Karl Schuricht zur Uraufführung gelangen.

In einem der „Neuzeitlichen Musik" gewidmeten Konzert der Chemnitzer Städtischen Kapelle brachte GMD Leschetizky zwischen Max Trapps „Divertimento" und Georg Vollerthuns Orchestersuite „Alt-Danzig" das 3. Klavierkonzert von Raoul Koczalski zur Uraufführung (am Flügel: der Komponist).

Der Städtische Musikverein Coesfeld hat soeben unter seinem Leiter Josef Kruse Hermann Grabners Chorwerk „Segen der Erde" erfolgreich aufgeführt und steht bereits wieder mitten in den Vorarbeiten für eine weitere Großaufführung zu Beginn des neuen Jahres: Joseph Haydns „Jahreszeiten".

Prof. Max von Pauer stellte seine einzigartige, reife Künstlerschaft zugunsten des Stipendienfonds der hessischen Landesmusikschule Darmstadt zur Verfügung; er spielte im ersten dieser Stipendienkonzerte Brahms (op. 76), Liszt, Debussy (Suite bergamasque) und Karg-Elerts Partita mit souveräner Gestaltungskraft.

Das Fehse-Quartett erspielte sich auf einer kürzlichen Ostpreußenreise mit klassischer und zeitgenössischer Musik großen Erfolg. Die Konzertveranstaltung in Memel wurde am darauffolgenden Vormittag vor 1200 Schülern der oberen Klassen wiederholt. Soeben befindet sich die Vereinigung auf einer Ost- und Süddeutschlandreise, der sich Anfang des Jahres eine Reise durch Rumänien anschließt.

Bochum hatte für sein 3. Hauptkonzert des Winters Prof. Rudolf Kattnigg-Wien als Dirigenten gewonnen. Der Dirigent setzte sich mit den ihm gerne folgenden Musikern für Kurt Atterbergs Sinfonie Nr. 6, Rudi Stephans „Musik für Geige und Orchester" und Alexander Glazunows Violinkonzert ein.

Kurt Thomas sang mit seiner Kantorei in Haßfurt, Mülheim und Schweinfurt Teile aus dem Tierbilder-Zyklus von Fritz Büchtger.

In einem Festkonzert in Graz erklang Hermann Grabners „Fröhliche Musik" für kleines Orchester.

GMD Alfons Dressel hob unlängst des jungen Leipzigers Hermann Wagner „Konzertante Serenade für Holzbläser, Pauken und Streicher" in einem Philharmonischen Konzert in Nürnberg aus der Taufe.

Hans Pfitzners „Vier Lieder mit Orchester" erklangen im 5. Sinfonie-Konzert des Württembergischen Staatstheaters zu Stuttgart.

Im 2. Konzert des Landesorchesters des Gaues Württemberg machte man die Bekanntschaft mit der neuen „Sonnenwendkantate" von Gerhard Maaß.

Die Pfalzoper beging den Totensonntag mit einem festlichen Konzert, das auf den Ernst des Tages abgestimmt war. KM Erich Walter spielte mit dem verstärkten Orchester des Hauses den Trauermarsch „In memoriam" von Jean Sibelius, Tristanvorspiel und „Liebestod", sowie das Parsifal-Vorspiel von Rich. Wagner, Schuberts „Unvollendete" und Beethovens „Egmont-Ouvertüre".

Der Eisenacher Musikverein erfreute die Musikfreunde der Stadt mit einer Aufführung von Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele", um deren glänzenden Verlauf sich das Städtische Orchester, der Chor des Musikvereins, verstärkt durch Schüler der Aufbauschule,

und die Solisten Gisela Derpsch-Köln, Ruth Gehrs-Berlin, Hans Hoefflin-Berlin und Rudolf Haym-Wuppertal verdient machten. Conrad Freyse war dem Werk ein verständnisvoller Ausdeuter.

Das Bergische Landesorchester unter seinem Leiter MD Werner Saam machte sich um die Verbreitung der lebenden Musik durch die Wiedergabe von J. N. Davids Symphonie in a-moll in Solingen verdient.

Das NS-Reichssymphonie-Orchester spielte soeben unter GMD Franz Adam in Kassel mit großem Erfolg die Oberon-Ouverture, die Tannhäuser-Ouverture, Max Regers Böcklin-Suite und die 5. Symphonie von Beethoven.

Prof. Hans Chemin-Petit erzielte unlängst im 1. städtischen Konzert der Stadt Potsdam mit der Aufführung der 7. Sinfonie von Bruckner einen großen Erfolg.

Der Münchner Cellist Joseph Michel hatte mit den Cellokonzerten D-dur von Haydn und h-moll von Dvořák in Lüdenscheid und Vest-Recklinghausen großen Erfolg. Der Künstler brachte außerdem die Cellosuite G-dur von Bach zum Vortrag.

Im 130. Meisterkonzert der Stadt Liegnitz unter Leitung von MD Heinrich Weidinger spielte Prof. Ludwig Hoelscher Hans Pfitzners Violoncellokonzert als Liegnitzer Erstaufführung und das Violoncellokonzert von Robert Schumann. MD Weidinger bringt im Rahmen dieser Veranstaltung als weitere Erstaufführung die „Ouvertüre zu einer Komödie" des Dresdner KM Willi Czernik und als Uraufführung die mit dem Schlesischen Musikpreis 1938 ausgezeichnete „Sinfonietta" des Breslauer Komponisten Georg Burghardt.

Die „Ciaccona" von Bach-Casella brachte GMD Oswald Kabasta in Wien (Gesellschaft der Musikfreunde) und in München (Münchner Philharmoniker) zur Erstaufführung. Auf ihrer Konzertreise im Januar werden die Münchner Philharmoniker das Werk auch in Frankfurt/M., Hannover und Kassel zur Aufführung bringen. Auch GMD Lessing (Baden-Baden) hat das Stück in das Programm seiner Konzerte aufgenommen.

Generalintendant Dr. Heinz Drewes leitete das 1. Sinfoniekonzert der Landeskapelle Rudolstadt im diesjährigen Konzertwinter, das Werke von Beethoven brachte: Coriolan-Ouvertüre, 5. Sinfonie. Die Solistin des Abends, Annemarie Heyne, spielte das Klavierkonzert in Es-dur. H. B.

Prof. Max von Pauer und seine Schülerin Irmgard Balthasar (Lehrerin an der hessischen Landesmusikschule) brachten Bachs „Goldberg-Variationen" in Rheinbergers Bearbeitung mit großem Erfolg zur Aufführung. Das Konzert fand statt zugunsten des Stipendienfonds der hessischen Landesmusikschule Darmstadt.

Erik Werba und Josef Biegler spielten kürzlich in Baden bei Wien Roderich v. Mojsisovics' dreisätzige „Waldphantasie" für 2 Klaviere und errangen damit einen nachhaltigen Erfolg.

Im Januar bringt GMD Hugo Balzer in einem städtischen Chorkonzert in Düsseldorf das „Deutsche Requiem" von Brahms mit Claire Frühling und Rudolf Watzke zur Aufführung. Der Chor des Düsseldorfer Städtischen Musikvereins e. V. und der Düsseldorfer Lehrergesangverein stellen den Chorkörper der Wiedergabe. Ferner findet im Januar die 3. Düsseldorfer Stunde der Musik statt, in deren Rahmen der Pianist Claudio Arrau die Sängerin Marianne Brugger vorstellt.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Max Trapp hat soeben die Komposition eines Konzertes für Orchester Nr. 2 beendet.

Siegfried Kallenberg hat soeben die Vertonung eines Liederzyklus nach Gedichten des italienischen Dichters Adriano Belli, nach dem Original canzoniert, vollendet, dessen Uraufführung am 20. Januar 1939 in Venedig mit der bekannten Mailänder Konzertsängerin Anna Langobardi stattfinden wird. Die Münchner Erstaufführung erfolgt im April 1939 in einem Konzert der Deutschen Akademie. Weitere Aufführungen aus dem Liedschaffen Kallenbergs erfolgten in diesem Herbst in München, Köln, Braunschweig und Bukarest durch Kaete Hecke-Isensee, Rosl Baumann und Erik Jörgensen.

Karl Höller hat soeben die Komposition eines neuen Orchesterwerkes „Passacaglia und Fuge" (nach Frescobaldi) beendet, dessen Uraufführung am 17. 3. 1939 in Wiesbaden unter Carl Schuricht erfolgen wird. Auch für das Internationale Musikfest in Baden-Baden 1939 ist das Werk zur Aufführung vorgesehen.

VERSCHIEDENES

Erich Valentin, der Verfasser des scharfsinnigen Buches „Richard Wagner, Sinndeutung von Zeit und Werk" hielt in der „Dante Alighieri-Gesellschaft in München" einen Vortrag über „Verdi und Wagner". Der Kernpunkt der Ausführungen war, daß Verdi in seinem Vaterland als der Erneuerer der italienischen Kunst gefeiert wurde, angefangen bei den ersten revolutionären Opern bis zur Berufung als Parlamentarier. Er stellte seine Kunst in den Dienst vaterländischer Aufgaben — er war nationaler Künstler — ebenso wie Richard Wagners politischer Kampf einem geeinigten Deutschland galt. Eine Fülle gut gewählter Stellen aus Briefen belebten den ungemein fein disponierten Vortrag. Sechs Romanzen von Verdi (1838) und Wagners Wesendonk-Lieder aus dem Jahre 1857/58 rahmten den Abend ein.

Anneliese Schloßhauer sang mit ihrer weichen, gepflegten, warm getönten schönen Altstimme, von Otto A. Graef am Flügel technisch einwandfrei, beseelt und vergeistigt begleitet.

KM Friedrich Rein.

Im Rahmen eines Vortrages in Leipzig teilte Reichsminister Dr. Franck mit, daß der Entwurf des deutschen Urhebergesetzes nunmehr fertiggestellt ist.

Professor Franz Moißl-Wien wurde vom Oberbürgermeister und vom Propagandaleiter der Gauhauptstadt Reichenberg/Sudetenland eingeladen, Anfang des Jahres in Reichenberg eine zweitägige Simon Sechter-Feier zu leiten.

Im Rahmen einer Veranstaltung der Leipziger Brucknergemeinschaft sprach Prof. Helmut Schultz in tiefschürfenden Darlegungen über „Brahms und Bruckner", das Gemeinsame und das Trennende im Leben und Werk der beiden Meister darlegend.

Der „Ständige Rat für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten" wendet sich in einem Aufruf an die Regierungen aller Länder, der eine Verstärkung des Urheberschutzes der Komponisten erreichen will. Es wird vorgeschlagen, Überwachungsstellen einzurichten, die den Ständigen Rat von jedem Mißbrauch in Kenntnis setzen. Und es wird ferner erwartet, daß die Staaten alle jene Aufführungen untersagen, bei welchen, sei es nun im Konzertsaal oder im Rundfunk, das Recht des Urhebers durch Verjazzung von Tonwerken und dgl. verletzt wird.

MUSIK IM RUNDFUNK

Roderich von Mojsisovics leitete kürzlich ein Orchesterkonzert des Kurzwellensenders, mit Werken von Hanns Grimm (Uraufführung der symphonischen Dichtung „Die Weise von Liebe und Tod des Cornet Rilke"), Orchestergesängen von Hans Pfitzner und Georg Vollerthun und eigenen Werken.

Zum 9. November brachte der Reichssender Leipzig als Gemeinschaftssendung die Kantate „Es wachen die toten Soldaten" für Sprecher, Mannschaftschor und Orchester von Karl Schäfer, außerdem des Komponisten „Kantate nach sudetendeutschen Volksweisen" für gem. Chor und kleines Orchester.

Am „Tag der Stadt Darmstadt" im Reichssender Frankfurt wurden u. a. folgende zeitgenössische Werke gesendet: Wilhelm Petersen: Sonate h-moll für Violine und Klavier, Bernd Zeh: Kleine Bläsersuite und Paul Zoll: Duo für Violine und Klavier (1937). Ausführende waren Elisabeth Dieffenbach (Violine), Elsbeth Fink und Paul Zoll (Klavier), sowie Mitglieder des hessischen Landestheaters Darmstadt.

Im Reichssender Köln gelangten folgende Werke von Karl Schäfer zur Aufführung: Orchesterstücke nach Deutschen Volksliedern, Zwei Tänze aus dem Osnabrücker Land, Serenade nach einer alten Weise von Conrad Taumann für Violine und Klavier, Kinderlieder Werk 22 für Sopran und Klavier, Deutsche Volkslieder für Klavier, Musik für Bläser.

Georg Winkler spielte unlängst im Reichssender Leipzig zwei Orgelstücke aus W. 66 von Roderich von Mojsisovics.

Giacomo Puccini zu Ehren übertrug der Deutschlandsender zu seinem 80. Geburtstag ein großes Sinfoniekonzert, unter Leitung von Alfredo Sabino, mit Werken des Meisters aus Rom.

Karl Schäfers Kantate „Deutsches Land" für gem. Chor und Kammerorchester wurde in Berlin, Aschaffenburg, Hamburg und Osnabrück aufgeführt, seine Musik für Bläser in Bremen und im Reichssender Köln.

Die „Romantischen Septett-Lieder" (Sopran mit Flöte, Oboe, Klarinette, Bratsche, Horn, Baßklarinette und Fagott) von Kurt Rasch kamen im Reichssender Breslau zur Aufführung.

Am Reichssender Breslau kam auch die „Bauernkantate" von Günter Bialas unter der Leitung von Heinrich Polloczek zur Uraufführung.

Die Sopranistin Helma Pauly wurde vom Reichssender Stuttgart zur Mitwirkung in einer Haydn-Oper verpflichtet.

In einer Otto Nicolai gewidmeten Sendung des Deutschlandsenders spielte das große Orchester und der Kammerchor des Deutschlandsenders seine Weihnachtsouvertüre und Te Deum. Als Solisten wirkten Hildegard Erdmann, Emmy Leisner, Heinz Marten und Wilhelm Strienz mit.

Im Rahmen des kulturellen Austausches zwischen Portugal und dem Reich leitete GMD Rudolf Schulz-Dornburg vom Reichssender Köln soeben zwei öffentliche Abendkonzerte in Lissabon mit volkstümlichen Meisterwerken klassischer und neuer deutscher Prägung, dargeboten durch das Orchester der Emissora Nacional vom Rundfunk Lissabon. Als Gegengruß wird der künstlerische Leiter des Lissaboner Rundfunkorchesters Pedro de Freitas Branco im März mit dem Orchester des Reichssenders Köln Werke seiner Heimat spielen.

Der Reichssender München brachte Roderich von Mojsisovics' „Deutschland-Symphonie", der Kurzwellensender seine II. Symphonie „Eine Barock-Idylle", beide Werke unter Leitung des Komponisten, zur Aufführung.

Der fünfte Abend des Haydn-Zyklus des Reichssenders Stuttgart stand unter dem Motto „Konzert am Hofe der Kaiserin Maria Theresia", der 6. war als „Ein Abend bei W. A. Mozart" ausgestaltet.

Der Reichssender Berlin bringt in der ersten Januarwoche Norbert Schultzes musikalische Humoreske „Max und Moritz“ zur Aufführung.

Der Reichssender Köln hat Mark Lothars Oper „Schneider Wibbel“ in seinen Sendeplan aufgenommen.

Der Deutschlandsender beschließt den Sendekreis 1938 mit einer Wiedergabe der Neunten Sinfonie von Beethoven.

In seiner Sendereihe „Der schöpferische Mensch“ brachte der Reichssender Köln zum Jahresschluß ein Lebens- und Schaffensbild von E. T. A. Hoffmann.

Im Reichssender Königsberg sang die HJ am Weihnachtstag alte und neue Weihnachtslieder.

Im Festtags-Konzert des Reichssenders Wien am 24. Dezember erklang Anton Bruckners VI. Sinfonie.

Rosl Schmid spielte im Hamburger Sender unter Leitung von Johannes Roeder das Konzert für Klavier und Orchester von Karl Schäfer und in Osnabrück dessen Klavier-Variationen über ein fränkisches Volkslied.

Der Deutschlandsender und der Reichssender Berlin fordern ihre Hörer auf, mit Postkarte an die Spielleitung Berlin-Charlottenburg 9, Masurenalle Haus des Rundfunks, mitzuteilen, welche der im Jahre 1938 gesendeten Hörspiele die meiste Freude bereitet haben. Die Sendeleitung will aus dieser Stellungnahme ihrer Hörer lernen und sie für ihre Arbeit fruchtbar machen.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Gieseking in Rom. Dem Klavierkonzert in S. Cäcilia, wo Walter Gieseking unter anderem eine Partita von Bach, Sonaten von Beethoven, Schumann und Dom. Scarlatti spielte, folgte das Konzert im Teatro Adriano, wo Gieseking mit dem Augusteoorchester unter Molinaris Leitung die Klavierkonzerte von Brahms und Beethoven (G-dur) spielte. Das große Theater war bis auf den letzten Platz besetzt und viele sind betrübt von dannen gezogen, weil sie keinen Einlaß bekommen konnten. Das prachtvolle Spiel Giesekings fand einen derartig rauschenden Beifall, daß er nicht nur endlos herausgerufen wurde, sondern er mußte dreimal neue Proben seines glänzenden Spieles geben. Das Publikum hat erst dann den Saal verlassen, als er noch das Intermezzo von Strauß und eine Sonate von Dom. Scarlatti gespielt hatte. Es war das im Rahmen der Augusteokonzerte ein ganz außerordentliches Ereignis, da „Da capo“-Spielen oder „Bis“-Rufe verboten sind.

E. I. L.

Georg Schumann ist eingeladen worden, mit dem Chor der Berliner Singakademie zwei deutsche Werke im Teatro Adriano in Rom aufzuführen. Die Commission von S. Cäcilia hat dazu Bachs h-moll-Messe und Haydns Chorwerk „Vier Jahreszeiten“ ausgewählt. — In einem der allerersten Konzerte, die bei S. Cäcilia im Jahre 1897 stattfanden, wurde dieses Haydnsche Chorwerk zum erstenmal in Rom aufgeführt. Im Goethejahr 1932 hat der Singchor der deutschen Gemeinde am 19. März unter Dr. Lippes begeisternder Führung und unter Mitwirkung erster Wiener Sänger im Saale Sgambati vor ausverkauftem Haus dieses liebliche Oratorium zum letztenmal in Rom aufgeführt. Nun freuen sich die Verehrer der Haydnschen Muse, dieses Meisterwerk wiederum in Rom unter deutscher Leitung von einem deutschen Chor singen zu hören.

E. I. L.

Günther Ramin wurde vom dänischen Bachverein in Verbindung mit der dänischen Staatsradiofonie zu einem Bach-Orgelabend in Kopenhagen verpflichtet.

Hugo Kauns Werk 118 „Sechs Präludien“ wurden von der Pianistin Annerose Cramer in den Konzerten der Berliner Liedertafel, die in Mailand, Florenz, Rom (in Anwesenheit des Duce und des deutschen Botschafters), Neapel, Venedig und Innsbruck stattfanden, gespielt und mit starkem Beifall aufgenommen.

Der sudetendeutsche Komponist Egon Kornauth errang kürzlich als Interpret eigener Kammermusik und Lieder in Triest einen großen Erfolg.

Wilhelm Furtwängler wurde in Paris als Leiter der Pariser Philharmoniker mit Werken von Mozart, Debussy, Richard Strauß und Beethoven stürmisch gefeiert.

Die Frankfurter Oper spielte auf Einladung des Direktors des Athener Königlichen Theaters Richard Wagners „Ring“ in Athen.

Das „Kammertrio für alte Musik“ (Günther Ramin, R. Wolf, Paul Grümmer) wurde zu einem Kammermusik-Abend nach London verpflichtet. Desgleichen wird Ramin dort in einer Sonderveranstaltung Bachs „Goldberg-Variationen“ auf dem Cembalo zum Vortrag bringen.

Das viel gespielte Streichquartett op. 24 von Karl Höller wird am 6. Januar 1939 in Paris auf Einladung der Triton-Gesellschaft durch das Strub-Quartett zur französischen Erstaufführung gelangen.

GMD Hugo Balzer leitete am Jahresende zwei Austausch-Konzerte in Italien, und zwar in Cagliari auf Sardinien und in Neapel. Das zweite dieser Konzerte, im Konservatorium, das vor ausverkauftem Haus stattfand, wurde vom deutschen Konsul und von der italienischen Kronprinzessin besucht, es brachte dem deutschen Künstler einen außergewöhnlichen künstlerischen Erfolg.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 4. Vj. 1938: 2400. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 5. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / FEBRUAR 1939 HEFT 2

INHALT

Paul Ehlers: Richard Trunk . . . 125
Dr. Erich Valentin: Verdi und Wagner . . . 130
Fritz Müller: Joh. Seb. Bachs Trauermusik für Fürst Leopold . . . 136
Prof. Dr. Eugen Schmitz: Die Tonalität des „Tristan" . . . 138
Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz: Nachwort hierzu . . . 141
Adolph Meuer: Clara Schumanns eigenschöpferisches Werk . . . 142
Helmut Grohe: Unzeitgemäße Übertreibungen . . . 144
Dr. Robert Jeuckens: Von der erwünschten deutschen Musikgemeinde . . . 145
A. E. Reinhard: Willibald Kaehler . . . 147
Wilhelm Matthes: Paul Schwers † . . . 149
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik . . . 150
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik in Köln . . . 156
Dr. Horst Büttner: Musik in Leipzig . . . 159
Dr. Wilhelm Zentner: Musik in München . . . 163
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik . . . 166
Die Lösung des musikalischen Preisrätsels von Gret Hein-Ritter . . . 168
Amadeus Nestler: Musikalisches Preisrätsel . . . 170

Neuerscheinungen S. 171. Besprechungen S. 172. Kreuz und Quer S. 175. Uraufführungen S. 190. Musikfeste und Tagungen S. 191. Konzert und Oper S. 191. Musik im Rundfunk S. 210. Amtliche Mitteilungen S. 214. Musikfeste und Festspiele S. 214. Gesellschaften und Vereine S. 216. Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen S. 216. Kirche und Schule S. 217. Persönliches S. 218. Bühne S. 220. Konzertpodium S. 222. Der schaffende Künstler S. 224. Verschiedenes S. 226. Musik im Rundfunk S. 226. Deutsche Musik im Ausland S. 228. Aus neuerschienenen Büchern S. 118. Ehrungen S. 121. Preisausschreiben S. 121. Verlagsnachrichten S. 122. Zeitschriftenschau S. 123.

Bildbeilagen:

Richard Trunk . . . 125
Das Beethoven-Denkmal der Stadt Bonn . . . 140
Julius Kniese . . . 141
Willibald Kaehler . . . 156
Julius Bittner . . . 157
Paul Schwers . . . 172

Notenbeilage:

Richard Trunk: Schifferlied, op. 48 Nr. 6, für eine Singstimme und Klavier.

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Joh. Seb. Bach: Geſammelte Briefe. Herausgegeben von Dr. Erich Müller (Band 1 der „Deutſchen Muſikbücherei". Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg).

Kurtzer, iedoch höchſtnöthiger Entwurf einer wohlbeſtallten Kirchen Music; nebſt einigem unvorgreifflichen Bedencken von dem Verfall derſelben.

Zu einer wohlbeſtellten Kirchen Muſic gehören Vocaliſten und Inſtrumentiſten.

Die Vocaliſten werden hieſiges Ohrts von denen Thomas Schülern formiret, und zwar von vier Sorten, als Discantiſten, Altiſten, Tenoriſten und Baſſiſten.

So nun die Chöre derer Kirchen Stücken recht, wie es ſich gebühret, beſtellt werden ſollen, müßten die Vocaliſten wiederum in 2erley Sorten eingheteilet werden, als: Concertiſten und Ripieniſten.

Derer Concertiſten ſind ordinaire 4; auch wohl 5, 6, 7 biß 8; ſo mann nemlich per Choros muſiciren will.

Derer Ripieniſten müßten wenigſtens auch achte ſeyn, nemlich zu ieder Stimme zwey.

Die Inſtrumentiſten werden auch in verſchiedene Arthen eingetheilet, als: Violiſten, Hautboiſten, Fleuteniſten, Trompetter und Paucker. NB. Zu denen Violiſten gehören auch die, ſo die Violen, Violoncelli und Violons ſpielen.

Die Anzahl derer Alumnorum Thomanae Scholae iſt 55. Dieſe 55 werden eingetheilet in 4 Chöre, nach denen 4 Kirchen, worinne ſie theils muſiciren, theils motetten und theils Chorale ſingen müßen. In denen 3 Kirchen, als zu S. Thomä, S. Nicolai und der Neüen Kirche müßen die Schüler alle musicaliſch seyn. In die Peters-Kirche kömmt der Ausſchuß, nemlich die, ſo keine Muſic verſtehen, ſondern nur nothdörfftig einen Choral ſingen können.

Zu iedweden muſicaliſchen Chor gehören wenigſtens 3 Sopraniſten, 3 Altiſten, 3 Tenoriſten und eben ſo viel Baſſiſten, damit, ſo etwa einer unpaß wird (wie denn ſehr offte geſchieht, und beſonders bey itziger Jahres Zeit, da die recepte, ſo von dem Schul Medico in die Apothecke verſchrieben werden, es ausweiſen müßen) wenigſtens eine 2 Chörigte Motette geſungen werden kan. (NB. Wie wohle es noch beßer, wenn der Coetus ſo beſchaffen wäre, daß mann zu ieder Stimme 4 subjecta nehmen, und alſo ieden Chor mit 16. Perſohnen beſtellen könte.)

Machet demnach der numerus, ſo Muſicam verſtehen müßen, 36 Perſohnen aus.

Die Inſtrumental Muſic beſtehet aus folgenden Stimmen; als:

2 auch wohl 3 zur	Violino 1.
2 biß 3 zur	Violino 2.
2 zur	Viola 1.
2 zur	Viola 2.
2 zum	Violoncello.
1 zum	Violon.
2 auch wohl nach Beſchaffenheit 3 zu denen	Hautbois.
1 auch 2 zum	Basson.
3 zu denen	Trompetten.
1 zu denen	Paucken.

summa 18 Perſohnen wenigſtens zur Inſtrumental-Muſic.

NB. Füget ſichs, daß das Kirchen Stück auch mit Flöten, (ſie ſeynd nun à bec oder Traversieri), componiret iſt (wie denn ſehr offt zur Abwechſelung geſchiehet) ſind wenigſtens auch 2 Perſohnen darzu nöthig. Thun zuſammen 20 Inſtrumentiſten. Der Numerus derer zur Kirchen Muſic beſtellten Perſohnen beſtehet aus 8 Perſohnen, als 4. Stadt Pfeifern, 3 Kunſt Geigern und einem Geſellen. Von deren qualitäten und muſicaliſchen Wißenſchaften aber etwas nach der Wahrheit zu erwehnen, verbietet mir die Beſcheidenheit. Jedoch iſt zu conſideriren, daß Sie theils emeriti, theils auch in keinem ſolchen exercitio ſind, wie es wohl ſein ſolte.

Der Plan davon iſt dieſer:

Herr [Gottfried] Reiche	zur 1	Trompette.
Herr [Johann Cornelius] Genßmar	. . 2	Trompette.
vacat	. . 3	Trompette.
vacat	. .	Paucken.
Herr [Chriſtian] Rother	. . 1	Violine.
Herr [Heinrich Chriſtian] Bayer	. . 2	Violine.
vacat	. .	Viola.
vacat	. .	Violoncello.
vacat	. .	Violon.
Herr [Johann Caſpar] Gleditſch	. . 1	Hautbois.
Herr [Joh. Gottfried] Kornagel	. . 2	Hautbois.
vacat	. . 3	Hautbois. oder Taille.
Der Geſelle	. .	Baſſon.

Und alſo fehlen folgende höchſtnöthige subjecta theils zur Verſtärkung, theils zu ohnentbehrlichen Stimmen, nemlich:

2 Violiſten zur 1 Violin
2 Violiſten zur 2 Violin.
2 ſo die Viola ſpielen.
2 Violoncelliſten.
1 Violoniſt.
2 zu denen Flöten.

Dieſer ſich zeigende Mangel hat bißhero zum Theil von denen Studioſis, meiſtens aber von denen Alumnis müßen erſetzet werden. Die Herren Studioſi haben ſich auch darzu willig finden laßen, in Hoffnung, daß ein oder anderer mit der Zeit einige Ergötzligkeit bekommen, und etwa mit einem stipendio oder honorario (wie vor dieſem gewöhnlich geweſen) würde begnadiget werden. Da nun aber ſolches nicht geſchehen, ſondern die etwanigen wenigen beneficia, ſo ehedem an den Chorum musicum verwendet worden, successive gar entzogen worden, ſo hat hiemit ſich auch die Willfährigkeit der Studiosorum verlohren; denn wer wird ümſonſt arbeiten, oder Dienſte thun? Fernerhin zu gedencken, daß, da die 2de Violin meiſtens die Viola, Violoncello und Violon aber allezeit (in Ermangelung tüchtigerer subjectorum) mit Schülern haben beſtellen müßen: So iſt leicht zu erachten, was dadurch dem Vocal Chore iſt entgangen. Dieſes iſt nur von Sontäglichen Musiquen berühret worden. Soll ich aber die Feſt-Tages Musiquen, (als an welchen in denen beeden Haupt Kirchen die Music zugleich beſorgen muß) erwehnen, ſo wird erſtlich der Mangel derer benöthigten subjecten noch deutlicher in die Augen fallen, ſindemahlen ſo dann ins andere Chor diejenigen Schüler, ſo noch ein und andres Inſtrument ſpielen, vollends abgeben, und mich völlig dern beyhülffe begeben muß.

Hiernechſt kan nicht unberühret bleiben, daß durch bißherige reception ſo vieler untüchtigen und zur Music ſich garnicht ſchickenden Knaben, die Music nothwendig ſich hat vergeringern und ins abnehmen gerathen müßen. Denn es gar wohl zu begreiffen, daß ein Knabe, ſo gar nichts von der Music weiß, ja nicht ein mahl eine secundam im Halſe formiren kan, auch kein musicaliſch naturel haben könne; conſequenter niemahln zur Music zu gebrauchen ſey. Und die jenigen, ſo zwar einige principia mit auf die Schule bringen, doch nicht ſo gleich, als es wohl erfordert wird, zu gebrauchen ſeyn. Denn da es keine Zeit leiden will, ſolche erſtlich jährlich zu informiren, biß ſie geſchickt ſind zum Gebrauch, ſondern ſo bald ſie zur reception gelangen, werden ſie mit in die Chöre vertheilet, und müßen wenigſtens tact und tonfeſte ſeyn üm beym Gottesdienſte gebraucht werden zu können. Wenn nun alljährlich einige von denen, ſo in musicis was gethan haben, von der Schule ziehen, und deren Stellen mit andern erſetzet werden, ſo einestheils noch nicht zu gebrauchen ſind, mehrentheils aber gar nichts können, ſo iſt leicht zu ſchließen, daß der Chorus musicus ſich vergeringern müßte. Es iſt ja notoriſch, daß meine Herrn Präantecessores, Schell und Kuhnau, ſich ſchon der Beyhülffe derer Herrn Studiosorum bedienen müßen, wenn ſie eine vollſtändige und wohllautende Music haben produciren wollen; welches ſie dann auch in ſo weit haben präſtiren können da ſo wohl einige Vocaliſten, als: Baſſiſt, und Tenoriſt, ja auch Altiſt, als auch Inſtrumentiſten, beſonders 2 Violiſten von Einem HochEdlen und Hochweiſen Rath a parte ſind mit stipendiis begnadiget, mithin zur Verſtärkung derer Kirchen Musiquen animiret worden. Da nun aber der itzige status musices gantz anders weder ehedem beſchaffen, die Kunſt üm ſehr viel geſtiegen, der guſto ſich verwunderenswürdig geändert, dahero auch die ehemalige Arth von Music unſeren Ohren nicht mehr klingen will, und mann üm ſo mehr einer erkledklichen Beyhülffe benöthiget iſt, damit ſolche subjecta choiſiret und beſtellet werden können, ſo den itzigen muſicaliſchen gustum aſſequiren, die neüen Arthen der Music beſtreiten, mithin im Stande ſeyn können, dem Compositori und deſſen Arbeit ſtatisfaction zu geben, hat man die wenigen beneficia, ſo ehe hätten ſollen vermehret als verringert werden, dem Choro Musica gar entzogen. Es iſt ohne dem etwas Wunderliches, da man von denen teütſchen Musicis praetendiret, Sie ſollen capable ſeyn, allerhand Arthen von Music, ſie komme nun aus Italien oder Frankreich, Engeland oder Pohlen, ſo fort ex tempore zu musiciren, wie es etwa die jenigen Virtuoſen, vor die es geſetzet iſt, und welche es lange vorher ſtudiret ja faſt auswendig können, überdem auch quod notandum in ſchweren Solde ſtehen, deren Müh und Fleiß mithin reichlich belohnet wird, praeſtiren können; man ſolches doch nicht conſideriren will, ſondern läßet Sie ihrer eigenen Sorge über, da denn mancher vor Sorgen der Nahrung nicht dahin dencken kan, üm ſich zu perfectioniren, noch weniger zu diſtinguiren. Mit einem exempel dieſen Satz zu erweiſen, darff man nur nach Dreßden gehen, und

sehen, wie daselbst von Königlicher Majestät die Musici salariret werden; Es kan nicht fehlen, da denen Musicis die Sorge der Nahrung benommen wird, der chagrin nachbleibet, auch überdem jede Persohn nur ein eintziges Instrument zu exoliren hat, es muß was trefliches und excellentes zu hören seyn. Der Schluß ist demnach leicht zu finden, daß bey cessirenden beneficiis mir die Kräffte benommen werden, die Music in beßeren Stand zu setzen. Zum Beschluß finde mich genöthiget den numerum derer itzigen alumnorum mit anzuhängen, iedes seine profectus in Musicis zu eröffnen, und so dann reiferer Überlegung es zu überlaßen, ob bey so bewandten Umständten die Music könne fernerhin bestehen, oder ob deren mehrerer Verfall zu besorgen sey. Es ist aber nothwendig den gantzen coetum in drey Classes abzutheilen; Sind demnach die brauchbaren folgende:

(1) [Johann David] Petzold, [Johann Gottl.] Lange, [Paul Christ.] Stoll, Praefecti, [Joh. Anton] Frick, [Gottfr. Theodor] Krause, [Samuel] Kittler, [Adam Friedrich] Pohlreuter, [Joh. August] Stein, Burckhard, [Philipp Christ.] Siegler, [Joh. Gottfried] Nützer, [David Salomo] Reichardt, [Joh. Ludwig] Krebs major und [Joh. Tobias] minor, [Joh. Gottfried] Schönemann, [Samuel Gottl.] Heder und [Joh. Ludwig] Dietel.

Die Motetten Singer, so sich noch erstlich mehr perfectioniren müßen, üm mit der Zeit zur Figural Music gebrauchet werden zu könen, heißen wie folget:

(2) [Johann Michael] Jenicke, [Heinrich Wilhelm] Ludwig major und [Fr. Wilhelm] minor, [Ephraim Friedrich] Meißner, [Gottl. Heinrich] Neicke major und [Joh. Gottfried] minor, [Joh. Heinrich] Hillmeyer, [Christ. Gottfried] Heße, [Joh. Gottl.] Haupt, [Wilhelm Eusebius] Suppe, [Carl Friedrich] Segnitz, [Joh. Gottl.] Thieme, [Joh. Ephraim] Keller, [Christ. Sigismund] Röder, [Samuel Ernst] Oßan, [Joh. Gottfr.] Berger, [Samuel Gottl.] Lesche, [Joh. Christ.] Hauptmann und [Joh. Gottfried] Sachse.

Die von letzterer sorte sind gar keine Musici, und heißen also:

(3) [Joh. David] Bauer, [Joh. Gottfr.] Groß, [Carl Friedrich] Eberhard, [Joh. Friedrich] Braune, [Joh. Heinrich] Seymann, [Joh. Tobias] Dietze, [Joh. Samuel] Hebenstreit, [Gottl. Michael] Wintzer, [Joh. Ephraim] Oßer, [Joh. Christ.] Lepper, [Gottl. Jakob] Haußius, [Joachim Heinrich] Feller, [Immanuel] Grell, [Joh. Gottl.] Zeymer, [Joh. Gottfried] Guffer, [Gottl. Friedrich] Eichel und [Joh. Ephraim] Zwicker.

Summa. 17 zu gebrauchende, 20 noch nicht zu gebrauchende, und 17 untüchtige.

Leipzig, d. 23. Aug. 1730.

Joh: Seb: Bach.
Director Musices.

EHRUNGEN

GMD Prof. Eugen Pabst wurde von seiner Heimatstadt Oberammergau das Ehrenbürgerrecht verliehen.

Im Zuge eines großen Planes zur Umbenennung von Wiener Straßen wird, wie wir hören, die Stadt Wien zahlreiche deutsche Musiker ehren Die Mahlerstraße im 1. Bezirk wird künftig Meistersingerstraße heißen zur Erinnerung daran, daß Richard Wagner dieses Werk zum Teil in Wien geschrieben hat. Die Sonnenfels-Gasse wurde in Johann Sebastian Bach-Gasse umbenannt. Im 2. Bezirk erhielt die Hofnergasse den Namen Eduard Kremser-Gasse. Kremser wohnte zeit seines Lebens im 2. Bezirk. Im 3. Bezirk wird es künftig anstelle der Baumannstraße eine Adolf Kirchl-Straße geben. Weiter wurde im 3. Bezirk die Dapontegasse in Max Reger-Gasse umgeändert. Im 9. Bezirk hat die Alfred Grünfeld-Gasse den Namen des bekannten Salzburger Meisters der Orgel und bedeutendsten Komponisten seiner Zeit, Paul v. Hofhaimer erhalten. Die Ferdinand Löwe-Gasse im 10. Bezirk heißt jetzt Lachner-Gasse nach dem Komponisten Franz Lachner (1803—90). Im 12. Bezirk wurde die Reuwallgasse in Karl Löwe-Gasse umbenannt zu Ehren des Schöpfers der vielgesungenen Balladen. Im 13. Bezirk erhielt die Weißthurngasse den Namen des Liederkomponisten Robert Franz. Die Mendelsohngasse im 21. Bezirk ist in Mestrozzigasse umgeändert worden. Paul Mestrozzi (1851—1928) war einer der volkstümlichsten Militär- und Theaterkapellmeister, der auch die Musik zu vielen Possen und Singspielen geschrieben hat. Die bisherige Meyerbeergasse im gleichen Bezirk hat den Namen des Komponisten Friedrich Silcher erhalten.

Anläßlich ihres 100jährigen Bestehens wurde der verdienten Dresdener Liedertafel die Goldene Zelter-Plakette verliehen.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Nach dem guten Erfolg der bisherigen Wettbewerbe des Bades Orb zur Erlangung guter neuer Unterhaltungsmusik, hat sich die Badeverwaltung entschlossen, den Wettbewerb auch im neuen Jahre durchzuführen und ihn überhaupt zu einer ständigen Einrichtung zu machen.

Die Robert Schumann-Stadt Zwickau hat die Schaffung eines Robert Schumann-Musikpreises beschlossen, der alljährlich am 8. Juni, dem Geburtstage des Meisters, zur Verteilung kommen soll. Der Preis, der mit einem Betrage von 500 Mark verbunden ist, soll der Förderung würdiger ausübender Musiker oder Komponisten dienen.

Bei dem Festkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde in Baden-Baden anläßlich ihres 7. Stiftungsfestes teilte der Vorsitzende der Gesellschaft, Ritter von Herold, mit, daß der Vorstand beschlossen hat, alljährlich einen Musikpreis zu stiften, der mit einem Werkauftrag für einen jungen deutschen Komponisten verbunden ist, dessen Schaffen besondere Beachtung verdient. Einmütig wurde der in Aglasterhausen geborene 27jährige Helmut Degen, Lehrer für Theorie und Komposition in Duisburg, mit diesem ersten Werkauftrag bedacht. Das Werk wird beim nächsten Stiftungsfest in Anwesenheit des Komponisten zur Uraufführung gelangen.

Der alljährlich zu verteilende Johann Sebastian Bach-Preis, den die Reichsmessestadt Leipzig in Höhe von 5000 RM. geschaffen hat, hat in der deutschen Musikwelt ein unerwartet großes Interesse gefunden. Nicht weniger als 24 Opern und 51 Symphonien sind zur Bewerbung von deutschen Komponisten eingereicht worden, außerdem noch etwa 50 Werke anderer Gattungen. Mutmaßlich wird der Bach-Preis im Rahmen des zweitägigen Bach-Festes, dessen Veranstaltung für den Frühsommer geplant ist, vergeben werden.

Das Preisrichterkollegium des Wiener Preisausschreibens für den schönsten Walzer hat sich für ein flottes Tanzstück von Karl Hermann Pilhs, den langjährigen Solorepetitor an der Staatsoper, entschieden. Der Walzer wird erstmals beim großen WHW-Ball der Stadt Wien erklingen. Den 2. Preis erhielt ein Walzer von Alfred Uhls, den 3. eine Komposition von Josef Kirchmayer.

VERLAGSNACHRICHTEN

Die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft, die mit Unterstützung der schweizerischen Tonkünstlervereinigung und des staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung zu Berlin das Gesamtwerk Ludwig Senfls herausgibt, konnte soeben den 2. Band des großen Werkes, enthaltend einen ersten Teil der deutschen mehrstimmigen Lieder, für deren Herausgabe Dr. Arnold Geering-Basel und Prof. Dr. Wilhelm Altwegg-Basel verantwortlich zeichnen, der Öffentlichkeit übergeben.

Für Feierstunden, Kundgebungen, Heldengedenkfeiern usw. schrieb Dr. Friedrich Merkl wirksame Chorwerke für Männerchor und für gemischten Chor (Deutschland — Hymne an Deutschland — Deutsch sei dein Geist — Herrlich deutsche Heimat — Bekenntnis — Mahnung — Ein Volk, ein Führer — Schafft! — Ans Werk! — Sonnenwende — Totenfeier (mit Begleitung) — Die Toten sind nicht tot (mit Begleitung). Die Partituren können zur Durchsicht angefordert werden beim Komponisten in Stettin, Preußische Str. 26.

Die Firma B. Schotts Söhne, Mainz, legt dem heutigen Heft einen ausführlichen Prospekt über die Neuherausgabe des „Hugo Riemanns Musiklexikon“ bei und der Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam, bringt einen wirkungsvollen Prospekt über „Singen und Musizieren“.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS TAGESZEITUNGEN

Generalmusikdirektor Franz Adam, der verdienstvolle Begründer und Leiter des NS-Reichs-Symphonieorchesters, erzählt („Völkischer Beobachter", 17. Januar 1939):

Die Adams, die aus Nördlingen stammen, seit Generationen aber in München sitzen, sind eine einzige Malerfamilie. Ich habe mir einmal die Mühe gemacht, sie zu zählen, und kam auf die stattliche Anzahl von 38 Malern und — keinen einzigen Musiker. Daß ich selbst der Familientradition, die sich in meinem Sohn fortsetzt, „untreu" geworden bin und statt Pinsel und Palette Notenfeder und Taktstock in die Hand nahm, fällt umsomehr aus dem „Rahmen", als ich sozusagen im Atelier meines Vaters Emil Adam aufwuchs. „Ich", sage ich; dabei waren wir eine ganze Schulklasse voll: zwölf Kinder, von denen ich das zwölfte bzw. der achte Bub war. Wir wurden spartanisch erzogen, mit aller Güte und Strenge zugleich, die uns gutgetan hat. Ich entsinne mich noch, wie stolz wir — aber auch mein Vater — waren, wenn wir bei Geselligkeiten unserer Eltern „bedienen" mußten. Mein Vater hatte seine Freude daran, daß alles wie am Schnürchen ging, was eifrige und genaue Vorübungen kostete. Es war herrlich. Ich hatte das Glück einer wunderbaren Kindheit, eines Familienlebens, das mir stets unvergeßlich sein wird.

Nur eines fehlte in unserem Haus: ich durfte kein Klavierspielen lernen. Im Grunde genommen hatte ich als Kind auch keine ausgesprochene Neigung dazu, Musik war für mich Ausdruck, Äußerung eines Rhythmus. Das zog mich an. Sechzehn Jahre war ich alt, als ich endlich ans Klavier kam. Obendrein lernte ich Klarinette. Durch Zufall kam ich dazu, gerade dieses Instrument zu erlernen, was mir heute sehr von Nutzen ist. Mein Vater spielte Flöte in einem Liebhaberorchester, in dem man einen Klarinettisten brauchte. Kurz entschlossen befaßte ich mich eigens für diesen Zweck mit der Klarinette. Mit all diesen Freuden und Beschäftigungen wuchs auch mein Eifer. Immer näher kam ich dem Gedanken, daß Musik etwas Besonderes, Lebens- und Lernenswertes sei. Es verdichtete sich in mir die Wunschvorstellung, mich mit Haut und Haar der Musik zu verschreiben.

Eine Gelegenheit zum Entschluß bot sich schnell. an einem Samstag vor Ostern — es war 1903 — kam ich von der Schule heim und teilte, sozusagen noch mit dem Ranzen auf dem Rücken, meinem Vater mit, daß ich vom Professor einen Verweis bekommen hätte und von morgen ab auf keinen Fall mehr zur Schule ginge. Mein Vater drang in mich hinein und suchte dem Warum? auf den Grund zu gehen. Ich gestand, daß ich mir felsenfest vorgenommen hatte, die Akademie der Tonkunst zu besuchen und Musik zu studieren. Das tiefe Verständnis, das mein Vater uns, seinen Kindern entgegenbrachte, versagte auch hier nicht. Er hatte allen freie Berufswahl gelassen und gewährte sie natürlich auch mir. Lange war ich aber nicht auf der Akademie. Der Betrieb beengte mich. Ich trat wieder aus, studierte drei Jahre Komposition als Privatschüler Anton Beer-Walbrunns, trat wieder ein und wurde Schüler Felix Mottls. 1909 war ich Bühnenassistent bei den Münchener Festspielen, tat ein Jahr später selbst im Orchester mit — mit dem Instrument, das mich zur Musik geführt hatte, der Klarinette — und dachte nun daran, Dirigent zu werden.

Warum ich unbedingt Dirigent werden wollte, ist mir damals nicht klar gewesen. Dieser Wunsch war die früheste Äußerung meiner Musikneigung. Als Junge schon taktierte und fuchtelte ich mit dem Holzscheit herum, das wohl schon Symbol für meinen künftigen Beruf war. Aus dem klobigen Holzscheit ist das dünne „Zauberstäbchen" geworden, dem ich mein Leben verschwor. Gern verschwor.

Am Stadttheater in Gießen fing es an. Dort trug es sich zu, daß ich mich das erste und einzige Mal in meinem Leben als — Maler betätigte. Jawohl, als Maler! Diese Tatsache, die zugleich mein größter Reinfall war, begab sich im Jahre 1922. Der Intendant des Stadttheaters hatte — es war wohl zur Faschingszeit — einen „Bunten Abend" angesetzt und fragte alle Mitglieder, was sie beisteuerten und was sie dazu brauchten. Ich war Feuer und Flamme und bat ihn, mir zur Vorbereitung meines Unternehmens den Malersaal zur Verfügung zu stellen. Er sah mich lange und erstaunt an, hielt mich wahrscheinlich für irrsinnig oder sonst etwas, aber genehmigte. Das war die Hauptsache für meinen Plan. Ich arbeitete: malte, komponierte und dichtete. Dann aber stieg mein Malerwerk: eine von Musik und Worten geleitete Parodie auf den Kubismus. Den Endeffekt hatte ich Ahnungsloser nicht erwartet: die Leute waren begeistert, so begeistert, daß sie meine Parodie für Ernst nahmen. Das hat mich zutiefst erschüttert. Ich legte Pinsel und Palette fort und verzweifelte am Geschmack der Welt. Sieben Tage habe ich gemalt. Vom siebenten an aber nicht mehr. Für alle Zeiten.

Von Gießen ging es Sommers über nach Bad Ems. Aber ich wollte weiter. In Bad Ragaz war



die Stellung eines Orcheſterleiters „vakant" geworden (wie man ſo ſchön ſagt). Ich meldete mich als ſoundſovielter von 176 Bewerbern und wurde verpflichtet. Dann kam der Krieg, nach deſſen Beendigung ich nach Ragaz zurückkehrte. 1923 verließ ich die Schweiz und kam wieder nach München, in meine Vaterſtadt. Ein Jahr ſpäter übernahm ich die dornen-, aber auch erfolgvolle Aufgabe, dem damals noch in den Windeln liegenden Rundfunk auf die künſtleriſchen Beine zu helfen. Mit einem Orcheſter von drei Mann fing ich im Münchener Funkhaus an und hatte, als ich 1928 mein Amt niederlegte, ein ausgewachſenes Symphonieorcheſter beiſammen, mit dem ich bereits Bruckner ſpielte. Das Luſtigſte dabei erſcheint mir heute, daß wir taten, als wären wir im Konzertſaal, und im feierlichen Frack in einem unzulänglichen, aus drei Zimmern beſtehenden Raum muſizierten.

Man hat mich damals ausgelacht, daß ich eine ſo junge Sache wie den Rundfunk für der Mühe des Einſatzes wert hielt, als ich — es war die Zeit des werdenden Tonfilms — in meiner Wohnung eine Tonfilmſchule ins Leben rief. Ich habe mir nichts daraus gemacht, auch nicht, als man mir meinen Kampf erſchwerte, den ich um die Gründung der „Intereſſengemeinſchaft ſüddeutſcher Muſiker" führen mußte. Daraus erwuchs das NS-Reichsſymphonieorcheſter, über deſſen Geſchichte, Aufgabe, Wirken und Leiſtung ich wohl nichts zu ſagen brauche.

Von mir als Privatmenſch iſt nichts zu erzählen. Daß ich früher viel komponiert habe, was ich heute im Schrank vergrabe, gehört noch in die Berufsrubrik. Wenn ich von großen „Paſſionen" ſprechen ſoll, muß ich enttäuſchen. Denn ich habe wirklich nur eine das iſt das Schachſpiel, das ich als einziges Spiel und mit Leidenſchaft pflege. In ihm finde ich meine Erholung, nicht im Faulenzen und Ruhen. Es genügt mir meinen Ausgleich oder meine Entſpannung in einer inneren Umſtellung auf eine andere Materie zu ſuchen. Und das iſt das Schachſpiel, das ich als Wenigſchläfer — fünf Stunden Schlaf reichen vollkommen aus — bis tief in die Nacht betreiben kann. Und ſonſt? Ich liebe den Bergſport, das Klettern, ich liebe als Nachkomme einer Malerfamilie Ausſtellungen und — die Kalauerei, Wortverdrehungen und Wortſpielereien, das „angenehme Blödeln", das ja ebenſo anregend wie entſpannend iſt.

Dr. Erich H. Müller von Aſow: „Volksmuſik in Rumänien" (Neue Freie Preſſe, Wien, 11. 12. 1938).

Prof. Dr. Hans Joachim Moſer: „Deutſche Weihnachtsmuſik" (Die Zeit, Reichenberg, 9. 12. 1938).

Dr. Ludwig Karl Mayer: „Stilwende oder Kriſe in der Muſik?" (Völkiſcher Beobachter, Wien, 7. 12. 1938).



Aufnahme Franz Bauer, München

Richard Trunk

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / FEBRUAR 1939 HEFT 2

Richard Trunk.

Von Paul Ehlers, München-Solln.

„Deutſchland, ich muß dich lieben.“

Dieſes Wort iſt die erſte Zeile eines Gedichtes von Ludwig Finckh, das Richard Trunk am 21. Januar 1933 als Männerchor in Muſik ſetzte und zuſammen mit Hanns Johſts „Du, mein Deutſchland“ (komp. 4. Februar 1933) und Haaſe-Mahlows „Ich glaube an ein Auferſtehen!“ (komp. 20. Januar 1933) unter der Werkzahl 64 veröffentlichte. Alle drei Chöre ſind, wie man ſieht, in bedeutungsſchwerſten Tagen der deutſchen Geſchichte entſtanden, genau in der Zeit, da zum unermeßlichen Segen Deutſchlands der Führer der nationalſozialiſtiſchen Bewegung außer der innern Gewalt über die Gemüter auch die äußere Macht erlangt hat. Deutſchlands Zeitenwende fand ihren rechten Sänger, und dieſer fand auch die rechte Form, um das, was alle guten Deutſchen in jener Zeit erregte, zu ſagen und zu ſingen: nicht als Einzelner, für ſich Stehender gab er das Bekenntnis zum deutſchen Deutſchland, ſondern als Ausdruck der ganzen Gemeinſchaft; nicht in einen Einzelgeſang faßte er es, ſondern dem Chore legte er es in den Mund. Deutſchland — das iſt der Gedanke, der die drei Chöre zu einem in ſich geſchloſſenen Ganzen verbindet: mit Johſts „Klage“ um das darniederliegende „bräutliche Deutſchland“ beginnt der Zyklus; ihr ſchließt ſich Finckhs Gedicht an mit der Erkenntnis ſeines Verwurzeltſeins im Väterboden und mit dem Sehnſuchtsſchrei nach der Heimat; Haaſe-Mahlows „Glaube“ an die Wiederauferſtehung Deutſchlands läßt am Ende die Siegesfahne wehen. Was die Dichterworte künden, dem gibt die Muſik die Seele ihrer unmittelbar das Gemüt packenden Töne.

„Deutſchland, ich muß dich lieben!“ — man kann das Wort mit Fug und Recht über Richard Trunks ganzes Leben und Schaffen ſetzen. Beide ſind eins in ihm. Seine Kunſt iſt Leben, ſein Leben iſt Kunſt. Deutſch iſt der Mann, deutſch ſeine Kunſt. Das war von Anfang an ſo. Man darf aus den Daten der Entſtehung der im opus 64 zuſammengefaßten Männerchöre nicht den Trugſchluß ziehen, daß Trunk ſein deutſches Herz erſt entdeckt und nationalſozialiſtiſch eingefärbt habe, als der Sieg der Bewegung immer näher rückte. Gegen dieſe Vermutung ſpricht ſchon, daß er, der im damals noch ſchwarzen „heiligen Köln“ die Leitung des Kölner Männergeſangvereines hatte und außerdem die Stellung des ſtellvertretenden Direktors der Rheiniſchen Muſikſchule und eines Lehrers an der Staatlichen Hochſchule für Muſik bekleidete, im Jahre 1932 ſeine Exiſtenz dadurch aufs Spiel ſetzte, daß er ſich öffentlich zu Adolf Hitler bekannte und allen offenen und heimlichen Intriguen zum Trotze an ſeinem Bekenntniſſe feſthielt und jeden Verſuch, ihn zum Widerrufe oder zur Niederlegung ſeiner Ämter zu veranlaſſen, mannhaft zurückwies. Gleich manchen andern Deutſchen, und nicht den ſchlechteſten vor allem unter den Künſtlern, hatte er wohl vor dem Kriege, angewidert vom Mißverſtändniſſe und Mißbrauche der Politik als einer Parteienangelegenheit, kein beſonderes „politiſches“ Intereſſe, und

erſt der in alle Verlogenheit und alles Morſche wie ein reinigender Sturmwind hinbrauſende Nationalſozialismus weckte auch in ihm den Gedanken, ſich ſelbſt dem Geſchehen als tätiges Glied einzufügen, weil der Kampf um Deutſchlands deutſches Sein oder Nichtſein etwas andres bedeutete wie der Schacher unter den Parteien. Durch den Nationalſozialismus gewann ſein Deutſchtums-Bewußtſein klare, feſte Form und Geſtalt. Aber dieſes Deutſchtum lebte ſchon immer in ihm. Dieſes Deutſchtum entbrannte zu lodernder Flamme während des Weltkrieges; es konnte indes nur deshalb zur Flamme emporſchlagen, weil es als der ſeinem Weſen eingeborene Lebensatem ihn von jeher durchdrang. Richard Trunk mußte zum Nationalſozialismus kommen, weil der Urgrund des deutſchen Nationalſozialismus und des muſikaliſchen Schaffens Trunks ein und derſelbe iſt, weil beide deutſchem Blut und Boden entſproſſen ſind, im deutſchen Denken und Fühlen ihre ewige geiſtige Heimat haben. Wenn nichts andres für ſein Deutſchtum zeugen würde, ſtünde ſeine Muſik als allen Widerſpruch Lügen ſtrafendes Zeugnis für ihn auf.

Sein Deutſchtum iſt der Grundton all ſeines Schaffens. Sein deutſcher Charakter hat ihn davor bewahrt, im Hexenſabbat des „Atonalen“ mitzutanzen und ſeine Vernunft auf dem Altar der dürren „Sachlichkeit“ zum Opfer zu bringen. Im März 1933 hielt Trunk in der Hochſchule für Muſik in Köln eine Feſtrede, worin er ſelbſt zum muſikaliſchen Bolſchewismus ſcharf Stellung nahm; er ſagte darin u. a.: „Die Muſik, ihrem urſprünglichen Weſen nach eine aus inſpiratoriſchen Momenten heraus geborene Kunſt, war für viele nur noch zu einer Angelegenheit des Verſtandes geworden, zu einem artiſtiſchen Spiel mit mechaniſchen Experimenten, ohne inneren Zwang und ohne ethiſchen Wert. Faſt die geſamte Muſikproduktion erſchien mit einem Male beherrſcht von einer ſpekulativen Deſtruktion, wie ſie in ſolch unverhüllter Schamloſigkeit niemals vorher aufgetreten war. Eine förmliche Gier nach Senſation war plötzlich ausgebrochen . . . Gewiß war ſolchen Ausſcheidungen einer oft erſchreckenden Phantaſie faſt immer nur ein Leben von kurzer Dauer beſchieden. Ihr verderblicher Einfluß auf die Seele unſeres Volkes, insbeſondere ihre giftige Ausſaat in die leicht empfänglichen Sinne der muſikaliſchen Jugend drohte jedoch mehr und mehr zu einer ganz ſchlimmen Gefahr zu werden ... Wir bekämpfen hartnäckig und bewußt rigoros alles — auch kulturpolitiſch — was wir für unſer Volk als gefährlich und ſchädlich erkannt haben.“

Ihm, dem mit dem Heimatboden eng Verwurzelten, liegt das Wurzelloſe nicht. So konnte er als Schaffender wie als Erzieher niemals eine Verbindung mit den Konſtruktionen eines weder im Blute noch im Geiſte ſeienden Intellekts finden. Seine Muſik iſt volkshaft. Er hat Werke geſchrieben, die ſich in Geiſt und Form zum Verfeinertſten erheben, was Muſik ausdrücken kann. Aber immer wieder kehrt er, als litte es ihn in der Einſamkeit des Äthers nicht, ins grüne, blühende Tal des Volksliedes zurück und ſingt Lieder von einer ſchlichten Innigkeit des Tones, daß ſie auch der einfachſte ſeiner Volksgenoſſen verſtehen und lieben muß. Wo der Wein wächſt, iſt auch das Lied daheim. Und Richard Trunk ſtammt aus Tauberbiſchofsheim, der Stadt, die, zu Baden gehörig, in dem Winkel des ſchönen Landes liegt, wo es an Bayerns geſegnete fränkiſche Weingegend grenzt; dort iſt er am 10. Februar 1879, ſomit heuer vor ſechzig Jahren, geboren. In Trunks Muſik lebt etwas von jenem heitern, leichteren Geiſte, wie er im Weinlande daheim iſt. Ihr fehlt es keineswegs an nachdenklichem Ernſt; aber dieſer artet nicht in grübleriſche, dickblütige Schwere aus. Ein ſchnelles Erfaſſen des Weſentlichen, eine lebhafte Anſchauung und eine bildkräftige, auf plaſtiſche Klarheit dringende Darſtellungsgabe künden den raſchbeweglichen Geiſt, der mit einem Strich eine Sache deutlich und faßlich zeichnet, wozu ein langſamerer, taſtender Menſch hundert Mittel mehr aufwenden müßte. Bei ſeiner Muſik ſteht alles ſelbſtſicher da, ſo als könne es garnicht anders gemacht werden, und immer, auch in ſeinem kürzeſten Liede, wirkt eine lebendig vorwärtsdrängende Kraft. Freude hat ſie geboren, und eins haben ſie alle gemeinſam: den Funken echter Zeugungskraft. Das iſt es, was ſeinen Liedern das Gepräge des echtblütig Lyriſchen gibt; das iſt es auch, was ihnen von Anfang an den Weg zu den Gemütern der Künſtler und der Kunſtliebhaber gebahnt hat. Seine Lieder ſind die legitimen Nachfahren der Lyrik unſrer großen deutſchen Liederſänger Schubert, Schumann, Brahms und — namentlich — Hugo Wolf.

Es kennzeichnet den geborenen Lyriker, daß Richard Trunks Hauptſchaffensgebiet auf dem des Geſanges liegt, dem Liede und dem Chore. Das erſte Werk, womit der kaum die Münchner Akademie der Tonkunſt als Preisträger verlaſſende Schüler Joſeph Rheinbergers, Berthold Kellermanns, Hans Bußmeyers, Max Erdmannsdörfers an die Öffentlichkeit trat, war ein Liederzyklus „Spielmannslieder" auf Worte von Fredy Schmid. Schlicht wie das opus 1 ſich gibt, ſteht es doch als Weiſer an dem Wege, den ſein Urheber zu gehen beſtimmt war. Schon hier ſpürt man das Lebenselement all ſeines Komponierens: die unverkünſtelte Wahrhaftigkeit und den Willen zur Melodie. Mächtig hat ſich der Baum entwickelt, der aus jenen ſingfrohen Spielmannsliedern emporwachſen ſollte. Jahr um Jahr ſetzt er mehr und reicheres Fruchtholz an und entfaltet immer üppiger ſeine Zweige, werden die Früchte größer und gehaltvoller. Und doch ſind die Lieder alle — es iſt das untrüglichſte Zeichen der Perſönlichkeit, ohne die man ſich eine zum Schaffen berufene Natur nicht vorſtellen kann — insgeheim miteinander verwandt. Gewiſſe modulatoriſche Neigungen, das Bevorzugen beſtimmter Vorhalte, die Art der Deklamation und andere Dinge, die uns als Merkmale ſeines Stiles gelten, ſind im Keime bereits in den allererſten Liedern vorhanden. Seine Melodie erſcheint als Übertragung der Sprache, ihres Rhythmus und ihrer Klanghöhe, in Töne, jedoch niemals als ſklaviſche Nachahmung, ſondern den muſikaliſchen Geſetzen gehorchend; ſie verleugnet niemals die Mutterſchaft der Muſik, entartet nicht in wüſtes Gemengſel willkürlich zuſammengeſtoppelter Intervalle, wie es unmuſikaliſche Unkraft ſo gern als geiſtreich tuenden Erſatz zur Verdeckung ihres melodiſchen Unvermögens zu verabreichen wagt. Neben ſeiner Melodie, die ſo ſchwierig ſie oftmals iſt, doch vermöge ihrer muſikaliſchen Logik ſtets ſangbar bleibt und im Munde eines Sängers, der ſie mit dem Geiſte erfaßt hat, immer „klingt", iſt jedem Liedgebilde Trunks eine feſte, in ſich gefügte und verzahnte muſikaliſche Form eigen; in dieſen Dingen iſt er ſich zeitlebens bei ſeinem Schaffen treu geblieben. Da iſt kein mühſames Vorwärtsſtammeln von Wort zu Wort, von Phraſe zu Phraſe, kein brüchiger Bogen verbindet notdürftig die einzelnen Teile, keine ſchlechtgehämmerten Nietnägel drohen die Stücke eher auseinander zu treiben, anſtatt daß ſie verbänden! — alles trägt das Zeichen organiſchen Wuchſes, wo ein Ding die Folge der andern Dinge iſt, und ſtets weiß das Ende vom Anfang. Gegen Verletzungen des künſtleriſchen Geſetzes des Ebenmaßes zwiſchen Inhalt und Form, zwiſchen Geiſt und Leib ſind wir umſo empfindlicher, je enger die Form iſt. Das iſt der Grund, warum es ſo wenige wirkliche Liederſänger gibt, und zugleich der Grund, warum Richard Trunk zu dieſen wenigen zählt. Bei allem Gehorſam gegen den geſetzmäßigen Eigenwuchs der Muſik geht Trunk nicht mit einer vorgefaßten muſikaliſchen Meinung an ein Gedicht heran; er läßt ſeine Phantaſie vom Gedichte befruchten und wartet darauf, daß ſie den muſikaliſchen Einfall gebäre, und aus dieſem Einfall heraus läßt er die ganze Muſik ſich kriſtalliſieren.

Treue gegen das Wort, indes nicht willenloſe Abhängigkeit, Wahl der Form aus dem geiſtigen Gehalte des Gedichtes, ſodann vollkommene Einſchmelzung des Wortes in die Muſik — ſo ungefähr könnte man das Weſen ſeines Liedes kennzeichnen. In der Ausführung nimmt man wahr, wie dieſes beſtimmende Prinzip nach dem Maße der immer mehr zunehmenden Herrſchaft über die Mittel von Lied zu Lied ſtärkere Gewalt ausübt. Die Wahl der Ausdrucksmittel wird jeweils empfindlicher, die Feinheit des Ausdeutens ſchärfer, und mit der Verfeinerung geht keineswegs eine Verflüchtigung des Ausdruckes einher, ſondern der Ausdruck, ſowie damit als Folge: der Eindruck, gewinnt an Kraft und Geſchloſſenheit.

Es ſcheint ein unerſchöpflicher Quell zu ſein, woraus Trunks Erfindung ſtrömt, ein Quell, der hier aus geheimnisvollſter Tiefe empordrängt mit Gefühlen und Geſichten ewiger Werte, dort mutwilliges Spiel treibt, dann wieder ſtill und wohlig dahinfließt in ungetrübtem Behagen an den guten Dingen dieſer Welt. Wucht, Feuer und Schwere der meiſten wundervollen Geſänge der opera 40 und 41, gleich darauf das ſchillernde Vibrieren des auf Verſe von Verlaine geſchriebenen op. 42! Wiederum: die in den Sieben Liedern nach Gedichten von Joſeph von Eichendorff durchbrechende, von ſchwärmeriſchſter Liebesſehnſucht und innigſtem Naturgefühle durchglühte, durch ihre ſtrenge formale Gebundenheit vor weichlichem Zerfließen bewahrte reinſte Romantik des op. 45, die verſonnene Innigkeit der Sieben Weihnachtslieder op. 61 und die modulatoriſch ungemein differenzierten, in feinſtem Formſpiele die Kraft ur-

ſprünglichen Humors offenbarenden Vier heiteren Lieder, die aus dem op. 63 mit ſeiner Luſt an entfeſſeltem Frohſinn und geiſtreichen Witzen ein beſonders anziehendes Zeugnis von der Fähigkeit Trunks bilden, Übermut mit glänzender Formbeherrſchung zu vereinen, und die durchaus frei von jenem berüchtigten „Muſikantenhumor" ſind! Welch eine Fülle verſchiedenartigſter Stimmungen in den prachtvoll farbigen Sechs Liedern nach Gottfried Keller und der muſikaliſchen Darſtellung hierin wie auch in den früher erſchienenen Liedern! Vielleicht dürfen wir gerade in den heiteren Kindern ſeiner Phantaſie den überzeugendſten Beweis ſeiner Berufung erblicken: auf hohem Kothurn pathetiſchen Geſanges einherzuſchreiten, mag auch einem weniger Begabten einmal zu guter Stunde geraten, aber um den Tanzboden zu betreten, ohne an Anmut einzubüßen, bedarf die Muſe reinen Adels.

Die gleiche Vielgeſtalt der Eingebung und der Formung finden wir bei dem zweiten Hauptfelde der kompoſitoriſchen Tätigkeit Trunks, dem Chorgeſange. Sie hat ſich in gewiſſem Sinne aus dem praktiſchen Leben ergeben. Trunk war, nachdem er die Akademie der Tonkunſt zu München abſolviert hatte, zunächſt Dirigent kleinerer Männerchöre und wirkte daneben als Lehrer für Chorgeſang am Thereſien-Gymnaſium in München. 1907 wählte ihn die Bürger-Sänger-Zunft, Münchens bedeutendſter Männerchor, zu ihrem Dirigenten. Fünf Jahre ſpäter ſchon beruft ihn, den inzwiſchen in weiten Kreiſen Bekanntgewordenen, der berühmte Neuyorker Männergeſangverein „Arion" zu ſeinem Leiter: aus über hundert Bewerbern ging Trunk als Sieger hervor. Seine Leiſtungen als Chor- und Ocheſterleiter wurden von der geſamten Neuyorker Kritik, der engliſch wie der deutſch geſchriebenen, aufs höchſte gerühmt. Der Kriegsausbruch, der in ſeinen in Deutſchland verbrachten Urlaub fiel, unterbrach ſeine außerordentlich erfolggekrönte Tätigkeit in Amerika; er blieb dann in ſeinem Heimatlande. Die Jahre von 1918 bis 1925 ſahen ihn als Chor- und Orcheſterdirigenten in München, als Leiter der Bürger-Sänger-Zunft, als Bundeschormeiſter des geſamten Münchner Sängerbundes. Aber noch ſollte München ihn nicht ganz beſitzen: am 22. Dezember 1924 hatte der Kölner Männergeſangverein unter faſt vierzig Anwärtern Richard Trunk zum künſtleriſchen Leiter erwählt. Erſt zehn Jahre ſpäter kehrte er nach ſeiner Wahlheimat München endgültig zurück, als er nach dem Rücktritte Siegmund von Hauseggers zum Präſidenten der Staatlichen Akademie der Tonkunſt berufen worden war und alsbald vom Münchner Lehrergeſangverein zum Dirigenten gekürt wurde. Man ſieht: die ganzen vierzig Jahre her nach Beendigung der Lehrbuben- und Geſellenzeit blieb er mit dem Chorweſen eng verbunden; das war innere Beſtimmung und mußte folgerichtig auf ſein tonſetzeriſches Tun und Treiben Einfluß ausüben.

Man würde indeſſen fehlgehen, wollte man dieſen Einfluß nur als etwas von außen her an ihn Herantretendes anſehen. Nein! Er erblickte im Zuſammenklange menſchlicher, inſonderheit männlicher, Stimmen ein willkommenes und geeignetes Ausdrucksmittel für die Verwirklichung ſeiner muſikaliſchen Ideen, und indem er ſich dieſes Mittels bediente, ſchuf er nicht nur eine Reihe ungewöhnlich künſtleriſch hervorragender Werke, ſondern wirkte in mancher Hinſicht reformatoriſch im Kreiſe der Männerchor-Kompoſition. Viele Tonſetzer hatten, Hegars Kompoſitionsweiſe mißverſtehend und überſpitzend, die menſchliche Stimme mehr im Sinne inſtrumentalen, als vokalen Werkzeuges in ihren Kompoſitionen gebraucht und vermeinten, ſich und ihre Expektorationen dadurch „intereſſant" zu machen, daß ſie ſich möglichſt weit von der Natur der Menſchenſtimme entfernten und den armen geplagten Sängern Schwierigkeiten zumuteten, die zwar gar nichts zur geiſtigen Ausdeutung der Dichtung beitrugen, dafür aber verzwickt und geſchraubt klangen. Dieſen Unfug hat Richard Trunk niemals mitgemacht, hätte es ſeiner künſtleriſchen Anlage nach auch nicht gekonnt. Es ſind der Meiſter nicht allzu viele, die es gleich ihm verſtehen, Natürlichkeit der Satzweiſe, vor allem auch in der Führung der Singſtimmen, mit feſſelnder harmoniſcher Form und eindringlicher Behandlung der Dichtung zu verbinden. Die Schwierigkeit, den Farbton der Männerſtimmen wechſelreich abzuwandeln, überwindet er durch intenſivſte Verſenkung in die von ihm vertonten Gedichte. Dieſes Sich-vertraut-machen mit dem Geiſte und dem Wortklange der Gedichte erſchließt ihm zugleich das Geheimnis des dem Worte entſprechenden muſikaliſchen Farbtones und bewahrt ihn davor, an der Klippe der Starrheit des Männerchorklanges zu ſcheitern. Was andre durch verſtiegene Intervallſprünge und vertrackte Harmoniſierung zu umſchiffen ſuchen, das vermeidet Trunk

durch ſeine einfachere geiſtige Arbeitsweiſe, wie ſie ſeiner künſtleriſchen Weſensart gemäß iſt. Dieſem Verfahren danken wir Werke, die zu dem wirklichen Edelgute (man erlaube hier das oft mißbrauchte Wort!) deutſchen Männerchorgeſanges gehören. Außer den vaterländiſchen Chören, von denen neben dem anfangs genannten op. 64 die Vier Chöre op. 50 (darunter das dem Gedächtnis Leo Schlageters gewidmete „Auf öder, einſamer Heide"), der auf der Nürnberger Sängerwoche 1927 aufgeführte Chor „Die Herzen empor!" und vor allem die dem Führer gewidmete, nach Gedichten Baldur von Schirachs geſchriebene „Feier der neuen Front" hervorgehoben ſeien, zeichnen ſich op. 60 und 62 beſonders aus. Trunk benutzt auch bei ihnen die zykliſche Form. „Von der Vergänglichkeit" handelt das erſte der beiden Werke: Schillers „Raſch tritt der Tod den Menſchen an", Michelangelos „Alles endet, was entſtehet" und „Der ſchnelle Tag iſt hin" von Gryphius ragen hier in ernſter monumentaler Geſtalt als gewaltiges Mahnmal auf. Um die Feierlichkeit des Vorganges noch zu vertiefen, fügt Trunk dem Männerchor die Orgel als Helferin hinzu mit Introitus, Zwiſchenſpielen und Abſchluß. Wieder ins geliebte Reich der Romantik führt op. 62; ſein Titel „Romantiſche Suite" ſagt über den Inhalt alles aus. Auch hier knüpft Trunk unter einer beſtimmten Idee Gedichte verſchiedener Dichter aneinander. So viele Empfindungen und Gefühle, ſo viele farbenreiche Abſchattungen in der Muſik! Der Meiſter muſikaliſcher Stimmungsmalerei geht in dieſer Suite ſorgſam den Wegen nach, die ihm die Dichter weiſen; Einfühlſamkeit in die Weſenheit jedes Gedichtes führt die notenſchreibende Hand.

*

Noch einige Worte ſeien über Richard Trunk als Dirigenten geſagt. Jegliches Muſizieren iſt eine Auseinanderſetzung zwiſchen Werk und Ausführenden. Der Intellektuelle, der Nur-Virtuoſe geht von außen ans Werk heran; es iſt für ihn vornehmlich ein Gegenſtand techniſchen Vermögens. Der von der Kunſt Beſeſſene dagegen verſetzt ſich in den geiſtigen Mittelpunkt des Werkes, erforſcht es von innen her und dringt in alle, auch die feinſten, verborgenſten Gänge vor — zu dieſen berufenen Mittlern gehört Richard Trunk. Werktreue iſt ihm oberſtes Geſetz. Von ſeinen erſten Dirigieranfängen trat als Ausfluß ſeiner innerlichen, wahrhaftigen Natur ſein Bemühen hervor, in die Wiedergabe ſein warmes Herzblut ſtrömen zu laſſen; dieſes muſikaliſche Ingenium wirkte in ihm weiter bis in die Gegenwart hinein. Nur iſt im Laufe der Zeit alles mehr ins Große, ja Monumentale geſteigert; Lyriſches hat ſich zu wuchtig dramatiſcher Epik erweitert. Nach wie vor macht er die lyriſche Empfindung zur Grundlage der Ausführung. Aber er bleibt nicht im engen Kreiſe ſubjektiven Fühlens und Anſchauens haften, ſondern erhebt ſich über das umgrenzt-Perſönliche zur Höhe des Erhabenen empor. Wie könnte man bei ihm ſonſt von den Gewalten gefeſſelt werden, die in Werken wie Beethovens Missa solemnis, dem Deutſchen Requiem von Brahms, der Großen Totenmeſſe von Berlioz, dem Hundertſten Pſalm von Reger leben? Wenn er das unſagbar Innige und Erſchütternde von Wolf-Ferraris „Vita nuova" den Hörern ins Herz hinein klingen zu laſſen vermag, ſo richtet er in jenen granitenen Schöpfungen die ganze Urgröße künſtleriſcher Schaffenskraft auf — und zwar nicht etwa nur mit den Mitteln des Chores, ſondern auch mit denen des Orcheſters. Er weiß die geheimnisvolle Wirkung zu erzeugen, das Werk als ein gleichſam erſt im Augenblicke des Ertönens erſtehendes Wunder erſcheinen zu laſſen. Mit dieſer ſeltenen Kunſt wandelt er die Zuhörer, ihnen ſelbſt unbewußt, aus bloß Empfangenden zu Mittätigen, die dann aus ſeinen Konzerten mit dem Gefühle innigſter Beglückung nachhauſe gehen, mit einem Gefühle, das noch lange in ihnen nachſchwingt, nachdem der letzte Ton vom unendlichen Schweigen verſchlungen war.

Man vermag — um auch das noch eben wenigſtens zu ſtreifen — ſich vorzuſtellen, welch glückliches Beginnen es war, einen Künſtler wie ihn, in dem ſich reinſtes Verantwortungsbewußtſein gegenüber der Kunſt mit bedeutender Schaffenskraft, lebendigſter Tatkraft und ungewöhnlicher Lehrbegabung vereint, zum Präſidenten der erſten muſikaliſchen Lehranſtalt Bayerns zu berufen. Denn auf dieſem Poſten darf nur jemand ſtehen, der in all ſeinem Tun und Laſſen, im Lehren, im Schaffen, in Geſinnung und Lebensführung deutſch bis in die Knochen iſt. Das aber iſt bei Richard Trunk der Fall.

Verdi und Wagner.

Ein Vortrag von Erich Valentin, München[1].

Ist es Zufall oder ist es Fügung, daß die beiden größten Musikdramatiker, ja, ich wage zu sagen: die beiden größten Dramatiker des 19. Jahrhunderts, Giuseppe Verdi und Richard Wagner, in ein und demselben Jahr geboren wurden? Ist es Zufall oder Fügung, daß sie in jener Zeit das Licht der Welt erblickten, die für Italien wie für Deutschland schicksalhaft das heldenmütige Ringen beider Völker um die nationale Einigung und Festigung ihrer staatlichen Struktur eröffnete? Wir dürfen, wenn wir die Aufgabe dieser beiden Großen richtig werten und erkennen wollen, nicht außer acht lassen, daß die politischen Geschehnisse, deren Erfüllung für beide Nationen erst in unserer Gegenwart gekommen ist, ihr Leben begleiteten, daß all die Ereignisse in ihr Bewußtsein drangen, sie ergriffen und beschäftigten. Das Risorgimento, die italienische Einheitsbestrebung, und der Kampf um die Auferstehung eines deutschen Reiches sind Gleichzeitigkeiten, die in der ganzen europäischen Geschichte des 19. Jahrhunderts nicht wiederzufinden sind. Und beide Völker sind ihren Schicksalsweg gegangen und haben sieghaft ihr Ziel erreicht.

An diese Tatsachen müssen wir denken, auch wenn wir von Verdi und Wagner sprechen wollen. Denn das ist eine höhere Warte als jene, die mit nur-aesthetischen Beweisgründen dem vermeintlichen Problem Verdi-Wagner beizukommen trachtet. Seit dem Tode der beiden ist mehr als ein Menschenalter vergangen. Wir haben also das Recht, nein, die Pflicht, die Dinge nicht mehr aus der Enge zeitlicher Nähe, sondern schon als eine geschichtliche, abgeschlossene Gegebenheit zu betrachten. Wir werden zu positiveren Ergebnissen kommen als jene, Gott sei Dank, überwundene Zeit, die sich ein kindliches Vergnügen daraus machte, Verdi gegen Wagner auszuspielen, statt die Gemeinsamkeiten festzustellen oder aber, da, wo keine Gemeinsamkeiten sein konnten, nachzugehen, wo die Ursachen dazu liegen. Man schuf ein Problem und war entsetzlich stolz darauf.

Dieses Problem ist aber garnicht vorhanden, ist nie vorhanden gewesen. Und das zu beweisen, soll der Sinn meiner Gedenkworte sein. Von zwei Gesichtspunkten will ich das, was an Verdi und Wagner sich als Gemeinsames zeigt, beobachten und darzustellen versuchen. Einmal will ich von dem politischen Moment sprechen, zum andern vom künstlerischen. Das dritte, das man gern als entscheidend in die Wagschale legte, scheidet als unmaßgeblich aus: das Menschliche.

Gewiß, in diesem Punkt — um das zu streifen — waren Verdi und Wagner Gegensätze, unüberbrückbare Gegensätze. Verdi war schweigsam, zurückgezogen, karg, still und pessimistisch. Wagner dagegen war durchwühlt von einer unbändigen Unruhe, lebhaft und beneidenswert optimistisch in allem, was er unternahm. Und trotzdem hatten beide menschlich die gleichen Kämpfe auszutragen. Sie hatten den Widerstand der Zeit zu überwinden, mußten ihre kostbare Zeit in Auseinandersetzungen mit dem Publikum, mit der Kritik und den Theaterverhältnissen vergeuden. Was sie beide waren: sie waren eiserne Naturen, die rücksichtslos mit dem Schlendrian aufräumten, reinen Tisch machten und energisch ihre Sache vertraten. Diese Sache aber war nicht nur die künstlerische, sondern es war in dem künstlerischen die nationale, die politische.

Als Verdi mit seinem Schaffen an die Öffentlichkeit trat, wurde ihm sofort klar, daß es um die italienische Oper ging. Rossini war der Musik verloren, Bellini und Donizetti versanken. Von Pacini und Mercadante blieb — ich muß sagen: leider — der Nachwelt wenig erhalten. Das italienische Theater und mit ihm der Begriff einer italienischen Musik, die einst Weltgeltung hatte, drohte abzusterben. Da griff Verdi ein und schuf die italienische Oper, jenes Theater, jenes Kunstwerk, von dem jeder Italiener sagen sollte und konnte: das ist meine Sprache, das ist die Seele meines Volkes, die aus dieser Musik klingt. Er bildete das italienische Kunstwerk, die Oper, und richtete mit ihr den Glauben, den politischen Willen seines Volkes

[1] Gehalten zur Verdi-Wagner-Feier der Società Nazionale „Dante Alighieri" in München am 28. November 1938.

auf, das ſtolz darauf wurde, daß aus ſeiner Mitte ein gleichſam alles zuſammenfaſſendes Symbol in der Geſtalt einer künſtleriſchen Offenbarung erwuchs. Und aus dem gleichen Willen, ſeinen Deutſchen ein Kunſtwerk zu ſchenken, das ihnen zum Inbegriff, zum ſichtbaren Zeugnis ihrer Deutſchheit, ihrer Träume und Hoffnungen werden ſollte, ſchuf Richard Wagner ſein Werk, das Muſikdrama, ſchuf Bayreuth, das er als Mahnzeichen in ſeine Zeit hineinſtellte.

Aber nicht nur in dieſer ſeheriſchen Begnadung, die allein dem großen Künſtler eigen iſt, der, weil er die Kräfte ſeiner Zeit, ſeiner Gegenwart erfaßt, den Weg in die Zukunft vorausſieht, nicht nur in dieſer Weite traten Verdi und Wagner als Erzieher und Bannerträger an die Spitze ihrer Völker. Nein, beide haben ſich auch aktiv am politiſchen Leben ihrer Nation beteiligt. Verdis erſte große Werke, „Nabucco", „Die Lombarden" und „Ernani" wurden die Fanfaren der italieniſchen Freiheitsbewegung, des Kampfes um die Einheit des Landes. Das Theater wurde der Schauplatz der Kundgebungen. 1846, bei der Uraufführung des „Attila", kam es zu Demonſtrationen. Bei den Worten „Nimm du den Erdkreis hin, doch bleib Italia mir!" erhoben ſich die Zuſchauer und brachen in den Ruf aus: „Italien für uns!" 1848 — Verdi weilte in Paris — griff er zum erſten Male ein. Ein Jahr ſpäter entfeſſelte die „Schlacht von Legnano", deren Text die Zenſur wohlweislich zurechtgeſtutzt hatte, Stürme der Begeiſterung. 1859, nach der „Maskenball"-Uraufführung, wurde der Name Verdi zum Schlachtruf der italieniſchen Patrioten. Hinter dem „Viva, Verdi!", das durch das ganze Land ging, verbarg ſich wie eine unverabredete Parole das „Viva, Vittorio Emanuele Re d'Italia!" Und in eben dieſem Jahr trat Verdi in das politiſche Leben ein.

Im September dieſes Jahres war er in nähere Beziehung zu dem von ihm glühend verehrten Camillo di Cavour gekommen, der wenige Wochen zuvor nach dem Verrat Napoleons III. an der Sache Italiens die Führung der Regierung niedergelegt hatte. „Ich hatte ſeit langem den Wunſch", ſchrieb Verdi nach ſeiner erſten Unterredung mit Cavour, „den Prometheus unſeres Volkes perſönlich kennen zu lernen, und es ſchien mir nicht zweifelhaft, daß ſich eine Gelegenheit finden würde, dieſen meinen lebhaften Wunſch erfüllt zu ſehen. Was ich aber nicht zu hoffen gewagt hatte, das war der offene, gütige Empfang, mit dem mich Euer Exzellenz zu beehren geruhten. Ich ſchied tief gerührt. Nie werde ich dieſes Leri vergeſſen, wo ich die Ehre hatte, dem großen Staatsmann die Hand zu drücken, unſerem erſten Mitbürger, dem Mann, den jeder Italiener Vater des Vaterlandes nennen wird. Nehmen Exzellenz gütigſt dieſe aufrichtigen Worte von einem einfachen Künſtler an, der kein anderes Verdienſt hat, als daß er ſein Vaterland liebt und immer geliebt hat." Auf Wunſch Cavours wurde Verdi Mitglied der geſetzgebenden Nationalverſammlung von Parma. 1860, in Turin, trat das Parlament, dem Verdi angehörte, zuſammen. Er wurde Zeuge der Stunde, in der Viktor Emanuel die Parole ausgab: Italien den Italienern!

Es lag nicht in Verdis Art, ſich vor aller Öffentlichkeit zu zeigen. Er war kein Politiker im parteipolitiſchen Sinne. Darum fiel es ihm ſchwer, als Parlamentarier in Erſcheinung zu treten. Er wußte, daß es um eine große Sache ging, und nahm einzig darum ſeine Wahl zum Abgeordneten an. An den Sitzungen in Turin nahm er teil, auch an jener hiſtoriſchen des Jahres 1861, in der Viktor Emanuel zum König von Italien ausgerufen wurde. Einmal ſogar trat er ſelbſt in Aktion, als er im Auftrage Cavours einen Plan der Neugeſtaltung der Theater- und Muſikſchulverhältniſſe entwarf. 1861 ſtarb unerwartet Cavour. Nun ſchien für Verdi ſein politiſches Amt keinen Sinn mehr zu haben. 1859 hatte er an den Bürgermeiſter von Buſſeto geſchrieben: „Wer italieniſches Blut in ſeinen Adern fühlt, muß ſie [die Einheit Italiens] mit ſtarkem, feſtem Willen erſtreben. Dann wird auch für uns der Tag kommen, an dem wir ſagen können, daß wir einer großen, edlen Nation angehören". Kurz vor der Vollendung eben dieſes Werks ſtarb Cavour. 1865 machte Verdi keinen Hehl daraus, daß ihn das Parlamentarierdaſein nicht im geringſten intereſſiere. Fünf Jahre ſpäter wurde Rom Italiens Hauptſtadt. Aber Verdi hatte ſich von allem zurückgezogen, ſah aus der Ferne zu, mit glühendem, beſorgtem Herzen um das Schickſal ſeines Vaterlandes. 1861 ſchrieb er in ſeinem Peſſimismus, was in eben derſelben Zeit auch Wagner im Hinblick auf die Entwicklung der Dinge ausſprach: „Unſere Zukunft erſcheint mir in einem traurigen Licht". Und fügt ein Wort hinzu, das ſich mit Wagners Äußerungen über und gegen das Parteienſyſtem deckt: „Die Linke zerſtört Italien".

Wagners politiſcher Lebensweg war ſprunghafter. In einem Parlament hat Wagner nie geſeſſen, im Gegenteil, vom Parlament nur Schlechtes erfahren. Aber er hat ſich in das politiſche Leben der Zeit hineingeſtellt. Nach der Überwindung ſeines weltbürgerlichen Taumels, der weiter nichts war als der Ekel vor der in Unordnung geratenen Weltordnung, fand er in Paris ſeine deutſche Aufgabe. Mit gläubigem Herzen, flammend im Idealismus ſeines Tatwillens, ſtand er 1849 auf den Barrikaden, mußte fliehen und ſchrieb in der Fremde ſeine Werke und ſeine Schriften, die, zuſammengehörend, ſein politiſches Teſtament darſtellen. Wagner war Revolutionär, blieb es bis an ſein Lebensende. Er rüttelte an den geheiligten Gewohnheiten, deckte, ohne zu zaudern, das Elend auf, dem die Welt, vor allem das zur nationalen Einheit ſtrebende deutſche Volk entgegenſteuerten, zeigte die grauſame Not, nannte ihre Urſachen und wies den Weg der Rettung, den Weg in die Zukunft. Wagners politiſche Gedanken, die er in Schrift und Werk niedergelegt hat, ſind die ſeheriſchen Gedanken eines Mannes, der ſeine eigene Zeit beſſer kannte als die Tagespolitiker. Für ihn war — wie für uns — Politik keine Intereſſenfrage, ſondern der weltanſchauliche Geſamtbegriff alles deſſen, was im Leben eines Volkes Gültigkeit hat. All dieſe Dinge hat Wagner aufgezeigt. Und er hat offenbart, was kommen mußte, wenn nicht — er zitiert in ſeinen Schriften Carlyle — der „heroiſch Weiſe" der drohenden tauſendjährigen Anarchie ein Ende macht.

Er ſchenkte dem deutſchen Volke Bayreuth, mit der Abſicht, dem 1871 geſchaffenen Reich Bismarcks die innere Vollendung zu geben und mit der Möglichkeit einer deutſchen Kunſt auch die Notwendigkeit einer deutſchen Nation zu fordern. Wagner hat ſeine politiſche Stellung nicht im Parlament, ſondern in der Sprache ſeiner Schriften behauptet. Er ſah von Anfang an als letztes, höchſtes Ziel ein geeintes Deutſchland vor ſich, wie Verdis Seele einem geeinten Italien entgegendrängte.

Zwei Beiſpiele nur will ich zu dieſer Frage heranziehen, um zu zeigen, mit welchem Blick ſie die Lage der Dinge erfaßten. Verdi kündete ſchon 1870 die Kataſtrophe des Weltkrieges an, als er ſagte: „Dem europäiſchen Krieg können wir nicht entgehen und er wird uns verſchlingen. Es wird nicht morgen dazu kommen, aber es kommt." Von Wagner kennen wir ein Wort, das er 1879 prägte. In ihm ſagt er jene Gefahr voraus, die die Geſinnungsloſigkeit nach dem Kriege tatſächlich brachte: „Wir ſind nicht klug, und wenn wir es einmal werden müſſen, dürfte es dann vielleicht nicht hübſch bei uns ausſehen". Der einzige Unterſchied, der in der politiſchen Denkweiſe Verdis und Wagners beſteht, iſt der: Verdi ſah die Dinge realpolitiſch, Wagner weltanſchaulich. Verdi rechnete mit der Gegenwart, Wagner mit der Zukunft. Aus dieſer Verſchiedenheit begründet ſich der Gegenſatz der peſſimiſtiſchen Wehmut Verdis, der keinen Ausweg aus der geſamtpolitiſchen Not der Welt ſah, und der optimiſtiſchen Gewißheit Wagners, der ſeine gläubige Hoffnung auf die Regeneration, die Wiedergeburt, die Neugeſtaltung der Menſchheit ſetzte. Was für unſere Betrachtung hier aber von Wichtigkeit iſt, iſt die weſentliche Tatſache, daß Verdi wie Wagner, jeder von ſeinem Standplatz aus, die Weltgeſchichte beobachteten, aufmerkſam, ſorgenvoll und hilfsbereit. Der Bauer aus Buſſeto, der als Abgeordneter in der Nationalverſammlung für Italiens Einheit wirkte, und der Dresdener Hofkapellmeiſter, der auf den Barrikaden ſtand und ſeinen Kampf für ein geeintes Reich der Deutſchen aufnahm — das ſind zwei Geſtalten, die markant genug ſind, daß ſie auch im Licht des politiſchen Entwicklungsprozeſſes beider Völker beachtet werden müſſen.

Wir haben geſehen, welche politiſchen Auswirkungen eine Reihe der Frühwerke Verdis hatten, wir wiſſen von der politiſchen Lehre im Werk Wagners (nicht nur, wenn auch am ſinnfälligſten in den „Meiſterſingern"). Aber auch in der *künſtleriſchen* Zielrichtung finden wir gemeinſame Züge. Und dieſes gemeinſame Objekt, um das beider Schaffen kreiſte, war die Oper. Beide erkannten, daß die Schickſalsſtunde der Oper als Form wie als muſikaliſch-dramatiſches Ausdrucksmittel gekommen war, ſie erkannten, daß etwas geſchehen müſſe, um dieſem Zuſtand abzuhelfen. Nur in dem Wie? liegt der Unterſchied. Verdi ſetzte alles daran, die Oper zu erhalten, Wagner, ſie zu überwinden. Für Verdi war die *Muſik*, für Wagner das *Drama* (im Rahmen des Geſamtkunſtwerks) das Entſcheidende. Und trotzdem haben beide in dieſem Wirken *einen* Berührungspunkt: das iſt die Bewertung des *dichteriſchen* Gegenſtandes. Merkwürdig genug iſt dabei, daß beide ein und denſelben Dra-

matiker der Weltliteratur als ihren Ahnherrn betrachteten: Shakespeare. Es ist ein seltsames Zusammentreffen, daß Wagners erste als Kunstwerk ernst zu nehmende Schöpfung eine komische Oper nach Shakespeare war („Das Liebesverbot" nach „Maß für Maß") und Verdis letztes Werk ebenfalls eine komische Oper nach Shakespeare („Falstaff" nach „Die lustigen Weiber von Windsor" und „Heinrich IV."). Was gewissermaßen dazwischen liegt, ist die Abwandlung ein und desselben Themas. Bemerkenswert ist dabei, daß Verdi als Ideal das ansah, was Wagner zu schaffen gegeben war. Er sagt in einem Brief an den Dichter Cammarano: „Wenn ich nicht den Tadel des Utopisten fürchtete, würde ich sagen wollen, daß ein einziger Kopf der Verfasser von Versen und Noten sein müßte, wenn man die größte Vollkommenheit eines musikalischen Dramas erreichen will." Es war ihm versagt, zugleich Dichter und Musiker zu sein. Aber nichtsdestoweniger war sein Einfluß auf die textlich-stoffliche Gestaltung, auf ihren dramatischen Aufbau so groß, daß er für die Bewertung mitbestimmend ist, sozusagen als ein Teil der dichterischen Mitarbeit Verdis. Zeit seines Lebens hat er seine leider nicht immer ihm gleichwertigen Textdichter unter scharfe Kontrolle genommen. Und in jenen Werken, die Verdis nicht populärste, aber gewichtigste Zeugnisse seiner musikdramatischen Genialität sind, erkennt man das große Vorbild, das er sich dabei vor Augen hielt: eben Shakespeare.

Das dramatische Temperament Verdis, das instinktiv und einfach ist, blieb sich, wenn man es überblickt, vom ersten Werke, dem „Oberto", bis zum letzten, dem „Falstaff", gleich; entscheidend für die Entwicklung des dramatischen Stils wurde die Dichtung, die dichterische Persönlichkeit. Der Librettist, ob es nun Solera, Cammarano, Piave oder Boito ist, hatte für ihn nur die Aufgabe eines handwerklichen Mittlers, der den dramatischen Grundgedanken einer Dichtung, die Handlung mit ihren Effekten und Wirkungen für die Oper zurecht zu machen hatte. Alle jene Werke Verdis, die eine vollwertige literarische Schöpfung zum Vorbild haben, sind auch seine vollwertigsten Werke, zugleich jene, die er selbst am meisten schätzte und liebte. Verdi arbeitete seine Opern nicht nach einem Schema, er bemerkte von vornherein, daß der Charakter einer Dichtung, der im Charakter der handelnden Personen enthalten ist, den Charakter der Musik innerlich und äußerlich kennzeichnen müsse.

Wiederholt hat Verdi in Worten und Briefen dieser Forderung Ausdruck gegeben; wo diese Forderung nicht erfüllt ist — das gilt für die Jugendopern —, liegt irgendeine Unstimmigkeit zwischen Dichtung, Libretto und Musik vor. Aus diesem Versagen wird aber die Abhängigkeit Verdis vom dichterischen Gehalt einer Schöpfung augenscheinlich, vor allem dann, wenn ihm ein schlechter Librettist den Weg zur Dichtung versperrte. Verdi entflammte sich stets an jenen Gestalten, in denen etwas von der Naturkraft Shakespeares steckt. Ich erinnere an „Attila", an „Rigoletto", vor allem aber an „Macbeth". Mit diesem Werk trat Shakespeare selbst in den geistigen Umkreis Verdis hinein, er brachte die Entscheidung und den Anstoß, dessen Wirkung bis zum letzten Werk des greisen Verdi, dem „Falstaff", immer stärker wurde. Er bekannte selbst später einmal: „Die Dichtung Tassos ist vielleicht besser, aber für meine Person ziehe ich Ariost tausendmal vor. Aus demselben Grunde stelle ich Shakespeare an die Spitze aller Dramatiker einschließlich der Griechen." In allen dem „Macbeth" folgenden Opern, mit Ausnahme derer, die wie z. B. „Traviata" durch ihr Milieu abweichen, spürt man den immer eindringlicher werdenden Einfluß Shakespeares, der sich mehr und mehr verdichtete: „Hamlet", „König Lear", das sind die Opernpläne, von denen er in all seinen Briefen spricht, Pläne zu Shakespeares „Sturm", vollendete Entwürfe sogar zum „Lear", die sich auf andere Figuren ausspannen, auf Molières „Tartuffe", die „Phädra" des Euripides, zu einem „Boris Godunow", ja, zu einem „Faust".

Im „Macbeth" arbeitete Verdi selbst den Textentwurf aus, teilte ein, gliederte und komponierte, immer nach der Regel, die er von Shakespeare gelernt hatte und nicht mehr aufgab, daß Wirkung und Wahrheit die Urgesetze jeder Dramatik seien. Mehr noch: nach diesen Gesichtspunkten erhielt auch seine Musik einen besonderen Ausdruck. Schon im „Macbeth", also einem Werke, das zeitlich vor „Rigoletto" liegt, ist in Stil, Bewegung, Technik und dramatischem Aufbau das angekündigt, was in den letzten Werken Verdis zur Vollendung gelangte. Hier ist festgelegt und begründet, was sich in allen Werken der mittleren und

reiferen Periode, vor allem in denen auf die zweite Faſſung des „Macbeth" folgenden Schöpfungen auswirkte: „Don Carlos", „Aida", „Simone Boccanegra", „Othello" und „Falſtaff".

Verdi drang immer tiefer in das dichteriſche Problem ein. Grillparzer intereſſierte ihn. Er befaßte ſich mit der „Ahnfrau", die er ein „phantaſtiſches deutſches Stück" nennt, und mit „Medea". Er befaßte ſich mit Schiller, deſſen „Jungfrau von Orleans", deſſen „Räuber" und deſſen „Kabale und Liebe" ihn anregten. „Luiſa Miller", ein Extrakt aus Schillers „Kabale und Liebe", das Werk, das Verdi, als er von Cammarano ein „kurzes, intereſſantes Drama von ſtarker Bewegung und mit ſehr viel Leidenſchaft" forderte, iſt, ſo ſehr es muſikaliſch noch nicht ganz das Herkömmliche abgeſtreift hat, bereits ein Hinweis auf das Muſikdrama.

Die drei berühmteſten, auf jeden Fall populärſten Werke Verdis, „Rigoletto", „Troubadour" und „Traviata", ſtehen unter der gleichen Geſetzmäßigkeit von Wirkung und Wahrheit wie die früheren Schöpfungen. Der Narr Rigoletto, den Verdi naturaliſtiſch und unbarmherzig naturgetreu zeichnet, ſteht im Lichte Shakeſpeares. Daß aber die muſikaliſche Geſamthaltung eines „Troubadour" oder einer „Traviata" von dem im „Macbeth" vorgezeichneten Weg abweicht, iſt durchaus begründet; denn hier ſtehen andere dichteriſche Einflüſſe und Urſachen dahinter: nicht Shakeſpeare, ſondern der Spanier Gutierez und Alexander Dumas. Der „Rigoletto" hingegen iſt ein „ſchönes Drama von wunderbaren Situationen", wie Verdi begeiſtert ſchrieb, als ihm Victor Hugos „Le roi s'amuse" in die Hände fiel. Die wunderbaren Situationen erregte die tragiſche Geſtalt des Narren, den Verdi mit Mozartiſcher Realiſtik verſah. „Alle ſchrien, als ich mich vermaß, einen Buckligen auf die Bühne zu bringen. Nun, ich war glücklich, den Rigoletto ſchreiben zu können. Ebenſo den Macbeth." Verdi forderte damit die kritiſche Haltung ſeiner Zeit heraus, die ihn beſchimpfte und tadelte.

Aber immer wiederholte Verdi, was er früher geſagt hatte: „Wenn man die Wirklichkeit nachbildet, kann etwas recht Gutes herauskommen; aber Wirklichkeit erfinden iſt beſſer, weit beſſer. Vielleicht — ſo ſchreibt Verdi weiter an Maffei — ſcheinen Ihnen dieſe Worte einen Widerſpruch zu geben: W i r k l i ch k e i t e r f i n d e n. Fragen ſie unſer aller Vater! [Shakeſpeare.] Vielleicht hat er irgendwo einen Falſtaff gefunden, aber ſchwerlich einen ſolchen Verbrecher wie „Jago" und nie, niemals einen Engel wie Cordelia, Imogen, Desdemona. Und doch ſind die ſo ſehr wirklich." Wir erinnern uns dabei des „Macbeth", deſſen Linie ſich in der „Sizilianiſchen Veſper", in „Simone Boccanegra", „Maskenball" und „Don Carlos" entwickelt hatte und im „Othello" in voller Reife und Vollendung ſich auswirkte. Die Schreckgeſtalt des Jago wurde lebendig. „Dieſer Jago", heißt es, „iſt Shakeſpeare, iſt der Menſch, das heißt, ein Stück vom Menſchen, das Tier." Der geiſtige Zuſammenhang zwiſchen Shakeſpeare und Verdi wurde hier Geſtalt: im „Othello", dem Werk, dem man am meiſten nachſagte, daß es dem Geiſte Wagners entſprungen ſei. Aber in Wirklichkeit iſt es die Dichtung, iſt es Shakeſpeare, der die Muſik aus der Sphäre des Nurmuſikaliſchen in das Geiſtige, das Dramatiſche ſteigert. Das iſt es auch, was den „Falſtaff", die weiſe Quinteſſenz eines ganzen Lebens, aus dem Buffonesken zum Typiſchen erhebt.

Stellen wir dagegen W a g n e r s Entwicklung. Sie iſt geradliniger als die Verdis und darum leichter und ſchneller zu überblicken. Denn Wagner hatte von vornherein ſein die Oper überwindendes muſikdramatiſches Ziel vor Augen. Nach dem „Liebesverbot" begann ſofort der Umgeſtaltungsprozeß. Der „Fliegende Holländer", eine romantiſche Oper, birgt den Keim einer neuen Form in ſich; Wagner dachte daran, das Werk als eine einaktige Ballade niederzuſchreiben. Im „Tannhäuſer" löſte er bereits die ſtrenge Bindung an die Oper, um im „Lohengrin" die Geſtalt des Muſikdramas endgültig feſtzulegen, alles das, was dann im „Triſtan", in den „Meiſterſingern", im „Ring des Nibelungen" und im „Parſifal" zur unerſchütterlichen Einheit geworden iſt. Wagners Entwicklung m u ß t e geradliniger ſein als die Verdis. Einmal beſaß Wagner die Gabe, die Verdi verſagt blieb; er war Muſiker und Dichter. Zum andern ſpielt eine äußere Gegebenheit hinein: Verdi mußte in ſeiner Frühzeit, dem Brauch des damaligen, von ihm ſelbſt heftig bekämpften Opernbetriebes entſprechend, auf Beſtellung Oper um Oper ſchreiben, hatte alſo keine Zeit, ſich mit den Dingen eher auseinanderzuſetzen, als bis er zur Anerkennung gelangt war und nun befehlen konnte.

Eines aber iſt bemerkenswert: faſt zur gleichen Zeit ſind „Lohengrin" und „Macbeth" ent-

ſtanden, zwei Werke, die an den überlieferten Geſetzen der Oper rüttelten. (Zur gleichen Zeit übrigens, als Robert Schumann mit ſeiner „Genoveva“ etwas Ähnliches verſuchte!) Es lag alſo auch bei Verdi ſchon frühzeitig eine muſikdramatiſche Abſicht vor. Nicht offenkundig, wie Wagners revolutionäre Tat, ſondern eingekleidet in den Willen, die Oper zu reformieren. Das Gerücht, Verdi habe ſich von der „Aida“ an unter den Einfluß Wagners geſtellt, wird dadurch entkräftet. Dieſe irreführende Anſicht von einer Abhängigkeit Verdis von Wagner hat der franzöſiſche Komponiſt und Kritiker Erneſt Reyer in die Welt geſetzt. Durch dieſes Ammenmärchen wurde die Stellung Verdis wie die Wagners in der Muſik- und Theatergeſchichte in ein falſches Licht gerückt. Daß dennoch Verdi am Ende ſeines Wirkens bei den gleichen muſikdramatiſchen Grundſätzen anlangte, die Wagner ſeit dem „Lohengrin“ folgerichtig entwickelt hatte, hat einen anderen Grund. Ich glaube, es bereits dadurch erwieſen zu haben, daß ich Verdis enge Beziehung zur Dichtung, zu Shakeſpeare vor allem, aufzeigte. Verdi iſt der ſeit Beſtehen der Oper erſtmals wieder auftretende Sonderfall eines Muſikers, der ſeine muſikaliſchen Geſtaltungsgeſetze aus der Verbindung mit einer dichteriſchen Vorausſetzung gewann. Auch Wagner tat das. Aber er ging einen anderen Weg. Beide erreichten jedoch, auf getrennten Wegen und jeder auf ſeine Weiſe, das gleiche Ziel: Wagner als Muſiker und Dichter, Verdi als Muſiker durch den Dichter. Bekräftigt wird die Gleichheit der Zielſetzung durch eine Tatſache: Verdi entwarf zur Feſtigung eines nationalen Stils der italieniſchen Muſik den Plan einer Chorgeſangſchule, Wagner entwarf zur Feſtigung eines nationalen Stils der deutſchen Muſik den Plan einer Stilbildungsſchule. Methode und Abſicht waren alſo dieſelben.

Verdi und Wagner haben ſich nie geſehen, wie ſich Bach und Händel in ihrem Leben nie begegnet ſind. Von Wagner beſitzen wir kaum eine Äußerung über Verdi. Das iſt keine Mißachtung. Denn wir wiſſen, daß Wagner die italieniſche Muſik liebte und ihr einen Platz im deutſchen Muſik- und Theaterleben eingeräumt wiſſen wollte. Aber ſein eigener Aufgabenkreis war ſo groß, daß er kaum einen Blick nach außen wenden konnte. Und wo er es tat, galt es der Abwehr zerſtörender Einflüſſe. In Verdi ſah er weder einen Konkurrenten noch einen Gegner und brachte ihm wohl die gleiche Wertſchätzung entgegen wie der italieniſchen Muſik überhaupt. Daß Verdi ſeinerſeits Wagner achtete und ehrte, iſt bekannt. Daß er ſeinen Stil, ſeine Mittel, ſeine Sprache als für die italieniſche Muſik unverwendbar betrachtete, iſt durchaus zutreffend und begründet. Man hat daraus oft die Tatſachenverdrehung gemacht, als ſei Verdi ein Gegner Wagners geweſen. Das iſt falſch. Verdi ſchätzte und bewunderte Wagner. Aber er hätte ſich ſelbſt betrügen müſſen, wenn er Wagners Grundſätze ſeinem eigenen Schaffen hätte aufzwingen ſollen. Er erkannte durchaus, daß ihm Wagner in der Zielerreichung einen Schritt voraus war. Er wußte auch den Grund. In dem ſchönen Brief an Hans von Bülow legte er es dar: „Wenn die Künſtler im Norden, die im Süden verſchiedenen Zielen zuſtreben, mögen es eben verſchiedene ſein! Sie alle ſollten an der Eigenart ihres Volkes feſthalten, wie das Wagner ſo richtig ausgedrückt hat. Ihr ſeid noch ſo glücklich, Söhne eines Bach zu ſein. Aber wir? Auch wir, Nachkommen eines Paleſtrina, hatten einſt eine große Kunſtübung und es war die uns eigene. Jetzt iſt ſie verfälſcht und es droht ihr der Untergang. Können wir vielleicht von vorn anfangen?“

Deſſen bedurfte es nicht. Verdi hat es vermocht, die italieniſche Muſik wieder auf jene Bahnen zu lenken, die ſie ihres Ahnen Paleſtrina würdig machten. Der geſchichtliche Kontakt wurde wieder hergeſtellt. Verdi als Nachkomme eines Paleſtrina, Wagner als Nachkomme eines Joh. Seb. Bach reichten ſich, ohne daß ſie es wußten, als gleichgeſinnte Vertreter ihrer Nationen die Hände. Ich ſprach bereits von den gemeinſamen Zügen, die das beſtätigen. Es ſind ihrer noch mehr. Denken wir, um ein techniſches Problem zu berühren, an die gemeinſame Idee vom unſichtbar im Theater ſpielenden Orcheſter. Denken wir vor allem aber an etwas Grundſätzlicheres: das iſt beider Kampf für die Werktreue. Ob man die Worte Wagners lieſt, ob die Worte Verdis und die Mahnung Hanz Pfitzners: es iſt ein einziger Proteſt gegen die Verunglimpfung des ſchöpferiſchen Rechts durch den willkürlich ſeine Pflicht gegen Schöpfer und Werk handhabenden Interpreten. Wir erſehen daraus eines: Verdi hat, was auch Wagner erwirkte, die Unantaſtbarkeit der ſchöpferiſchen Leiſtung gefordert und erreicht. Das iſt die gemeinſame Tat dieſer beiden.

Verdi hat Wagner um achtzehn Jahre überlebt. Als Wagner 1883 in Venedig starb, war Verdi aufs tiefste erschüttert. „Traurig, traurig", heißt es in seinem Brief an Ricordi, „Wagner ist tot! Als ich gestern die Depesche las, war ich — das darf ich wohl sagen — völlig erschüttert. Hier schweigt jede Erörterung. Es entschwindet uns eine große Persönlichkeit. Ein Name, dessen Spur in der Geschichte der Kunst nicht vergehen wird." Die Erörterungen sind verstummt. Verdi genießt in Deutschland Heimatrecht, Wagner in Italien. Das ist gut so. Richard Wagner, der Ehrenbürger von Bologna, und Giuseppe Verdi, der Inhaber des höchsten deutschen Ordens, des Pour le mérite, stehen für uns heute mehr denn je brüderlich nebeneinander. Und ich denke an das schöne Wort, das Wagner an einen Freund in Italien schrieb, jenes Wort, in dem er die Zukunft der deutschen Kultur und Genialität in einer neuen Begattung des Genies der Völker erkennt. „Uns Deutschen", sagt er, „leuchtet hierfür keine schönere Liebeswahl entgegen, als diejenige, welche den Genius Italiens mit dem Deutschlands vermählen würde."

Den Boden für dieses erhabene Werk, dessen *wir* Zeugen sein dürfen, haben Verdi und Wagner bereitet.

Joh. Seb. Bachs Trauermusik für Fürst Leopold.

Von Fritz Müller, Dresden.

Als Joh. Seb. Bach mit der Komposition der *Matthäuspassion* beschäftigt war, bekam er die Kunde, daß am 11. November 1728 *Fürst Leopold* von Anhalt-Cöthen nach verhältnismäßig kurzer Erdenfahrt das Zeitliche gesegnet hatte. Auch wenn er keinen Auftrag zu einer musikalischen Ehrung des Heimgegangenen erhalten hätte, drängte es ihn, dem Mann, in dessen Diensten er die glücklichste Zeit seines Lebens verbracht hatte, ein würdiges Denkmal in Tönen zu setzen. Da die Zeit eilte, bat er seinen Librettisten Henrici, den Text für die Trauermusik so einzurichten, daß die einzelnen Nummern mit anderen Wortlauten in die Matthäuspassion übernommen werden könnten. Der genannte Dichter löste die Aufgabe gut. In seinen Dichtungen finden wir den Text, der auch in den Vorbemerkungen zum 20. Bande der Gesamtausgabe von Joh. Seb. Bachs Werken abgedruckt ist. Dort ist auch gewissenhaft verzeichnet, welche Nummern der Matthäuspassion den einzelnen Arien und Chören der *Trauermusik für Fürst Leopold* entsprechen.

Die Partitur war am Anfang des vorigen Jahrhunderts noch vorhanden. So hat sie Forkel 1802 gekannt. Dann verschwand die Handschrift. Wahrscheinlich hat sie ein Bachverehrer deshalb versteckt, weil ihm die Übereinstimmung einer Gelegenheitskomposition mit einem Werke von Ewigkeitswert peinlich war. Mit Recht wird dieses Verfahren im Vorworte des erwähnten Bandes als *falscher Pietät entsprungen* bezeichnet.

Heute denkt man in dieser Frage anders.

Wir wissen, daß der große Meister recht oft *Anleihen bei sich selber* aufgenommen hat. Er hat nicht nur verschiedene Kirchenkantaten „geplündert", wenn er für neue Kirchenmusiken Arien und Chöre brauchte, aber wenig Zeit hatte, sondern er hat eine Menge Nummern aus „*weltlichen*" Kompositionen in *kirchliche* Werke übernommen. Am seltsamsten ist die Art, wie Bach Nummern aus den Huldigungsmusiken für das sächsische Königshaus[1] mit anderen Wortlauten versah und dann in die Kantaten einreihte, die man heute „Weihnachtsoratorium" nennt! War zum Beispiel das ergreifende „Schlafe, mein Liebster . . ." ursprünglich eine — Buhlarie, mit der die Wollust Herkules verführen wollte!

Als dieses „Parodieverfahren" bekannt wurde, schien es, als würde ernst empfindenden Menschen dadurch die Freude an den in Frage kommenden Kirchenmusiken verleidet. Diese Gefahr bestand nur so lange, als das Schaffen des großen Meisters in einen kirchlichen Hauptteil und in einen weltlichen Anhang „zerfiel". Man nahm den „Bach in Hemdärmeln" nicht recht ernst und betrachtete gleich Spitta die Cöthener Jahre für verloren, weil der Meister während dieser Zeit in der Hauptsache „nur" weltliche Musik geschaffen hatte.

[1] Vgl. meinen Aufsatz „Wie des Herrn Joh. Seb. Bachen Weihnachts-Oratorium entstanden ist" im Dezember-Heft 1934 der ZFM.

Heute wissen wir, daß die Konzerte, Suiten, Sonaten usw. Joh. Seb. Bachs in demselben Maße wie seine Kantaten und Passionen Ewigkeitswert haben. Wir reden auch nicht mehr von einem Zwiespalt zwischen kirchlich und weltlich im Wesen des großen Meisters, da es damals noch nicht „zwei Seelen in einer Brust" gab. Dieser Dualismus setzte erst nach Joh. Seb. Bach ein. Auf musikalischem Gebiet fand dieses Pro et contra, das im deutschen Staats- und Wirtschaftsleben 1933 von dem Gedanken der Totalität abgelöst wurde, seinen Ausdruck in der Sonatenform.

Das Zeitalter des strengen Satzes kannte das Prinzip des Kampfes zweier Themen nicht. Es arbeitete mit einem Gedanken und führte ihn — man möchte fast sagen: im Sinne des Totalitätsgedankens — in der Fuge durch. Traten zwei oder mehr Themen auf, so wurden diese nicht gegen einander ausgespielt, sondern fügten sich kampflos zur Einheit.

Der Unterschied zwischen weltlicher und kirchlicher Musik war damals kein innerlicher Zwiespalt, sondern er erstreckte sich auf mehr äußerliche Dinge. Wurde doch auch in weltlichen Kompositionen die Fuge verwendet, jenes Ausdrucksmittel hymnischen Schwungs, wie man sich nicht scheute, für kirchliche Werke tanzmusikalische Formen zu benutzen. Man vergleiche Joh. Seb. Bachs Kantate „Höchst erwünschtes Freudenfest"!

Wer sich zu dieser Einstellung durchgerungen hat, findet nichts mehr dabei, wenn die Musik der Matthäuspassion ihre Uraufführung nicht am Karfreitag 1729 in der Leipziger Thomaskirche erlebte, sondern schon am 24. März desselben Jahres in Cöthen.

Ein Jahr später wollte der Leipziger Rat für den Verfall der Kirchenmusik Joh. Seb. Bach verantwortlich machen. Es ist da fast zu vermuten, daß die Matthäuspassion nicht in der Vollendung herausgekommen war, wie es dieses Werk wert gewesen wäre. Klagt doch Bach selbst in seinem „Kurtzen iedoch höchstnöthigen Entwurff . . ." vom 23. August 1730 über minderwertige Sänger und Instrumentalisten!

Daß die Trauermusik für Fürst Leopold besser als die Matthäuspassion gelungen sein mag, läßt sich aus folgendem Rechnungsvermerk schließen: „Denen anhero verschriebenen Capellmeister Bachen, dessen Ehefrau und Sohn aus Leipzig, ingl. denen Musicis aus Halle, Merseburg, Zerbst, Dessau und Güsten, so . . . die Trauermusiken des Hochseligen Fürsten Leopold . . . machen geholfen, zur Abfertigung einschließlich Kostgeldes, und dergl. 230 Thlr."[2]

Wie es mit der Wirkung der Musik als solcher auf die Leidtragenden bestellt war, mag folgendes Beispiel zeigen.

Nachdem der aus der „Trauerode" entlehnte Eingangschor und drei Arien vorüber waren, ertönte zum Silberklang des Cembalos auf einmal die Gambe, des Fürsten Lieblingsinstrument. Zu dieser Melodie, die Abel ergreifend vortrug, fang dann eine Stimme:

„Laß, Leopold, dich nicht begraben.
Es ist dein Land, das nach dir ruft
und sollst ein' ewig sanfte Gruft
in unser aller Herzen haben!"

Erst wurden die Anwesenden durch die Gambe an den Heimgegangenen erinnert; und dann hörten sie seinen Namen und den Wunsch, der Verblichene solle nicht tot sein. Wer nicht verhärteten Gemüts war, dem müssen die Tränen in die Augen getreten sein. Ich gestehe freimütig zu, daß mich die Arie „Komm, süßes Kreuz" mit der obligaten Partie der Viola da gamba erst dann richtig ergreift, wenn ich an den ursprünglichen Anlaß zur Verwendung dieses Instrumentes denke. Ferner höre ich zu einer anderen Nummer der Matthäuspassion im Geiste meist: „Geh, Leopold, zu deiner Ruh'!", wie ich es durchaus nicht als Profanierung des Schlußchors („Wir setzen uns mit Tränen nieder") betrachten kann, wenn dessen Wortlaut ursprünglich so lautete:

„Die Augen seh'n nach deiner (d. h. Leopolds) Leiche,
Der Mund ruft in die Gruft hinein:
Schlafe süße, ruhe fein!"

[2] Abgedruckt in Terrys Bach-Biographie, S. 229.

Jener Bachfreund, der vor mehr als 125 Jahren mit bester Absicht die Trauermusik verbarg, weilt nicht mehr unter den Lebenden. Daß er die kostbaren Blätter vernichtet oder nie wieder auffindbar versteckt hat, ist kaum anzunehmen. Gewiß hat er sein Geheimnis irgendwem hinterlassen, der die Kunde, wo der Schatz steckt, verschwiegenen Erben weitergeben sollte.

Zur 210. Wiederkehr von Fürst Leopolds Todestag ergeht daher an etwaige Wisser des Geheimnisses die Forderung: Heraus mit Bachs Trauermusik für Leopold!

Die Tonalität des „Tristan".

Von Eugen Schmitz, Dresden.

Die grundlegenden Untersuchungen und Entdeckungen, die Alfred Lorenz in seinem vierbändigen Werk „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner" vermittelte, haben ihren Wert nicht nur in den eigenen Erkenntnissen des Forschers. Es gehen auch Anregungen von ihnen aus, die zu anderen als den von Lorenz selbst vertretenen Anschauungen führen können, und die dennoch in ihrem Ursprung ihm und seinem Werke verpflichtet bleiben. Das gilt von den nachfolgenden Ausführungen über die Tonalität des „Tristan", deren Gedankengänge sich mir aus dem Erleben des Werkes bei den Bayreuther Festspielen 1938 ergaben.

Auf Seite 173 seines „Tristan"-Buches nimmt Lorenz zu der Frage Stellung, in welcher Grundtonart „Tristan" steht. Er kommt dabei zu dem Ergebnis, daß diese Grundtonart fühlbar werde, „ohne daß sie selbst am Anfang, am Ende, oder überhaupt in größeren Abschnitten zu Gehör käme". Der Anfang des Werkes, das Vorspiel, stehe in der Subdominante a-moll. Das Ende, der Liebestod, in der Oberdominante H-dur. Die zu diesen Dominanten gehörende Tonika E-dur sei, obwohl im Werke nur episodenhaft auftauchend, als dessen Grundtonart zu verstehen.

Die Begründung dieser Auffassung ist tiefschürfend und geistreich, wie alles, was Lorenz bietet. Trotzdem überzeugt und befriedigt sie nicht. Wenn schon in einem zeitlich begrenzten Tonstück wie dem „Tristan"-Vorspiel tatsächlich die a-moll-Tonalität fühlbar wird, ohne daß die Tonika selbst erscheint, so hieße es doch dem Formempfinden Übermenschliches zumuten, eine solche Auffassung auf ein viele Stunden währendes Gesamtwerk übertragen zu wollen. Es muß eine andere Lösung, oder vielmehr Auffassungsmöglichkeit gesucht werden.

Zunächst ist der Grundsatz, daß ein musikdramatisches Werk, genau so wie eine Sinfonie, „aus einer Grundtonart geht", in Wagners Werken fast regelmäßig durchgeführt. Nur „Liebesverbot" und „Rienzi" sind hier nicht mitzurechnen, weil sie als Opern romanischer Prägung außerhalb von Wagners eigenem Stilkreis stehen. Aber bereits das früheste vollendete deutsche Jugendwerk, die romantische Oper „Die Feen", steht genau so in E-dur, wie etwa später der „Lohengrin" in A-dur. E-dur ist hier die Feentonart, wie später A-dur die Gralstonart. Der „Holländer" steht in d, der „Ring" in Des, die „Meistersinger" in C, der „Parsifal" in As, — das ist alles ganz klar. „Tannhäuser" braucht dabei keineswegs eine Ausnahme zu bilden, wie Lorenz meint. Nur muß hier die tonale Geschlossenheit in etwas erweitertem Sinn verstanden werden, ähnlich wie wir sie etwa beim ersten Akt „Lohengrin" finden. Dieser beginnt mit dem Vorspiel in A-dur und endet mit dem Jubelchor in B-dur. Das B-dur ist aber nur eine vereinfachte Schreibweise für Ais-dur. Auf diese Wirkung und Möglichkeit der „Halbtonsteigerung" von Tonarten hat wohl zuerst der schwedische Forscher Tobias Norlind aufmerksam gemacht in seiner 1922 erschienenen Studie „Lohengrins formbyggnad". Denselben Grundsatz umgekehrt angewendet, finden wir im „Tannhäuser". Der beginnt mit der Ouvertüre in E-dur und schließt mit der Apotheose in Es-dur. Hier haben wir also eine Halbtonsenkung. Die Grundtonart erscheint zum Schluß nicht zugespitzt, auch nicht in Urform, sondern sozusagen verschleiert. Auch das Gefühl für diese Wirkungsmöglichkeit ist später dann gerade durch „Lohengrin" gestärkt worden mit dem As-dur von Elsas Traum als vorbereitender Vision zum A-dur von Lohengrins wirklichem Erscheinen.

Jedenfalls sehen wir: das Festhalten an einer Grundtonart für ein Werk bedeutet bei Wagner als deutschem Musikdramatiker die Regel. Aber die beste Regel verträgt ja bekanntlich auch einmal eine Ausnahme. Diese Ausnahme ist der „Tristan". Das Werk hat keine

einheitliche Grundtonart und kann ſie ſeinem Sinn nach auch gar nicht haben. Denn ſeine dramatiſche Grundidee, die Idee der Liebe, iſt ebenfalls nicht eindeutig. Viel wurde über die philoſophiſche Abwägung einſchlägiger Fragen in der Wagner-Literatur ſchon geſchrieben und geſtritten. Vom rein künſtleriſchen Standpunkt aus geſehen, — und dieſer kommt in unſerem Zuſammenhang allein in Frage —, iſt aber unbeſtreitbar klar, daß die ganze Handlung und ſeeliſche Entwicklung des „Triſtan"-Dramas ſich zwiſchen den beiden Polen der lebensbejahenden und der lebensverneinenden Liebe abſpielt. Als die „Spitze der Pyramide", zu der ſich dieſer tragiſche Gegenſatz auftürmt, bezeichnet der Meiſter ſelbſt in den Erinnerungen an Schnorr von Carolsfeld (Geſ. Schrft. VII, 180) den Liebesfluch Triſtans. Seinen Worten: „Verflucht ſei, furchtbarer Trank! Verflucht, wer dich gebraut!" ſteht aber im Tages- und Nachtgeſpräch das jubelnde Bekenntnis des Helden gegenüber: „O Heil dem Tranke! Heil ſeinem Saft!" Das kennzeichnet die ungeheure Spannweite zwiſchen den zwei unvereinbaren Gegenſätzen der Liebesidee, die das Liebesdrama „Triſtan" zum Todesdrama machen.

Solcher Zweiteilung der Grundidee entſpricht nun logiſcher Weiſe auch eine Zweiteilung der muſikaliſchen Tonika des „Triſtan"-Dramas. Für die lebensbejahende Liebe iſt A-dur als Tonika feſtgehalten, die ſich zu As-dur „verſchleiert", wo der Übergang zur Lebensverneinung beginnt. Daneben haben noch folgende durch Moll-Wendungen oder Parallelen gewonnene Veräſtelungen der zweitonalen Grundlage beſondere Bedeutung: a-moll iſt das Symbol für die Tragik der lebensbejahenden Liebe, gelegentlich auch durch fis-moll als die Moll-Parallele von A-dur vertreten. As-moll betont — allerdings nur ſehr ſporadiſch — die ſchmerzliche Seite der Lebensverneinung, während deren letzte und höchſte Verklärung durch Ces-dur als geſteigertes oder eigentlich noch mehr „entrücktes" As-dur ausgeprägt wird.

Am greifbarſten wird die Doppeltonika des Werkes fühlbar in ſeinem tragiſchen Hauptthema, dem ſogenannten Todesmotiv mit dem unmittelbaren Nebeneinander des As-dur- und des A-dur-Dreiklangs. Man hat zwar ſeit Mayrbergers 1883 erſchienener Studie „Die Harmonik Richard Wagners" immer wieder geiſtreiche Erklärungsverſuche unternommen, die dieſes ſchroffe Nebeneinander irgendwie als eine logiſche Funktionenfolge deuten ſollen unter Zuhilfenahme des enharmoniſch verwechſelten neapolitaniſchen Sextakkords oder ſonſtwie. Demgegenüber pflichte ich der Anſchauung bei, daß hier die „grelle harmoniſche Rückung" als ſolche die einzig erſtrebte Wirkung iſt. Die beiden Akkorde *ſollen* nicht als irgend wie zuſammengehörig erſcheinen, ſondern vielmehr als ſchroff getrennte Welten. Das bekundet auch die Inſtrumentation gleich beim erſten Auftreten des Motivs, die den As-dur-Akkord den von pizzikierten Streichern unterſtützten Holzbläſern zuteilt, den A-dur-Akkord dagegen den Trompeten, Poſaunen und Pauken und ihn dadurch auch der Klangſphäre nach durchaus gegenſätzlich ausprägt.

Sehr klar treten A-dur und As-dur als Grundtonarten dann im ganzen Tages- und Nachtgeſpräch ſich gegenſätzlich gegenüber. Das iſt ja bekannt. Hier kennzeichnet A-dur zunächſt den „Tag", der die Liebenden trennt und As-dur die Nacht, die ſie vereint. Überlegt man aber nun, daß zum Begriffe „Tag" als Symbol äußeren Glanzes doch auch die lebensbejahende Liebe gehört, indeſſen die „Nacht" als Hort wiſſenden Sichverſenkens in die wahren inneren Gefühle das Liebesbegehren in Todesverlangen wandelt, ſo wird auch hier die Doppeltonalität ſowohl der dramatiſchen Idee wie ihrer muſikaliſchen Faſſung deutlich und verſtändlich.
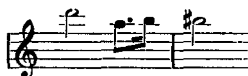
Hier erſcheint nun auch zum erſten Mal als Höhepunkt der Entrückung die Steigerung des As-dur in die Terztonart Ces-dur bei Iſoldes Worten: „Ewig währ uns die Nacht!" Denn das hier wie dann ſpäter auch am Ende des Werkes bei Iſoldes Sterbegeſang notierte H-dur iſt als Ces-dur zu hören und zu verſtehen. Dieſe für unſere tonale Deutung der „Triſtan"-Muſik grundlegende Auffaſſung hat auch Lorenz auf Seite 165 ſeines „Triſtan"-Buches als möglich angedeutet. Er hat ſie dann aber aus nicht recht verſtändlichem Grunde wieder aufgegeben.

Es wird hier nun freilich eine Frage berührt, die weit über den Rahmen unſeres Themas hinausführt, nämlich die Frage, wann wird eine in der Notation vorgenommene enharmoniſche Verwechſlung auch für den *Hörer* zwingend, und wann nicht. Wir können hier nur ein paar auf unſeren beſonderen Fall bezügliche Erwägungen anſtellen.
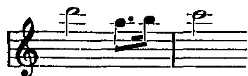
Wagner vermeidet es in ſeinen Partituren, über mehr als 6 Vorzeichnungen hinauszugehen, darum ſchrieb er lieber in H-dur als in Ces-dur. Aber deshalb kann die Tonart für ſein Form-

empfinden und unſer Hören trotzdem Ces-dur ſein. Iſolde beginnt ihren Sterbegeſang „Mild und leiſe, wie er lächelt . . .“ in klarem As-dur. Wir fühlen uns alſo im Klanggebiet der hohen B-Tonarten. Nun hören wir bei der Stelle „hoch ſich hebt“ nach einem Quartſextakkord von As-dur für einen Augenblick einen ſcheinbaren E-dur-Akkord, der aber zunächſt doch nur als Fes-dur verſtanden werden kann. Er wandelt ſich außerdem ſogleich zu (— dem Gehör, nicht der Schreibweiſe nach —) Des—Fes—As—Ces und (mit tiefalterierter Quint) Des—Fes—Asas—Ces: zwei typiſchen Unterdominantbildungen von Ces-dur. Sie löſen ſich dann ebenſo typiſch in dem Quartſextakkord von Ces-dur auf. Ohne daß man das Papier ſieht, wird hier ſchwerlich eine H-dur-Auffaſſung zuſtande kommen.

Nicht minder klar liegt der Fall im Liebesgeſang des zweiten Aktes. Da weilen wir ſeit dem „O ſink hernieder, Nacht der Liebe“ ebenfalls vorwiegend in As-dur, Ges-dur, as-moll, wieder As-dur. Nur Tageserinnerungen und Brangänerufe klingen mit A-dur und G-dur gegenſätzlich dazwiſchen. Und nun ſoll ſich auf dem Höhepunkt der Nachtſtimmung, für die uns As-dur gleichſam als Grundtonart eingehämmert iſt, auf einmal das auf der entfernteſten Seite des Quintenzirkels liegende H-dur als letzte Steigerung ergeben? Schon das reine Gefühl kann uns da nur Ces-dur hören laſſen. Aber ſehen wir uns die Akkordverbindung an: Wagner notiert bei Iſoldes „Ewig währ uns die Nacht!“ D—Fis—A—C, dann Gis—His—Dis—Fis, dann weiter in H-dur. Man hört aber an der Stelle, von allem anderen abgeſehen, ſchon um der Melodieführung willen das ebenfalls dem Gedächtnis eingehämmerte Tagesmotiv nicht wie notiert,



ſondern vielmehr:



das heißt, man hört c und nicht his. Damit verſteht man auch den begleitenden Akkord als As—C—Es—Ges und befindet ſich damit weiterhin im Bereich der hohen B-Tonarten, in deren Sinn alles Folgende wirkt. Die Auffaſſung iſt ſo zwingend, daß es eigentlich des Hinweiſes gar nicht bedarf, daß ſie ſich an anderer Stelle ſogar im Schriftbild ausgeprägt findet. Immerhin ſehe man im Tages- und Nachtgeſpräch bei Triſtans „Was dich umgliß mit hehrſter Pracht, *der Ehre Glanz, des Ruhmes Macht*,“ die faſt gleiche Akkordverbindung wirklich in B-Faſſung geſchrieben. Bei vorübergehender Ausweichung wählte der Meiſter eben ſolche „richtige“, wenn auch kompliziertere Schreibweiſe. Bei längeren Epiſoden opferte er ſie der Klarheit des Partiturbildes mit dem ſicheren Gefühl, daß ja doch richtig *gehört* werde.

Sobald man das notierte H-dur als wirkliches Ces-dur erkennt, ſchwindet auch jedes Bedenken gegen die tonale Geſchloſſenheit der Liebesſzene. Lorenz (Seite 73) bemerkt mit Recht, die Tonartenfolge C—As—H wolle uns angeſichts von Wagners Tonalitätsbewußtſein nicht eingehen. C—As—Ces iſt dafür umſo eingängiger als fortſchreitende Verdunklung, wobei ſich ſogar noch eine bogenförmige Geſchloſſenheit dadurch ergibt, daß die Schlußtonart wiederum als Halbtonverſchleierung der Anfangstonart erſcheint.

Über die weiteren Verzweigungen der Tonalität im „Triſtan“ iſt nun grundſätzlich nicht mehr viel zu ſagen, ſo überreich auch bedeutſame Einzelbeobachtungen möglich wären. Daß das Vorſpiel in a-moll ſteht, erſcheint durchaus ſinnvoll. Wagner hat bekanntlich in Briefen an Weißheimer und an König Ludwig (Geſ. Ausg. I, Seite 121) dieſe Orcheſtereinleitung „Liebestod“ benannt und Iſoldes Sterbegeſang „Verklärung“. Erſt ſpäter iſt die Bezeichnung „Liebestod“ in gewandeltem Sinn auf jenen Schlußgeſang übergegangen. Auf das Vorſpiel angewendet kann „Liebestod“ natürlich nicht Tod *aus* Liebe, ſondern nur Tod *der* Liebe bezeichnen, und zwar hier zunächſt noch der begehrenden Liebe, die Triſtan und Iſolde gewaltſam in ihren Herzen unterdrückt haben, ohne doch vorerſt wirklich von ihr loszukommen. Für den Ausdruck ſolcher Stimmung war die Mollwendung der lebenbejahenden Liebestonika A-dur das Gegebene. Triſtans letzte, freilich ſchon ganz wehmütig verklärte Erinnerung an den holden Wahn der begehrenden Liebe in den Fieberviſionen des dritten Aktes („Wie ſelig, hehr und milde . . .“) ſteht in E-dur als der Oberdominante von A-dur und a-moll. Triſtans Liebesfluch gipfelt auf



Aufnahme Aug. Pohl, Köln

Das Beethoven-Denkmal
der Stadt Bonn



ZFM Archiv

Julius Kniese

geb. 21. Dez. 1848, gest. 22. April 1905

einem Quartſextakkord von fis-moll, der Parallele von A-dur. Fis-moll iſt auch die Tonart von Iſoldes Sühneverlangen. In e-moll, der Moll-Oberdominante von a-moll, ſteht die Mär von Tantris, deſſen Abenteuer die Urſache des im Vorſpiel geſchilderten „Liebestodes" wurde. D-moll, die Unterdominante von a-moll iſt die Tonart Markes und Melots, die den Liebenden das Sich-Gehören im Sinne des „Tages" verwehren. As-moll-Charakter hat, wir auch Lorenz trotz der irreführenden Kreuzvorzeichnung anerkennt, die ins Liebesnotturno eingeſchaltete Zwieſprache über „das ſüße Wörtlein: und". Als noch dunkle, unſichere Ahnung der höchſten Verklärung erſcheint hier alſo die Parallele der Verklärungstonart Ces-dur, wie übrigens ſchon früher in Tages- und Nachtgeſpräch bei Triſtans „als ich ihn erkannt den ſüßen Tod". Auch hier hört man ja ganz zwingend durch ſeine Dur-Oberdominante eingeführt as-moll, trotz der ſeltſamen Vorzeichnung von vier Kreuzen.

Doch genug der Andeutungen. Es galt hier, einen Weg des Verſtehens zu z e i g e n, nicht, ihn zu Ende zu gehen. Unerſchöpflich wird ja ſtets die Arbeit bleiben, die um Enträtſelung der Schaffensgeheimniſſe des Genies ringt.

Nachwort.

V o n A l f r e d L o r e n z , M ü n c h e n.

Von vorliegendem Auffatz hat mir der Verlag unſeres geſchätzten Blattes freundlicherweiſe Kenntnis gegeben, wodurch es mir ermöglicht wird, ſogleich dazu Stellung zu nehmen.

Zunächſt möchte ich meiner Freude darüber Ausdruck geben, daß ein von mir ſo hochgeſchätzter, angeſehener Muſikgelehrter ſeine von mir abweichende Anſicht in dieſer ſchwierigen Frage darlegt. Denn es kann mir nur lieb ſein, wenn die unzähligen Probleme, die ich in meinem vierbändigen Werke behandelt habe, zum Denken Anlaß geben, mag auch in einem oder dem anderen Falle eine andere Anſicht zu Tage treten.

Die Streitfrage, die ſich hier erhoben hat, ſteht und fällt mit dem Problem: „Wie wirkt ſich eine ‚enharmoniſche Verwechſelung' auf Gehör und Gefühl des Empfangenden aus?" Da iſt es nun ſchon ſeit der Klaſſik klar, daß das „relative Gehör", d. h. das Gehör, welches die Tonarten nur nach ihren gegeneinander beſtehenden dominantiſchen und ſubdominantiſchen Beziehungen auffaßt, allmählich beſiegt wird durch das „abſolute Gehör", welches die Tonarten nach ihrer tatſächlichen (temperierten) Tonhöhe erkennt. Wäre das nicht der Fall, ſo könnten wir ſchon bei Mozart und Beethoven in manchen Sätzen zu keinem beruhigenden Genuße kommen. Der I. Satz der Waldſteinſonate z. B. entwickelt ſeine Durchführung von C durch *F, B, Es, es, Ges, ces, Asas,* nach *Deses,* welches mehrfach befeſtigt, bis zum Schluß des Satzes anhält. Ebenſo landet die Durchführung der Appaſſionata nicht in *f*-moll, ſondern in *geses*-moll. Würden wir alſo nur „relativ" hören, ſo könnten wir bei dieſen und einer Unzahl anderer Werke niemals zu einem befriedigenden Aushall kommen. Aber nach einiger Dauer vermittelt uns das „abſolute" Gehör die Erinnerung an jenen Anfang und macht uns den die Beziehungen herſtellenden Weg vergeſſen. Ob das „richtig" iſt, mag dahingeſtellt bleiben. Fanatiker des reinen Hörens werden gewiß verlangen, daß die Modulation in entgegengeſetzter Richtung tatſächlich erſcheinen ſolle, bevor wir uns wieder in der Grundtonart fühlen. Aber die geſchichtliche Entwicklung hat anders entſchieden.

Schmitz hat nun vollkommen recht, daß der „Liebestod" (von As-dur herkommend) eigentlich als Ces-dur eingeführt iſt, was ich ja auch in meinem Buche geſagt habe. Aber ſchon bei den Worten „Höre ich nur dieſe Weiſe" wird wohl jeden eine H-dur-Empfindung übermannen, die als der Grundtonart des Werkes innig verwandt ſich darſtellt und bis zum Schluſſe voll befriedigend anhält. Es wird auch keinem Geiger einfallen, die Töne *dis* und *fis* als *es* und *ges* zu greifen. Die enharmoniſche Verwechſelung, ſo drückte ich mich dort aus, iſt Tatſache geworden. Selbſt wenn man, wie Schmitz will, zwei Tonalitäten im „Triſtan" annähme, wäre das ſchließliche Sichverlieren der zweiten Tonalität *(As)* bis in ihre d r i t t e (!) Subdominante ſonderbarer, als alles, was ich in dieſer Frage je ausgeſprochen habe.

Nicht beipflichten kann ich meinem Herrn Kollegen, wenn er behauptet, der Akkord Gis^7 bei „Ewig währ' uns die Nacht" ſei eine erleichternde Umſchreibung für As^7 bei „Ehre Glanz". Umgekehrt iſt gerade dort die Schreibung in Been eine Erleichterung, beſonders für die Geiger.

Denn auch dort geht die Modulation in Wirklichkeit nach *Cis*-dur; was sollte *Des*-dur innerhalb der ganzen auf die *A*-Tonika bezüglichen Stelle? Hier aber handelt es sich bei der oben in Noten gegebenen Stelle wirklich um ein *his*; der Akkord des vorigen Taktes ist ja nur scheinbar ein Terzquartsextakkord, in Wirklichkeit vielmehr die Umkehrung eines übermäßigen Quintsextakkordes (VII. Stufe von *Cis* mit tiefalterierter *Terz*) also innigst verbunden mit dem nun folgenden *Gis*⁷. Die ganze Linie seit dem zweiten Weckruf Brangänens hat einen stark oberdominantischen Zug von *G* durch *Fis, h, Cis, Ais, Cis* . . . nach dem ganz klaren *H-dur* des Schluß-Zwiegesanges, der dieselbe Musik ist, wie der Liebestod. Eine Rückerinnerung an das *As-dur* der Szenenmitte in einigen enharmonisch zu verwechselnden Stellen kann nur als ein blitzartig aufscheinendes Zwielicht gewertet werden. Das *H-dur* dieses Zwiegesanges greift ja auch auf die *H-tonika* der ersten Liebesszene zurück. Hier bricht es elementar-ekstatisch hervor, mit echt oberdominantischem Gefühl.

Ich möchte also in der Auffassung der „Tristan"-Tonalität doch bei meiner Auffassung bleiben, wenn auch Schmitz recht hat, daß dabei dem „Formempfinden Übermenschliches zugemutet" werde. Aber warum soll man einem Geiste wie Wagner nicht Übermenschliches zutrauen? Viel lieber das, als anzunehmen, daß er gerade beim „Tristan" von seinem in allen andern Meisterwerken auch von Schmitz anerkannten Grundsatze der einheitlichen Tonalität abgewichen wäre. Hat Wagner doch selbst geäußert, an dieses Werk erlaube er den allerstrengsten Maßstab für Durchführung seiner künstlerischen Forderungen anzulegen.

So möchte ich auch schließlich ein gutes Wort für die harmonische Einheitlichkeit des „Todesmotives" einlegen. Freudig ist das künstlerische Empfinden meines verehrten Kollegen zu begrüßen, wenn er mit solcher Gewalt den Widerspruch des *As-dur-* und unmittelbar folgenden *A-dur*-Akkordes empfindet. Je stärker aber dieser Gegensatz erfühlt wird, desto größer ist die Kunst Wagners zu achten, daß es ihm gelingt, beides in das einheitliche *c-moll* zu bannen. Denn Genie besteht eben darin, in der Vielheit die Einheit zu erkennen

Clara Schumanns eigenschöpferisches Werk.

Von Adolph Meuer, Frankfurt/M.

Clara Schumann — dieser Name hat guten Klang für alle die, denen wahre edle Musikkultur am Herzen liegt. Jahrzehnte hat er überdauert in untrübbarem Glanz und das Gedenken an das große Wirken seiner Trägerin wird ihn nicht erlöschen lassen, solange es Menschen gibt, die in Ehrfurcht und Dankbarkeit sich der kulturellen Taten vergangener Zeiten erinnern und ihre Kräfte daraus ziehen. Die Größe und das zukunftweisende Wirken dieser Frau sichert ihr für alle Zeiten ihren Platz in der Geistesgeschichte. Wer die kulturellen Strömungen des 19. Jahrhunderts verfolgt, wird in irgendeinem Zusammenhang zwangsläufig auf ihren Namen stoßen. Selten wohl ist eine Frau so mit in den Ablauf kulturellen Geschehens hineingezogen worden, hat sich so bewußt auch eingegliedert und ist so im wahrsten Sinne Kulturträgerin geworden wie sie. Begeistert räumte ihre Zeit ihr den ersten Platz unter den Pianistinnen ein und jubelte ihrem Künstlertum zu, das in unerbittlicher Selbstzucht, nie aussetzender Selbstkritik und eisernem Fleiß errungen war, dessen Wurzeln aber aus einem großen und gütigen Menschentum ihre unversiegbaren Kräfte zogen. Aber diesen Wurzelkräften ihres Wesens ist schon häufig nachgegangen worden, ihr Leben in seiner Gesamtform schon häufig gewürdigt worden. Doch über dem Ernst, den das Bewußtsein ihrer Größe in uns Nachlebenden weckt, sind uns die liebenswürdigen Äußerungen ihrer eigenschöpferischen Muse fast aus dem Gedächtnis geschwunden. Über der Nachschaffenden hat man ihr Eigenschaffen vergessen. Und doch rundet sich das Bild dieser Frau erst vollständig, wenn auch diese Seite ihres Wirkens einmal lebendig aufgezeigt wird.

Die Zeit ihrer eigenschöpferischen Kompositionstätigkeit reicht bis in ihre Kindheit zurück, in der sie, von einem pädagogisch erfahrenen und gründlichen Vater neben der rein klavieristischen Unterweisung auch zum Studium der Kompositionslehre angehalten wurde. Eine der ersten Kompositionen, ein Heft mit vier Polonaisen, wurde auch einem jungen Mann geschenkt, „der seit Michael 1830 bei uns wohnt und Musik studiert", Robert Schumann, dem späteren

Erfüller dieses Frauenschicksals. Diese ersten Kompositionsversuche, die nach Ludwig Spohrs Urteil „zu den höchst merkwürdigen Erscheinungen im Gebiete der Kunst“ gehörten, sind uns Heutigen wohl kaum mehr als die Zeugnisse eines strebenden jungen Geistes. Ungemein reizvoll aber ist das Wechselspiel musikalischer Gedanken, das aufkeimende Liebe zwischen Robert und Clara gebiert, das Aufgreifen und Verarbeiten der Gedanken des Anderen. Und dem weiterschauenden Jüngling will die Vereinigung ihrer beider Namen auf der Titelseite ihrer Kompositionen symbolhafte Bedeutung gewinnen. Schon ein Klavierkonzert op. 7 der jungen Clara Wieck erregte großes Aufsehen und riß Chopin zu enthusiastischer Bewunderung hin. In den frühen und späteren Konzertprogrammen Claras taucht dann auch neben fremden der eigene Name auf und ihre Kompositionen finden Anerkennung. Doch was wiegt der Beifall der Menge gegenüber der Anerkennung des geliebten Mannes, wieviel glücklicher macht der Austausch musikalischer Gedanken die beiden Liebenden, wieviel schwerer wiegen die Worte Schumanns: „Ich denke da, das ist aus dem Herzen Deiner Clara, aus demselben Herzen, das Dich liebt“. Immer wieder geben die beiden Liebenden sich die Anregungen zum Schaffen. Rührend ist das Hin und Her der Gedanken und Mitteilungen, die in den langen Trennungsjahren vor der endlichen Vermählung an die Sendungen der beiderseitigen Kompositionen geknüpft sind. Alles wurde ihnen letzten Endes eine Bestätigung für das, was sie tief im Herzen fühlten. „An Deiner Romanze, Clara, hab ich nun abermals von neuem gehört, daß wir Mann und Frau werden müssen. Du vervollständigst mich als Componisten wie ich Dich. Jeder Deiner Gedanken kommt aus meiner Seele, wie ich ja meine ganze Musik Dir zu verdanken habe.“ Immer wieder drängt Schumann seine Clara, doch einmal ein Lied zu komponieren. Doch sie wehrt anfangs ab in allzu großer Bescheidenheit: . . .„Ein Lied zu komponieren, einen Text ganz zu erfassen, dazu gehört Geist“. Wie sehr sie — ungeachtet ihrer Bescheidenheit — dazu befähigt war, gerade den Geist eines Gedichtes aufzuspüren und musikalisch zu deuten, beweisen ihre Vertonungen von Geibels „Liebeszauber“ und mehr noch die 3 Lieder nach Gedichten von Rückerts „Liebesfrühling“, „Liebst Du um Schönheit“, „Warum willst Du andre fragen“ und das herrliche leidenschaftliche Lied „Er ist gekommen in Schnee und Regen“, die zusammen mit denen ihres Mannes in einem Liederheft herausgegeben sind und uns Heutigen noch ein rührender Beweis für die wundervolle gemeinschaftliche Arbeit der beiden Künstler Robert und Clara Schumann sind. Als schönste Würdigung dieses Gemeinschaftswerkes der beiden Gatten schickte ihnen Friedrich Rückert folgendes Dankgedicht:

Lang ist's, lang
Seit ich meinen Liebesfrühling sang,
Aus Herzensdrang
Wie er entsprang
Verklang in Einsamkeit der Klang.

Zwanzig Jahr
Wurden's, da hört ich hier und da
der Vogelschar
Einen, der klar
Pfiff einen Ton, der dorther war.

Und nun gar
Kommt im einundzwanzigsten Jahr
Ein Vogelpaar,
Macht erst mir klar
Daß nicht ein Ton verloren war.

Meine Lieder
Singt ihr wieder
Mein Empfinden
Klingt ihr wieder,
Mein Gefühl
Beschwingt ihr wieder,
Meinen Frühling
Bringt ihr wieder:
Nehmt meinen Dank, wenn euch die Welt
Wie mir einst, ihren vorenthält!
Und werdet ihr den Dank erlangen,
So hab ich meinen mit empfangen.

Und noch andere Werke Claras geben Zeugnis von der wundervollen Gemeinschaftsarbeit der beiden großen Künstler. In strenger Zucht und größtem Streben nach Vollkommenheit versenkten sich beide in die Wunderwelt Bachscher Polyphonie. Gemeinsame Kontrapunktstudien fanden nicht nur in Roberts, sondern auch in Claras Schaffen lebendigen Niederschlag. Immer glücklicher macht Clara das Komponieren, und wenn auch zwischen den einzelnen Werken manchmal Jahre liegen, die angefüllt sind mit anderer Arbeit, so fand sie doch immer wieder einmal Zeit und Muse, auch der eigenen Stimme in ihr Gestalt zu geben. Im ganzen beträgt die

Zahl ihrer Kompositionen 23, zu denen 3 Kadenzen zu klassischen Klavierkonzerten kommen. — Ihre glücklichste Zeit an der Seite des geliebten Gatten lieh auch ihrem Geist Schwingen und erhob sie in eine herrliche Schaffensfreude. „Es geht doch nichts über das Selbstproduzieren, und wäre es nur, daß man es täte, um diese Stunden des Selbstvergessens, wo man nur noch in Tönen atmet."

Der frühe Tod des geliebten Mannes nahm viel von der positiven Schöpferkraft Claras mit ins Grab. Nur selten noch regten sich die Schwingen ihres Geistes zu eigener Schöpfung nach seinem Tode. Wir Nachlebenden aber beugen uns immer mehr beim Nachspüren ihres Wirkens vor der Kraft dieser Frau, die wie wenige Frauen sich so ernst und verantwortungsbewußt als Mittlerin in die Kulturströmungen ihrer Zeit stellte.

Unzeitgemäße Übertreibungen.

Von Helmut Grohe, München.

Unlängst entstand ein heftiger Streit der Meinungen, als in einer Berliner Mittagszeitung ein hochbegabter Kapellmeister, der „Fidelio" und „Tristan" in der Berliner Staatsoper auswendig dirigiert hatte, als „Wunder" bezeichnet wurde. Hans Pfitzner sagt einmal in „Werk und Wiedergabe": Mehr als das Werk kann auch der genialste Künstler nicht wiedergeben". Die Qualitätsskala für eine wiedergebende Leistung ist somit nach oben begrenzt und zwar durch den Beginn der schöpferischen Sphäre, in der allein allenfalls vom „Wunder" die Rede sein könnte. Aber abgesehen von diesen Erwägungen stellt jenes bombastische Lob ein arges Armutszeugnis für das musiziernnde Deutschland dar, das — wenigstens seit dem Auftreten Richard Wagners — nie über einen Mangel an genialen Dirigenten zu klagen hatte, die die großen Meisterwerke vollendet und eindrucksvoll wiederzugeben wußten. So wurde der „Tristan" auch von Arthur Nikisch auswendig dirigiert und Felix Mottls Interpretation dieses Werkes wurde von allen, die sie erlebt hatten, als unübertrefflich und unvergeßlich bezeichnet. Das Auswendigdirigieren ist ebenfalls kein „Wunder", sondern — wenn es wahllos dargeboten wird — eine modische Musiksportleistung, die über die Qualität der Wiedergabe noch gar keine Schlüsse zuläßt. Jener Überschwang des oben zitierten Kunstbetrachters kann somit nur dadurch erklärt werden, daß er vielleicht bisher nur schlechte Aufführungen der beiden berühmten Werke zu hören bekam. Es wäre bei dem Reichtum an begabten Dirigenten in Deutschland durchaus zu empfehlen, einmal aus „hoher Meisterwolk'" in Berlin herabzusteigen und sich in der Provinz etwas umzusehen, vielleicht stellt der Berichterstatter dann staunend fest, daß es noch mehr solcher „Wunder-Dirigenten" gibt. Genug hiervon! Man sollte sich daran gewöhnen, sich im Ausdruck zu mäßigen, gewisse marktschreierische Methoden der Kunstbetrachtung abzulegen, die in einer gottlob überwundenen Zeit nötig waren, um „Kunstware" anzupreisen, die sich vielleicht nicht von selbst durch ihre Qualität empfehlen konnte. Wo bleibt da die ehrfüchtige Haltung und Schlichtheit des Ausdrucks, die unserer Zeit angemessen wäre?

Eine solche falsche und für den, der gemeint ist, vielleicht sogar schädigende Übersteigerung bedeutet es auch, wenn man in einer großen Tageszeitung jüngst lesen konnte, daß Theodor Kirchner, ein gewiß liebenswürdiges Talent, einem Robert Schumann „kongenial" gewesen sei und daß im gleichen Aufsatz über das „liebenswürdige Talent der kleinen Formen auf dem Klavier", Walter Niemann zu lesen steht: Er (Walter Niemann) ist der Vollender (!) der stolzen Reihe der Klavier-Komponisten wie sie mit Joh. Seb. Bach, Händel, Haydn, Mozart beginnend, über Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, Chopin, Theodor Kirchner (!), Franz Liszt, Johannes Brahms, Edvard Grieg, Max Reger, Tschaikowsky, Debussy hinzieht bis zu ihrem Gipfelpunkte: „Walter Niemann". —

Daß Niemann hier auch als „letzter Romantiker" bezeichnet wird, ein Titel, der sonst Hans Pfitzner verliehen wird, wenn man ihn in ein passendes Schubfach zwängen möchte, sei nur nebenbei erwähnt. Ich glaube, es ist dem so bescheidenen und feinsinnigen Künstler Walter Niemann sehr peinlich, wenn er solchermaßen in die Sterne erster Ordnung eingereiht wird, zu denen er selbst bewundernd emporsieht. Im übrigen ist es hier weiß Gott nicht beabsichtigt, den Klavierpoeten Walter Niemann herabzusetzen oder um seine Bedeutung zu bringen. Ziert doch

den Kopf jenes hier gemeinten Auffatzes die Mitteilung, daß Niemann im Reichsfender München zu hören fei und zwar innerhalb einer Programmfparte, die zufällig dem Schreiber diefer Zeilen verantwortlich unterftellt ift. Er brachte, wie fchon fo oft in unferen Sendefolgen, eine köftliche Probe feiner beliebten Klavier-Miniaturen perfönlich zu Gehör. Man kann hier mit Recht fagen: „auch kleine Dinge können uns entzücken", ohne daß es notwendig wäre, diefe „kleinen Dinge" durch fchlecht gewählte Superlative größer machen zu wollen, wenn auch die enthufiaftifchen Fanfarenbläfer es noch fo gut und freundfchaftlich meinen.

Von der erwünfchten deutfchen Mufikgemeinde.

Von Robert Jeuckens, Aachen.

Ehrt Eure deutfchen Meifter! — Wie foll unfer Volk Mozart, Beethoven, Wagner ehren? Sicher nicht, indem es nur Bücher über fie lieft oder Vorträge über ihre Bedeutung hört. Es foll vielmehr den Gehalt ihrer Werke in fich aufnehmen, in gläubiger Hingabe und Andacht. Wie und wo hat dies zu gefchehen? Abfolute Inftrumentalmufik kann durch erftklaffige Grammophonapparate oder Rundfunkgeräte beinahe vollendet wiedergegeben werden. Da aber gewöhnlich nur minder leiftungsfähige Behelfsmittel zur Verfügung ftehen, ift die Wirkung auf die meiften Menfchen nicht fo, wie wir fie anftreben. Grammophon und Rundfunk bereiten mit ernften Mufikdarbietungen im allgemeinen erft dann einen wirklichen Genuß, wenn man derlei Werke bereits aus einer Aufführung am richtigen Orte kennt und aus der Erinnerung den vollen Klang ergänzt. Der richtige Ort ift der Konzertfaal, für den die Meifter gefchrieben haben, mit feiner feftlichen Darbietung und Umgebung. — Für Opern und Mufikdramen gilt dies in noch höherm Grade. Wer Wagners Tonwerke nie als Zufchauer erleben durfte, dem gibt der Lautfprecher Rätfel über Rätfel auf, durch den Wechfel zwifchen Gefang und Inftrumentalmufik, durch Abfchwellen der letzteren bis zum völligen Abbrechen, durch Leidenfchaftlichkeit des Gefanges, die fich der Hörer, auch abgefehen davon, daß er felten ein Wort verfteht und faft nie einen Text zur Hand nimmt, gar nicht erklären kann, weil ihm das Bühnenbild fehlt. Einleitende Vorträge vermögen diefe Hemmungen nicht zu befeitigen. Ein Gefamtkunftwerk kann nur im Theater erlebt werden, wo die Gefamtheit der künftlerifchen Mittel auf die Sinne wirkt. — Die Ehrentempel unferer Meifter find Konzertfaal und Theater. In diefen verfammelt fich die Mufikgemeinde.

Nun erhebt fich die Frage: Ift jeder, der aus irgendeinem Grunde Theater und Konzertfaal auffucht, imftande, das, was die Meifter fagen wollten, nachzuempfinden, fich mitreißen zu laffen vom Heroifchen oder Heitern einer Sinfonie? Bei (fcheinbar) einfacheren Werken etwa Händels, Haydns oder Mozarts, die infolge klar überfichtlichen Aufbaues und durch Grazie oder barocke Bewegtheit von Rhythmus und Melodie ohne weiteres eingehen, ift dies, befonders weiblichen Perfonen, unzweifelhaft möglich, wenn die Zuhörer fich den Eindrücken willig hingeben. Man braucht jedoch nur die Namen Johann Sebaftian Bach, Bruckner, Richard Strauß, Pfitzner und auch Beethoven zu nennen, und der kritifche Mufikerzieher bedauert fogleich, daß viele von deren Meifterleiftungen verhältnismäßig wenigen wirklich zugänglich find, und zwar aus verfchiedenen Gründen: Entweder find zahlreiche Menfchen zu oberflächlich, zu wenig innerlich, zu wenig heroifch veranlagt, um das Feine oder Gewaltige der dargeftellten Empfindungen mitzuerleben. (Peter Raabe erzählte dem Verfaffer einmal, daß bei einem gut gemeinten Konzert ernfter Werke manche der aus einfachften Kreifen ftammenden Zuhörer ihr Butterbrot verzehrt hätten, andere gar eingefchlafen feien.) Oder aber der geftraffte Rhythmus einer Zeit hat fie fo gefangen genommen, daß ihr Gefühl für fonftige ernfte Rhythmen gefchwächt ift. (Ein bekannter Erzieher drückte dies auf Seite 31 der erften Nummer der amtlichen Monatshefte „Völkifche Mufikerziehung" fo aus: Die Zeit ift den Mufen nicht günftig.) Und endlich: ein guter Teil der im Theater und Konzertfaal begegnenden Kunft hat fich vom natürlichen Gefühl des fchlichten Volkes entfernt, ift ariftokratifch geworden, ift auch formal fo hoch entwickelt, daß fogar viele fonft gebildete Menfchen deren Sprache nicht mehr oder zu fchwer verftehen. Der Schaffung bzw. Erweiterung der deutfchen Mufikgemeinde ftellen fich demnach große Hinderniffe in den Weg.

Trotzdem wird niemand auf den geradezu heroſtratiſchen Gedanken verfallen, die gewaltigſten Werke unſerer Künſtler aus Theater und Konzertſaal zu verbannen. Wir wollen doch weiteſte Kreiſe des Volkes höher führen, indem wir ſie zur Muſik erwecken. Wenn wir als Volk nicht kulturell verarmen wollen, ſo bleibt uns gar nichts anderes übrig, als zum Verſtändnis auch erhabener Werke der genannten Komponiſten diejenigen emporzuleiten, die dazu veranlagt ſind; das heißt aber, wir müſſen die Fähigkeit bewußten muſikaliſchen Hörens in ihnen möglichſt entwickeln und dadurch dem Theater und dem Konzertſaal eine wachſende, wirklich im Innerſten mitgehende Hörerſchaft zuführen, die nach deren Darbietungen einfach verlangt, der bedeutende Muſikwerke lebenswichtig ſind.

Wie zum gründlichen Verſtändnis einer fremden Sprache grammatiſche Kenntniſſe unerläßlich ſind, ſo für die Sprache ſchwierigerer Muſikwerke Kenntnis und Verſtehen ihrer Ausdrucksmittel. Robert Schumann, der es wiſſen konnte, betonte einmal: Nur erſt, wenn dir die Form ganz klar iſt (wir ſchränken ein: einigermaßen klar iſt), wird dir der Geiſt klar werden. Man darf weiter ſagen: Stehe ich vor einem Kunſtwerke, deſſen Aufbau ich nicht überſchaue, ſo kann ich nicht in Ruhe auf die Einzelheiten der Teile achten; die Eindrücke verwirren ſich; es kommt kein Genuß zuſtande. Auch überwiegt bei manchen Tonſtücken die Form, das bewegte Spiel der Töne, ſo ſehr, daß ohne einige Kenntnis ſolcher Formen und ohne Wiſſen von ihrem innern Sinn ein künſtleriſches Auffaſſen unmöglich wird. Dieſe Kenntnis und dieſes Wiſſen müſſen alſo vermittelt werden, männlichen Perſonen mehr als weiblichen, jedoch nur in großen Zügen.

Unlöslich damit verbunden iſt unſere zweite Aufgabe: die Entwicklung der muſikaliſchen Empfindungsfähigkeit. Von Anfang an muß das Gefühl aufgelockert werden, nicht nur durch eigenen Geſang oder dilettierendes Inſtrumentenſpiel als Soliſt oder in der Gemeinſchaft eines Orcheſters. Es muß die in faſt allen Jugendlichen vorhandene Anlage zum Kunſtgenuß planmäßig entwickelt werden, indem man ſie immer wieder an Werke heranführt, die ihrer Altersſtufe entſprechen; indem man ſie ſo an muſikaliſchen Gefühlsausdruck gewöhnt, wobei dem Rhythmus beſondere Beachtung zu ſchenken iſt. Dabei läßt ſich tatſächlich das Verſtändnis ſteigern durch ein Wiſſen um Leben und Art des Komponiſten, um Entſtehungszeit und -umſtände, um die Idee mancher Werke, um die Einſtellung, mit der eine Oper oder ein Muſikdrama angehört werden müſſen, womit wir abermals bei der Form angelangt ſind.

Daß bei ſolcher Arbeit das gute Grammophon meiſtens unerſetzlich iſt und der Rundfunk ausſcheidet, dürfte ſich allmählich herumgeſprochen haben. Wie ſie im einzelnen geſchehen kann, hat der Verfaſſer in einem Büchlein „Muſikaliſche Bildung“ dargelegt.

Es wurde bereits angedeutet, daß dieſe Erziehung bei der Jugend zu beginnen hat, in den Schulen aller Arten und in den Jugendorganiſationen. Da ſind Geiſt und Gemüt beſonders empfänglich; ſie können regelmäßig und im Rahmen der geſamten Erziehung beeinflußt werden; dadurch erſcheint die Muſik nicht als etwas von außen Herantretendes, ſondern als etwas zum deutſchen Menſchen weſentlich Gehörendes. Doch wird niemand erwarten, daß auch reifere Jugend ſchon den ganzen Gehalt der abſoluten Muſikwerke erfaſſe, in die unſere Meiſter das Erleben ihres Mannesalters beſchloſſen haben. Der Erzieher muß ſich oft begnügen, an das Verſtändnis möglichſt nahe heranzuführen, einen Anreiz zu häufigerem Hören zu geben, ja gelegentlich nur ein Wiſſen von der Exiſtenz ſolcher Werte zu vermitteln, das volle Verſtändnis aber der Zukunft anheimzuſtellen für den Fall, daß das Gemüt ſich zu ausreichender Kraft entwickelt.

Da nun Muſikunterricht erſt ſeit 1925 in den Schulen eingerichtet iſt, bleibt bei Erwachſenen manches nachzuholen. Deshalb ſollte das Volksbildungswerk bei denjenigen einſetzen, deren Muſikbedürfnis durch die Gebrauchsmuſik der Tänze und Märſche nicht gedeckt iſt. Weil es ſich um Auserleſene handelt, verſpricht hier die Arbeit guten Erfolg.

Wir haben die Notwendigkeit einer Hinführung zur deutſchen Muſikgemeinde erörtert, ihre Möglichkeit nachgewieſen, aber auch die Schwierigkeiten nicht überſehen. Hoffen wir, daß es vereinter Tätigkeit der dazu Berufenen gelingt, das Ziel zu erreichen! Die Aufgabe iſt des Schweißes der Edlen wert.

Willibald Kaehler.

Das Leben eines deutschen Musikers.

Von A. E. Reinhard, Schwerin.

„Am 17. Oktober entschlief sanft nach langem, schwerem Leiden mein geliebter Mann, mein guter Onkel, der Mecklenburgische Generalmusikdirektor i. R. Professor Dr. e. h. Willibald Kaehler im 73. Lebensjahre." Diese schlichte Anzeige in einer Schweriner Tageszeitung aus den Spätherbsttagen des verflossenen Jahres läßt wieder die Erinnerung wach werden, läßt erneut die Dankesschuld aufleben an einen Mann und Künstler, der volle 25 Jahre an verantwortungsreicher erster Stelle des musikalischen Lebens der Mecklenburgischen Landeshauptstadt unermüdlich und schaffensfreudig stand. Ein Leben fand seinen Abschluß, das erfüllt war von Kampf und Arbeit; ein Deutscher, ein Künstler schloß die Augen zum ewigen Schlaf.

Willibald Kaehler wurde am 2. Januar 1866 in Berlin geboren. Der Vater war Rektor an einer Knabenschule, mußte aber bald infolge eines starken Gehörleidens in den Ruhestand gehen und verzog mit seiner Familie nach Grünberg in Schlesien. Wenig ist über Kaehlers Jugendzeit bekannt geworden. Nur ein Ausspruch des Vaters: „Der Junge hat ja eine reine Manie für Musik" gibt Aufschluß über die schon früh einsetzende musikalische Betätigung. Und diese fand die wirksamste Stütze in den auf dem Trockenboden der elterlichen Wohnung liegenden Stößen handschriftlicher Partituren seines 1836 verstorbenen Großvaters Moritz Friedrich Kaehler, ehemaliger Organist und Königlicher Musikdirektor am Pädagogium in Züllichau. Hier zwischen Oratorien, Kantaten, Kammermusik, Klavierkonzerten und Opern aus großväterlicher Hand erlebte der Enkel eine neue Welt von Schönheit und Klarheit. Hier schuf er sich selbst die Grundlagen einer tiefen musikalischen Bildung; hier lernte er die strenge Satzform, die durchsichtige Instrumentierung des alten Kirchenmusikers kennen und hier erwachte seine Liebe für die deutsche Romantik, die ihn nie wieder verlassen hat. Nach des Vaters frühzeitigem Ableben erreichte ein Verwandter seine Aufnahme in die Königliche Hochschule für Musik. „Ich war damals als 17jähriger," schrieb Kaehler später einmal, „in allem Musikalischen eigentlich völliger Autodidakt!" Vier Jahre von 1883 bis 1887 war Kaehler Schüler dieses Institutes und fand dort die trefflichste Unterweisung und Förderung durch seine Lehrer Kiel, Engel und Herzogenberg. 21jährig kommt Kaehler als Solorepetitor an das Königliche Hoftheater nach Hannover. Und dann beginnt seine Kapellmeistertätigkeit, die ihn über Freiburg im Breisgau, Basel, Regensburg und Rostock 1899 nach Mannheim als Leiter der Oper und der Musikalischen Akademie führt. In die Basler Zeit fällt auch sein erstes Zusammentreffen mit Cosima Wagner, das einschneidend auf seine weitere musikalische Entwicklung werden sollte. Bei der von Frau Wagner für das Jahr 1896 beabsichtigten szenischen und musikalischen Neugestaltung des Nibelungenringes wurde auch Kaehler zur Mitarbeit berufen. Bis 1901 hat Kaehler alljährlich an den Vorbereitungen der Festspiele tatkräftig und begeisterungsfreudig mitgeholfen. Diese Bayreuther Jahre wiesen ihm die Richtung für seine ganze künftige Lebensarbeit. Er wurde Wagnerianer. Aber nicht im Sinne einseitiger Betätigung, sondern als Künder deutschen Geistes und deutschen Wesens im In- und Auslande. Wagners Werk erfuhr unter seiner Leitung eine sich von Jahr zu Jahr steigernde, innerlich gefestigte und geistig erfaßte Wiedergabe. Das zeigte sich schon in den sieben Jahren am Mannheimer Hof- und Nationaltheater, die Kaehlers Aufstieg bedeuteten. In die Mannheimer Zeit fällt auch seine erste Berufung ins Ausland an das Gran Teatro des Liceo in Barcelona als Wagnerdirigent (Nibelungenring und Tristan). 1906 kam Kaehler an das damalige Großherzogliche Hoftheater zu Schwerin, dem er in Treue und selbstloser Hingabe die letzten 25 Berufsjahre widmen konnte. Und als Kaehler am 26. Mai 1931 mit den „Meistersingern" den Dirigentenstab aus der Hand legte und Abschied von uns nahm, da konnte er dies in dem stolzen Bewußtsein tun, das von seinen Vorgängern übernommene reiche Erbe erhalten und vermehrt zu haben. Wer diese 25 Jahre in Schwerin hat miterleben dürfen, war immer wieder aufs neue beglückt von der Kraft und Stärke, die seine Persönlichkeit als

Mensch und Künstler ausstrahlte. Kaehler bekannte sich bewußt zu der Art von Dirigenten wie Hans von Bülow, Hans Richter und Felix Mottl, denen der Wille des Autors höchstes Gesetz bedeutete. Dieses Prinzip bemühte sich Kaehler besonders bei Wiedergabe der Wagnerschen Musikdramen zur Geltung zu bringen. Hieraus ergab sich als Hauptbestreben und Hauptziel: Abstimmen von Sängern und Orchester auf einen Stil. Dieses Bayreuther Prinzip der Unterordnung, die einzelnen Faktoren unter den Begriff des Gesamtkunstwerkes zu binden, hat auch Kaehler unter strenger Wahrung der charakteristischen Eigenart bei den Opern anderer Meister folgerichtig und planvoll durchgeführt; in diesem Zusammenhang sei hingewiesen auf Glucks „Orpheus und Eurydike" und auf seine eigene, sich dem Original eng anlehnende Bearbeitung von Webers Oberon. Kaehlers künstlerischen Weg in Schwerin im Einzelnen zu verfolgen und zu kennzeichnen, hieße einen Aufriß geben über die musikalische Entwicklung dieser Zeitspanne von 25 Jahren, seiner Höhepunkte und seines Niederganges. Es würde dies den Rahmen dieser Gedenkworte weit überschreiten. So seien denn nur ganz kurz einige Namen genannt, um daran zu zeigen, welchen Weg Kaehler in der Betreuung des Schweriner Musiklebens gegangen ist. Er war, um dies noch einmal zu betonen, kein einseitiger Wagnerianer. Liebe und Verständnis verteilte sich bei ihm in gleicher Weise auf die klassische und romantische Musik. Aber auch für das zeitgenössische Schaffen, soweit es ihm lebensfähig erschien und es seinem gesunden musikalischen Empfinden entsprach, setzte sich Kaehler immer wieder werbefreudig und fördernd ein. Die Namen Richard Strauß, Schillings, Humperdinck, Pfitzner und Siegfried Wagner bedeuten mehr als nur eine Aufzählung; sie kennzeichnen am klarsten die vorbildliche Kulturarbeit Willibald Kaehlers. Eine Seite in Kaehlers Künstlertum bedarf aber noch des besonderen Hinweises, sein ausgesprochenes Organisationstalent, das sich in den beiden von ihm geleiteten Mecklenburgischen Musikfesten, 1909 und 1922, mit dem aus verschiedenen Städten des Landes gebildeten Massenchor (Missa solemnis, Neunte Symphonie, „Paria" von Arnold Mendelssohn, Pfitzners „Von deutscher Seele" und Bruckners „Te Deum") eindringlich und erfolgreich offenbarte. Ebenfalls verdankte Schwerin der unermüdlichen Arbeitskraft Kaehlers im Oktober 1912 ein viertägiges Sondermusikfest mit neuzeitlicher französischer Musik und im Mai 1928 die Abhaltung des 58. Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Die Anerkennung seines Wirkens an den führenden Stellen des Staates fand ihren Ausdruck in der Verleihung des Professortitels (1911) und in seiner Ernennung zum Generalmusikdirektor (1924). Bei seinem Scheiden aus Schwerin (1931) erhielt er von der Landesuniversität Rostock die philosophische Ehrendoktorwürde wegen „seiner großen Verdienste um die Mecklenburgische Musikkultur und um die deutsche Meisterkunst".

Es hieße, nur ein unvollständiges Bild Willibald Kaehlers geben, wenn man sich allein auf den nachschaffenden Künstler beschränken wollte. Denn Kaehler war auch schaffender Künstler als Komponist, Schriftsteller und Gelehrter. Eine Anzahl seiner Kompositionen sind im Druck erschienen: Lieder, Männerchöre, Werke für Klavier, eine Elegie für Violine und Orchester, Gottfried Kellers Abendlied für gemischten Chor und Orchester, dem Schweriner Gesangverein gewidmet, dessen Ehrenmitglied Kaehler 1931 wurde. Werke, die verdienten, ihrer gesunden musikalischen Erfindung und ihres formsicheren, klangreichen Aufbaus wegen auch fernerhin gespielt und gesungen zu werden. Kaehler schrieb auch sehr einfühlende, von tiefer Kenntnis zeugende Einführungen in Bruckners Achte Symphonie und in das Te Deum, und manche kleinere und größere Aufsätze in verschiedenen Fachzeitschriften legten beredtes Zeugnis ab für seine vielseitige Arbeitskraft. Er revidierte ferner nachgelassene Orchesterpartituren von Hugo Wolfschen Liedern und gab im Auftrage der Deutschen Akademie erstmalig die Partitur zu Webers „Silvana" heraus. Der Vollständigkeit halber sei noch seiner Musik zu Goethes „Faust" gedacht, die an seinen früheren Wirkungsstätten Freiburg und Basel Verwendung fand, und eines symphonischen Prologes zu Kleists „Prinz von Homburg", den Kaehler selbst unter anderem auch in Barcelona zur Wiedergabe brachte.

Mit diesem Hinweis auf den schaffenden Künstler rundet sich das Bild eines deutschen Musikers zu einem harmonischen Ganzen. Ein Mensch hat heimgefunden, der mit jeder Herzensfaser seine Kunst liebte und stets sein Bestes gab aus dem unversiegbaren Quell seiner starken Persönlichkeit. In Schwerin wird Leben und Wirken Willibald Kaehlers unvergessen bleiben.

Paul Schwers †.

Epitaph auf die Lebensarbeit eines Kritikers.

Von Wilhelm Matthes, Berlin.

An der Schwelle des 65. Lebensjahres ist Paul Schwers, der einstige Herausgeber und Hauptschriftleiter der „Allgemeinen Musikzeitung" in seiner Berliner Wohnung einem langen, schweren Leiden erlegen. Wir haben oft in letzter Zeit mit Besorgnis an seinem Krankenbett gestanden, aber es schien, daß der herrliche Trotz dieses Mannes selbst dem Tode ein ritardando zu gebieten vermochte.

Schon mit 24 Jahren ging Schwers von seiner Tätigkeit als Chorleiter und Organist zum musikschriftstellerischen Beruf über. Seine sichere Einstellung zu allen entscheidenden Dingen des Musiklebens verschaffte ihm schnell den Ruf einer besonderen kritischen Begabung. So konnte Schwers auch bereits im Jahre 1907 die „Allgemeine Musikzeitung", das Erbe des damals fast allmächtig gewordenen Otto Leßmann übernehmen. Der Einfluß dieses Blattes auf die Förderung der stärksten Talente und auf die Richtlinien einer gesunden Kunstpolitik ist mit der Musikgeschichte der Vorkriegsjahre und der Systemzeit auf das engste verbunden. Paul Schwers' zuverlässiges Ohr für die wirklichen Werte des neuen Schaffens brachten seine Zeitung schnell in nahe Beziehungen zu den Zielen des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins", dem in jenen Jahrzehnten fast ausschließlich die Geschicke der jüngeren zeitgenössischen Komponisten überantwortet worden waren. Als Richard Strauß noch zu den Revolutionären der neuen Generation gehörte, fand er in Schwers einen der entschlossensten und temperamentvollsten Sekundanten. Dieses Einfühlungsvermögen in den Willen eines Schaffensdranges, der sich von den nahezu erdrückenden Vorbildern der Vergangenheit frei machen wollte, zeigte Schwers auch von Anfang an in stärkster Verbindung mit den letzten großen Vertretern der neudeutschen Schule.

Der geistige Zusammenklang mit ihr geht auch aus Schwers' eigenem Schaffen hervor, das sich auf Messen, Chöre, Kammermusik und etwa 20 Hefte Lieder erstreckt. Wir wissen, daß dieses Schaffen uns auch etwas auf der Bühne zu sagen gehabt hätte, denn die Opern, mit denen Schwers zuweilen seinen vertrauteren Kreis von Anhängern am Klaviere bekannt machte, hatten Substanz und besaßen stilistisch fraglos auch eine persönliche Note. Wenn diese Partituren dazu verdammt waren, zu Lebzeiten ihres Schöpfers ein verschämtes Dasein in der Schublade zu fristen, so hängt dies mit den zahlreichen beruflichen Rücksichten zusammen, denen gerade die kompositorische Arbeit des Zeitungsmusikers in vielen Fällen geopfert werden muß.

Fast 40 Jahre stand dieser Treuhänder der deutschen Musik im Kampf für deutsche Kunst und deutsche Künstler. An seinem Grabe mußte Peter Raabe bekennen, daß solch ein Dienst meist schlecht gelohnt wird. Für Raabes Ausspruch war diese kurze Trauerfeier symbolisch. Unwillkürlich mußte man die kleine Schar der Freunde und Mitarbeiter, die dem alternden und kränkelnden Manne geblieben war, mit der Heerschar vergleichen, die aus der Arbeit des Entschlafenen jahrzehntelang ihren Nutzen gezogen hatte. Daß Peter Raabe nicht nur als Präsident der Reichsmusikkammer, sondern als einziger Sprecher dieser Freunde das Wort ergriff, war Ausdruck einer Gesinnung, die in solcher Stunde besonders wohltat.

Doch was reden wir von Dank! Für die Lebensarbeit eines Paul Schwers hatte das Wort Geltung ebenso wenig Klang wie der Begriff Ehrgeiz. Wenden wir uns noch einmal seinen Zielen zu. Das Kunstwerk, das der Schriftsteller Paul Schwers schuf, war nicht allein seine Kritik. Es war der feste, klare Bau seiner weitschauenden und charaktervollen Kunstpolitik, mit der er in den reichen Erntejahren des Friedens und in den zahlreichen Krisenzeiten nach dem Kriege dem Berliner Musikleben Richtung und Auftrieb verschaffte. Er duldete in seinem Blatte keine voreiligen Prophezeiungen und keinen schrankenlosen Enthuasismus. Sein Rat aber, seine echte Begeisterungsfähigkeit und sein entschlossener Wille zur Verteidigung hielten denen die Treue, die sein Vertrauen erworben hatten. Es muß für diesen Mann nach den maßlosen Angriffen der politischen Gegner eine schöne Befriedigung gewesen sein, von

ſeinen Urteilen nichts haben zurücknehmen zu müſſen. Die Wertbeſtändigkeit all jener Muſiker, die durch Schwers' Einſatz die erſte Unterſtützung fanden und die noch heute die eigentliche Phyſiognomie des deutſchen Muſiklebens darſtellen, mußte ihm die Gewißheit geben, daß dieſes Leben richtig und ſeine Arbeit notwendig war.

Das Wort „allgemeine" Muſikzeitung erhielt durch dieſes Schaffen erſt ſeinen wirklichen Sinn. Das Vorbild, das hier erkennbar wurde, ſchuf eine Gemeinſchaft von Mitarbeitern, die über den Rahmen der Schriftleitung hinaus zu einer Schule des neuen muſikaliſchen Schrifttums erhoben wurde. Es iſt kein Zufall, daß eine lange Reihe dieſer Mitarbeiter heute an wichtigen Stellen des deutſchen Muſiklebens oder des muſikaliſchen Schrifttums wieder zu finden iſt. Paul Schwers hatte die Liebe des echten Künſtlers für alles Künſtleriſche und er hatte auch den Zorn und Mut der robuſten Kampfnatur, mit erfriſchender Hemmungsloſigkeit den pſeudorevolutionären Schauſpielern der atonalen Richtung ins Geſicht zu ſagen, wo das ehrliche Können durch eine geſchwätzige Lüge und feile Spekulation erſetzt worden war. Wenn wir uns heute an all die verſchiedenen „Machthaber" in den Theatern, Miniſterien und Hochſchulen dieſer Zeit erinnern, die meiſt das Weite im Ausland geſucht haben, ſo erinnern wir uns auch, daß dieſe Säuberung des deutſchen Muſiklebens in hohem Maße der Vorarbeit, der großartigen Entſchlußkraft und dem unbeſtechlichen Reinlichkeitsgefühl eines Paul Schwers zu danken iſt. Von ſolchen Freuden und von dieſem Ethos des Kritikerberufes, die der Entſchlafene am Ende ſeiner Lebenszeit für ſich in Anſpruch nehmen durfte, wiſſen die Künſtler im allgemeinen ebenſowenig wie die Leſer einer Zeitung. Sie wiſſen auch nicht, daß in dieſer Fähigkeit, durch Erkenntnis helfen oder wehren, d. h. bilden zu können, das eigentlich Produktive dieſes Berufes, das Künſtleriſche der Kritikerperſönlichkeit liegt.

Dieſe Erinnerungen beabſichtigen nicht nur, Verdienſte aufzuzählen. Sie ſollen von neuem auf die ſtaatserhaltende Bedeutung einer ſolchen Arbeit hinweiſen, die keinem verſagt bleibt, der ſich mit den gleichen Vorausſetzungen, mit dem gleichen Willen zur Mitarbeit das Poſitive der Kritik zum Ziel ſeines Schaffens macht.

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Während in der Feſtzeit der Jahreswende das Konzertleben eine Unterbrechung erfuhr, bietet ſich die Gelegenheit, bei einigen Opern-Erſtaufführungen etwas ausführlicher zu verweilen. Die beiden Einakter der Volksoper „Der Gondoliere des Dogen" von E. N. von Reznicek und „Der Herr von Gegenüber" von Ernſt Schliepe, ſchließlich Norbert Schultzes „Schwarzer Peter" im Deutſchen Opernhaus dürften in ihrer künſtleriſchen Eigenheit einiger grundſätzlicher Ausführungen wert ſein.

„Der Gondoliere des Dogen".

Paul Knudſens Libretto führt in das Karnevalstreiben Venedigs zur Zeit der Renaiſſance. Der Gondoliere Ubaldo beſitzt eine leichtſinnige, liebesdürſtende Frau, die ſeine Abweſenheit benutzt, um ſich mit dem Maskenhändler Tizio einzulaſſen. In ſtiller Entſagung trägt ſeine junge Schwägerin Celinda tiefe, unerwiderte Gefühle für Ubaldo im Herzen. Als die ungetreue Gattin aus Furcht vor dem zurückkehrenden Ubaldo ihre Schweſter mit männlicher Maskenkleidung umhüllt, wird Celinda als vermeintlicher Nebenbuhler von dem Gondoliere erdolcht. Der zurückgelaſſene Mantel des Tizio verrät das Ränkeſpiel. Ubaldo entfernt ſich mit der Leiche der Celinda, die ihm noch vor dem Tode ihre Liebe gebeichtet hat, und ſeine Frau wirft ſich in Verzweiflung dem Schinder in die Arme.
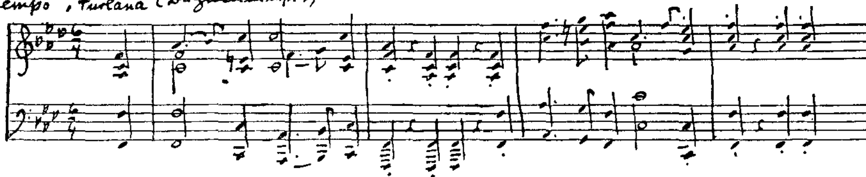
Es iſt leicht, eine ſolche Handlung mit dem Schlagwort „Verismo" abzutun und damit den Eindruck zu erwecken, als bedeute dieſer Begriff unter allen Umſtänden ein abfälliges Werturteil. Schlagworte ſind billigere Mordwerkzeuge als der Dolch, den Ubaldo gegen Celinda zückt. Von weſentlicherer Bedeutung iſt die Unterſuchung der Frage, ob die Bühnenvorgänge glaubhaft und überzeugend wirken, ob der Gang der Ereigniſſe in den Charakteren der Handlungsträger wirklich vorbereitet und bis zur letzten Konſequenz widerſpruchslos durchgeführt

wird, und die Bejahung dieſer Frage ſtellt dem Libretto das Zeugnis unbedingter Bühnenwirkſamkeit aus. Die einaktige Form iſt zugleich Begründung und Entſchuldigung für die konzentrierte dramatiſche Kürze. Gefährlich bleibt es trotz alledem, auf die dramatiſche Schlagkraft der erſten Szenen eine lyriſche Breite in der Sterbeſzene der Celinda zu bringen, die eine Abſchwächung bedeuten muß, wenn ſie nicht etwas gekürzt wird.

Für den Komponiſten ergab ſich die Schwierigkeit, die Ausdrucksweiſe der Neuzeit in Einklang mit hiſtoriſchen Stilelementen zu bringen, die ihm zur Charakteriſierung des Renaiſſance-Venedigs dienen ſollten. Die Neigung zum Hiſtorizismus in der modernen Oper iſt ein Zeitproblem, das einer geſonderten Behandlung wert wäre. Es würde ſich lohnen, einmal zu unterſuchen, welche inneren Gründe maßgebend ſind für die Tendenz, hiſtoriſche Reminiſzenzen in eine Oper einzuflechten, die ſtiliſtiſch durchaus auf dem Boden der Gegenwart ſteht. Welch eine uneinheitliche Geſtalt hätten Richard Wagners hiſtoriſche Muſikdramen angenommen, wenn der Meiſter etwa im „Lohengrin" nicht einzig und allein ſeinem Genius gefolgt wäre, ſondern die Muſikgeſchichte zu Rate gezogen hätte, um ſich von dem Stil früherer Jahrhunderte „anregen" zu laſſen? Komponiſten ſollten ſich weniger mit muſikhiſtoriſchem Wiſſen befrachten, ſondern ihrer inneren Stimme folgen. Oder glaubt ein Komponiſt von heute, daß ein in der Vergangenheit ſpielendes Werk eine künſtleriſche Einbuße erlitte, wenn es ſich reſtlos von hiſtoriſchen Anklängen befreit?

Bejaht man aber aus immerhin zu rechtfertigenden inneren Gründen die Notwendigkeit, geſchichtliche Reminiſzenzen aufzunehmen, ſo haben ſich dieſe dem übergeordneten Geſamtſtil einzufügen in einer kunſtgemäßen Verarbeitung, die das Melodiegut der Vergangenheit in den Dienſt der Gegenwart ſtellt. Hiſtoriſche Erinnerungen dürfen nicht zum Selbſtzweck werden, ſollen ſie nicht die Einheitlichkeit des Kunſtwerkes gefährden.
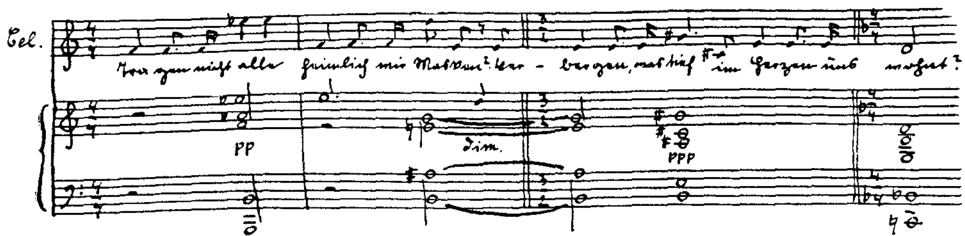
An dieſer Klippe iſt E. N. von Reznicek nicht unbeſchädigt vorbeigeglitten. Man betrachte etwa das Hauptthema der „Furlana", das als Ausdrucksmittel des Karnevals leitmotiviſche Bedeutung erhält (Klavierauszug im Verlag Heinrichshofen, Magdeburg):



Oder man unterſuche die mehrfach übernommenen Lieder des 17. und 18. Jahrhunderts, die Weiſe des Roſenliedes und Celindas Gebet. Am ſtärkſten fällt aber die Zwiſchenaktsmuſik aus dem Rahmen, die ſo originalgetreu „Geſchichte" kündet, daß man ſich nicht gewundert hätte, im Inſtrumentarium Cembalo und hiſtoriſche Tonwerkzeuge anderer Art verzeichnet zu ſehen.

Hat E. N. von Reznicek derartige Anlehnungen nötig? Bedarf er aus Mangel an Fantaſie ſolcher Reminiſzenzen? Keineswegs — denn ſein übriger Stil iſt ſo echt und überzeugend, ſo oft überraſchend in der Sicherheit der muſikaliſchen Charakteriſtik, daß er zum Vorteil ſeines Werkes durchaus auf dieſe als „Einlagen" wirkende Tonſätze verzichten konnte.

Welch eine Fülle von rein perſönlichen Einfällen in wahrhaft verblüffender Vielſeitigkeit birgt dieſer verhältnismäßig kurze Einakter! Ich nenne nur die Arie des Tizio mit der dramatiſch wirkſamen, neuartigen Vertauſchung der Masken zur Begleitung einer charaktervoll wechſelnden Muſik, vorher ſchon das Auftreten der Kupplerin, die mit Sekundakkorden in geſtopften Trompeten ſo unerhört in ihrer heuchleriſchen Widerlichkeit gekennzeichnet iſt, daß man dieſe kurze Szene als einen Genieblitz von einzigartigem Wert bezeichnen muß. Dann die Vorbeifahrt des Schinders mit Raſſeln, kreiſchenden Es-Klarinetten und Xylophon — unheimlich, grauſig und packend, wobei die Ketten großer Terzen ſtiliſtiſch begründet erſcheinen. Dann die überſchwängliche Feuerwerksſzene, die Glocken-Impreſſionen der venezianiſchen Kirchen in jener ſtillen, ergreifenden Szene der Celinda, die in deutſcher Innerlichkeit dem ganzen Spiel eine ſeeliſche Vertiefung gibt, die der Verismus garnicht kennt:



Wohl — Rezniceks „Gondoliere des Dogen" hat ſeine bedeutenden künſtleriſchen Vorzüge, und es wäre ſchade, wenn die aufgezeigten Mängel eine allgemeine Verbreitung dieſes Werkes hindern würden, das bei dem Bedarf an gehaltvollen Einaktern doppelt zu begrüßen iſt.

Ebenfalls eine Eiferſuchtsſzene in einaktiger Form bietet die gleichzeitig mit Reznicek erſtaufgeführte Oper von Ernſt Schliepe

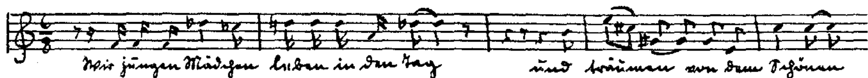
„Der Herr von gegenüber".

Beſagter Herr iſt ein harmloſer Junggeſelle, der das Pech hat, einem jungvermählten, von raſender Eiferſucht geplagten Ehemann gegenüber zu wohnen. Sein Verweilen am offenen Fenſter wird als Annäherungsverſuch an die junge Frau mißdeutet. Und als er ſich perſönlich herüberbemüht, um das Mißverſtändnis aufzuklären, gerät er in die unmöglichſten Situationen, in deren Verlauf er Hut, Stock, Schirm und ſogar einen Stiefel verliert und der Eiferſucht des Gatten immer neue Nahrung bietet.

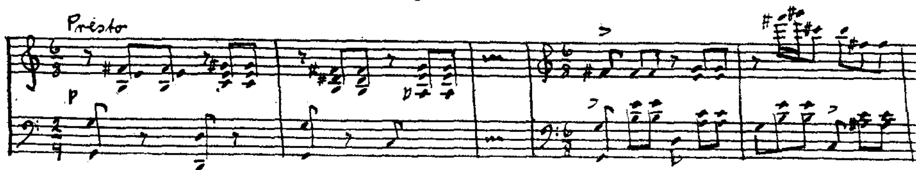
Einen derart poſſenhaften Stoff würde man am eheſten als „Sketch" zu bezeichnen haben, deſſen Gattung bereits beſtimmte Vorſchriften für die Art der Vertonung einſchließt. Das heißt: die Leichtigkeit der Handlung verlangt eine Einſchränkung des kompoſitoriſchen Ehrgeizes zugunſten der ausſchlaggebenden Bühnenvorgänge, die umſo weniger eine muſikaliſche Erklärung beanſpruchen, als ſie ſchon eine in ſich ſelbſt beruhende Lebensfähigkeit aufweiſen. Dieſe Auflockerung des Muſikaliſchen, die in einem vorſichtigen Abtaſten der textlichen Linien beſtehen muß unter gelegentlicher inhaltlich gerechtfertigter Unterſtreichung der dramatiſchen Höhepunkte, beſitzt ihre Vorbilder in der graziöſen Leichtigkeit eines Wolf-Ferrari — ihr iſt auch Mark Lothar gefolgt in ſeinem „Schneider Wibbel", der bei aller Eigenheit des muſikaliſchen Ausdrucks doch die Achtung vor dem Text wahrt.

Bei Ernſt Schliepe ringen Librettiſt und Komponiſt um den Vorrang und beide machen „die Szene zum Tribunal" ihres Kampfes — wobei ſie ſich der Zeugenſchaft des Publikums verſichern, daß auf dieſe Weiſe keine Einheit des Kunſtwerkes zuſtande kommen kann. Glücklicherweiſe iſt der Komponiſt nicht darauf ausgegangen, eine durchkomponierte Form zu geben. Die Verwendung von geſchloſſenen Nummern mit Sprechdialog und Melodram würde eine erfreuliche Löſung des Formproblems gebracht haben, wenn nicht inhaltlich eine lähmende Schwere der Tonſprache feſtzuſtellen wäre, die ſich in unvorteilhaften Gegenſatz zu den Bühnenvorgängen ſtellt.

Man ſtelle ſich einmal vor, daß in einer Poſſe mit Geſang — Verzeihung: in einer „komiſchen Oper" eine junge Frau ihre Träume vom Glück („Der erſte Mann, der uns betört, gewinnt auch unſer Herz, wenn er uns Liebe ſchwört, wir halten es nicht für Scherz . . .") in folgende muſikaliſche Form kleidet (Klavierauszug Heinrichshofens Verlag, Magdeburg):



Die etwas halsbrecheriſch anmutenden harmoniſchen Künſteleien Schliepes treten bereits in jenen motiviſchen Begleitrhythmen zu Tage, die ſich meiſt auf die Dauer von zwei Takten erſtrecken und ſodann wiederholt oder ſequenziert werden:



Die Einförmigkeit des Klangbildes iſt nicht zuletzt dadurch zu erklären, daß Schliepe an den harmoniſchen Kombinationen der Ganztonleiter allzu hartnäckig feſthält und nicht gewahr wird, wie die klangliche Dicke in der Überlagerung mehrerer Ganztöne unter überreicher Anwendung der Chromatik dem Bühnenſtück jene Leichtigkeit nimmt, deren es zu ſeiner Lebensfähigkeit bedarf. Dazu kommt eine ebenfalls wenig aufgelockerte Inſtrumentation. Die Ernſthaftigkeit, mit der Schliepe an ſeine Aufgabe herangetreten iſt, der aufgewandte Fleiß, das Bemühen, der Alltäglichkeit zu entgehen und neue Wendungen zu erſinnen, die zu einer Bereicherung des Stils der Komiſchen Oper führen könnten, ſeien keineswegs verkannt. Nur bedingt eine von vornherein nicht vorteilhafte innere Einſtellung zu gerade dieſem Vertonungsproblem die künſtleriſche Uneinheitlichkeit, ſo konſequent auch der Komponiſt in der Befolgung des einmal eingeſchlagenen falſchen Weges vorgegangen iſt.

Das KdF-Theater der „Volksoper" bewies mit der Aufnahme dieſer beiden neuzeitlichen Einakter einen erfreulich fortſchrittlichen Geiſt, und die künſtleriſche Wiedergabe in der Inſzenierung Karl Möllers mit den Bühnenbildern von Walter Kubbernuß unter Udo Müllers Stabführung iſt der Achtung wert. In den Hauptrollen zeichneten ſich W. Schmidt, Stoll, Küper, Neugebauer, Honiſch, Krämer-Bergau, Kurz u. a. aus.

„Schwarzer Peter".

Das Publikum irrt ſich oft, der Kritiker ſelten, der Theaterintendant bekanntlich nie. —

Aber von keiner der drei Seiten war wohl der Erfolg der Kinder-Oper „Schwarzer Peter" von Norbert Schultze vorauszuſehen, die faſt nebenher als niedliche künſtleriſche Nippſache entſtanden und heute mit 44 Bühnen die meiſtgeſpielte Oper der Gegenwart iſt. Und da lohnt es ſich ſchon, auf Grund dieſer erſtaunlichen Tatſache den pſychologiſchen Gründen nachzuſpüren, die zu der Beliebtheit dieſer Schöpfung geführt haben.

Ein künſtleriſcher Appell an die ſtets latenten Jugendempfindungen des Erwachſenen verfehlt niemals ſeine Wirkung, wenn er echt und ſtark iſt. Eine wirkliche Kinder-Oper verträgt keine Halbheiten, die in der Muſik ebenſo wie in der Literatur mit ihrer lehrhaften Pſeudo-Kindlichkeit moraliſcher Erzählungen eher abſchreckend als anziehend ſind.
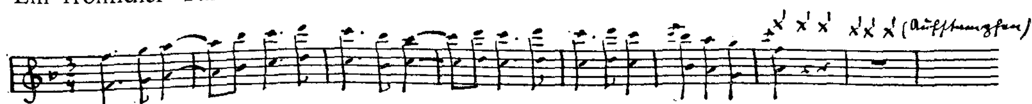
Norbert Schultze hat die letzten Konſequenzen gezogen. Er hat den bewundernswerten, ja beneidenswerten Mut beſeſſen, Kind unter Kindern zu ſein. Er hat allen Ballaſt abgeſtreift, den das reifende Alter ſich aufzubürden pflegt, er hat den reichen Schatz ſeiner eigenen Jugendfriſche ſich bewahrt und ein Verſtändnis für die kindliche Begriffsſphäre bewieſen, das vielleicht einmalig iſt. So wie im Erwachſenen die Liebe zum eigenen Kinde und die Beobachtung der ſeeliſchen Entfaltung längſt verſchüttete Quellen der Jugendlichkeit im eigenen Ich erſchließt, ſo hat Norbert Schultze das Weſen des Kindes im muſikaliſchen Ausdruck entdeckt und geformt und damit nicht allein der Jugend, ſondern gerade denjenigen Erwachſenen ein Geſchenk gemacht, die im Zauber der kindlichen Sphäre ihre eigene Kinderzeit wiedererleben.

Da iſt auch nichts, was irgendwie mit gedanklichen Vorſtellungen der Erwachſenen belaſtet erſchiene. Ein fruchtbares Ergebnis der Gemeinſchaftsarbeit mit dem Librettiſten Walter Lieck. „Wir haben uns zuſammen hingeſetzt", ſo erzählte Norbert Schultze in einer Preſſekonferenz des Reichspropagandaminiſteriums freimütig, „und haben jede Szene gemeinſam beſprochen und zu gleicher Zeit ausgeführt. Ich ſetzte mich an den Flügel, Walter Lieck bewaffnete ſich mit Papier und Feder, und dann ging's los . . . Mal war ich voraus, mal er . . ."

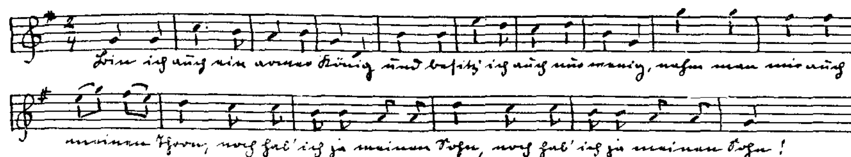
So iſt ein Gemeinſchaftswerk zweier Kinderfreunde entſtanden, das in jeder Zeile, jeder Note kindlichen Geiſt atmet. Da ſind die beiden echten Märchenkönige, die gar zu gern Schwarzer Peter ſpielen, während der Sterndeuter mit wichtigem Getue und erhobenem Zeigefinger die Geburt zweier Königskinder anmeldet (Klavierauszug „Neuer Theaterverlag", Berlin W 30):

Andantino
parlando

Ein fröhlicher Tanz vereint alt und jung zum Tauffest:



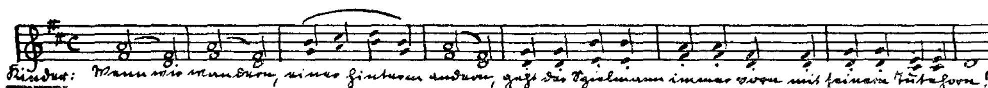
Aber der reiche König, der nur eine Tochter bekam, vertreibt neiderfüllt den glücklichen Vater eines Sohnes von Haus und Land, und nur ein Trost bleibt ihm:



Jahre sind vergangen, die schon herangewachsenen Kinder treffen sich in einer Heidelandschaft voll Löns-Stimmung und erleben die erste Liebe in so reinen und keuschen Tönen, daß einem das Herz aufgeht:



Aber der „Spielmann mit dem Tutehorn", der Freund beider Könige, erscheint im rechten Augenblick auf der Bildfläche im Gefolge der kleinen Wichtelmännchen:



Durch seine Vermittlung gelingt es, den widerborstigen reichen König zu überlisten und zu seinem verarmten Freunde zu bringen, wo sie in der Heide Schwarzer Peter spielen können bis zum jüngsten Tag — „wenn sie nicht gestorben sind". Und das Märchen ist aus.

Die hier gezeigten Melodieproben sind reinste Kinderweisen nach der Art des Kinderliedes, wie es unter den Allerkleinsten lebendig im Volke wirkt, und bei der bewußten Primitivität dieser Gesänge lassen sich Anklänge schwer meiden — wenn etwa das letzte Lied an die Weise erinnert: „Ziehe mit, ziehe mit, durch die gold'ne Brücke . . ." Ein Spiel, das fast ausschließlich lied- und tanzartigen Charakter trägt, könnte ermüdend gleichförmig erscheinen, wenn es dem Komponisten nicht gelungen wäre, in den Übergängen, in kleinen überraschenden modulatorischen Wendungen, in rhythmischen Varianten und Verkürzungen der Perioden (siehe oben den untextierten siebentaktigen Volkstanz) Abwechslung zu schaffen. Die Melodien fließen reich in natürlichem Herzensdrang. Ein besonderer Vorzug besteht in der Behandlung des Textes, der in jedem Wort trotz durchkomponierter Form verständlich bleibt. Die Instrumentation ist stilgemäß leicht und anmutig.

Da man diese kleinen anspruchslosen Lieder, die nicht mehr vorstellen wollen als sie sind, wohl gefühlvoll, aber beim besten Willen nicht sentimental nennen kann, so darf man wohl sagen, daß Norbert Schultze das Ideal einer Kinderoper verwirklicht hat. Die Vielzahl der Aufführungen rechtfertigt das alte Wort „vox populi, vox dei" — und der Kritiker kann je nach seiner Einstellung mit lachendem oder weinendem Auge lediglich die nackte Tatsache bestätigen.

Das Deutsche Opernhaus schuf in der Inszenierung Batteux' mit den Bühnenbildern von Haferung eine Darstellung, die in Puppenstuben- und Bilderbogenmanier ebenfalls völlig in der Fantasie des Kindes wurzelte. Mit den Hauptdarstellern Dörr und Kandl, Wocke, Haller und Lore Hoffmann wurde der dirigierende Komponist begeistert vor den Vorhang gerufen.

In Parentheſe.

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß dieſe Anerkennung nicht dem *abſoluten* Kunſtwerk gilt, ſondern der künſtleriſchen Art innerhalb einer Gattung. Wohin kämen wir, wollten wir die reine Diatonik als Vollendung des Kunſtſtils anſehen und alle Anhänger der Chromatik als überholt und überlebt?

Umſo verwunderlicher iſt ein Aufſatz von Hugo *Puetter*, Frankfurt a. M., „*Zum Kompoſitionsſtil der jungen deutſchen Muſik*“ in der Nr. 1 der „Allgemeinen Muſikzeitung“, namentlich in folgenden Sätzen:

„Man verſucht mehr flächig zu ſchreiben, läßt den muſikaliſchen Gedanken Zeit, ſich auszubreiten, vermeidet allzu häufigen Harmoniewechſel auf kleinem Tonraum, oder man ſtellt Partien mit ſtarker harmoniſcher Progreſſion ſolchen mehr ‚ſtatiſchen‘ Charakters gegenüber. Dies ſetzt eine gründliche Abkehr von der *zerſetzenden* Chromatik voraus, und ſo können wir heute allgemein eine Hinwendung zur klaren Diatonik feſtſtellen. Damit iſt auch wieder die Grundlage für eine *geſunde Melodik* gegeben, *denn die Chromatik hatte ſich in melodiſcher Beziehung als keineswegs zeugungsfähig erwieſen. (Manches Werk von Max Reger beweiſt das.)*“ — (Sperrungen von mir.)

Die Bemühungen, aus der Not eine Tugend zu machen und den Rückfall der Kunſtmuſik in die Diatonik als Fortſchritt zu preiſen, haben ja manchmal wirklich etwas Rührendes an ſich. Aber falſches Mitleid erſcheint völlig unangebracht gegenüber der Verbreitung von Meinungen, die dazu angetan ſind, eine hoffnungsvolle, aufſtrebende junge Komponiſtengeneration vor den Kopf zu ſtoßen und ſie in ihrem Glauben an ſich und ihre Aufgaben wankend zu machen. Iſt es vielleicht ein Zeichen von „Geſundung“, wenn — wie Prof. Dr. Peter Raabe in der letzten Preſſekonferenz des Reichspropagandaminiſteriums erwähnte — „jede Verwendung von kleinen Sekunden ſchon den Verdacht der Atonalität erweckt“?! Wenn Hugo Puetter ſchon unberückſichtigt läßt, daß Regers Chromatik ja auch nicht ohne Vorgänger geweſen iſt, ſo hätte er durch Umfragen unter der jüngeren Generation fraglos feſtſtellen können, daß Max Reger heute mehr denn je Schule machend und ſtilbildend iſt und daß ſich viele der hoffnungsvollſten Begabungen begeiſtert zu einem Meiſter bekennen, der im Rundfunk wie im Konzertſaal an Bedeutung eher gewonnen als verloren hat. Will Hugo Puetter vielleicht die Behauptung aufſtellen, daß Wagners Triſtan-Chromatik „zerſetzend“ und ein Zeichen von „ungeſundem Melodieempfinden“ ſei? Dann würde er ſich wohl ſelbſt aus dem Kreiſe ernſthafter Muſikkenner ausſchließen.

Meinen eigenen Beobachtungen zufolge beginnt bereits heute der überreiche Genuß von Diatonik einen Überdruß zu erwecken, der eine unausbleibliche Reaktion heraufbeſchwören wird.

Hier ſteht Meinung gegen Meinung.

Die Zukunft wird lehren, wer recht behält.

Kulturpolitiſche Beſprechung.

Die vom Reichspropagandaminiſterium eingerichteten Zuſammenkünfte zwiſchen Muſikern und Muſikſchriftſtellern erweiſen ſich nach wie vor als anregend und zukunftweiſend. Letzthin ſprach der Präſident der Reichsmuſikkammer, Prof. Dr. *Peter Raabe* über Nachwuchsfragen und wies auf den geſteigerten Bedarf an Orcheſtermuſikern hin, der durch die Zunahme der Militärkapellen bedingt ſei, während das ungeheure Angebot an ſoliſtiſchem Nachwuchs zu erſchütternden Verzweiflungsſzenen der nicht zur Geltung gelangenden jungen Künſtler führe. Eine Beſſerung verſpreche nicht das einmalige Auftreten in den „*Konzerten junger Künſtler*“, deren Propagierung dringendſte Notwendigkeit ſei, ſondern mehrfache Berückſichtigung im Austauſch der einzelnen Städte untereinander. — Zum Schluß richtete er einen Appell an die Werktreue der nachſchaffenden Künſtler. Er bat die Preſſevertreter ſtrenger denn bisher darauf zu achten, daß in der Wiedergabe von Meiſterwerken nicht ein ſubjektives Nachgeſtalten Platz greife, das in direktem Widerſpruch zu den Vorſchriften des Komponiſten ſtehe.

Am Rande bemerkt ſei hier die Tatſache, daß nach dem Appell Paul Graeners, den ich in

voraufgegangenen Berichten behandelt habe, abermals von befugter Seite die Mitarbeit der Kritik am kulturellen Ausbau als notwendig empfunden wird — und in beiden Fällen waren es Vertreter derjenigen Künstlerschaft, die selbst Gegenstand der kritischen Bewertung ist.

Der Komponist Wagner-Regeny, dessen Oper „Die Bürger von Calais“ in der Staatsoper zur Uraufführung gelangt, unterbreitete tiefgründige Beiträge zu dem Problem des musikalischen Theaters, dessen Ideal er in der künstlerischen Vereinigung aller Ausdrucksformen sieht, die die gesamte Gattung „Musiktheater“ von der Oper bis zum Ballett, Variété und Zirkus bietet (s. Abdruck unter „Kreuz und Quer“).

Theo Uhlig, der Musikbetreuer der „Deutschen Tanzbühne“, warf die Frage auf, weshalb wir keine deutsche Ballettmusik haben und auf abendfüllende Gastspiele ausländischer Truppen und auf ausländische Musik angewiesen sind, und kam zu dem Ergebnis, daß die Freude an unmittelbarer Bewegungsmusik erst in der Gegenwart neu entdeckt sei, während die Romantik von der Melodie ausgegangen sei. Die Nachahmung etwa der slawischen Vitalität sei durch den typisch deutschen „poetischen“ Gehalt unseres Volkstanzes zu ersetzen, und die Schaffung deutscher Tanzspiele aus dem Schatz unserer Volkslieder sei eine dringliche Aufgabe der Komponisten. Hieran schloß sich eine längere Aussprache, wobei Prof. Raabe humorvoll gegen den heutigen Gesellschaftstanz zu Felde zog und den herrschenden Mangel an tänzerischem Lebensstil geißelte.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Die vorweihnachtliche Zeit ist wohl die konzertreichste des ganzen Jahres, und so sollen aus der Fülle der Veranstaltungen nur die wesentlichsten herausgegriffen werden. Das 4. Gürzenichkonzert vermittelte uns die Bekanntschaft mit Cesar Bresgens Sinfonischer Suite, 1936 entstanden und unter Elmendorff, dessen Anregung sie ihr Dasein dankt, aus der Taufe gehoben. Das Musikantische lebt sich hier vorläufig noch ein wenig zwischen den Stilarten, das heißt zwischen Strawinsky und Dvořák aus, verheißt aber für die Zukunft, wenn dem jungen Komponisten die rechte Schaffensruhe gelassen wird, Eigenständiges. Schumanns neugefundenes Violinkonzert, von Kulenkampff in eigener Nachzeichnung und Aufarbeitung geboten, gewann sich auch bei uns Freunde. Prof Eugen Papst setzte sich im nächsten Konzert für eine weitere Neuheit ein: Wilhelm Malers „Flämisches Rondo“, das den, an der Musikhochschule wirkenden Haas- und Jarnachschüler auf dem Wege zur Abklärung zeigt und vor allem im Anfange klanglich Bemerkenswertes bietet. Sibelius beschloß mit seiner, hier noch nicht gehörten D-dur Sinfonie den Abend, einem landschaftlich bedingten und oft an Bruckner gemahnenden ehrlichen Werk, und Poldi Mildner bewies in Tschaikowskys, einst von Bülow der Vergessenheit entrissenem b-moll-Klavierkonzert ihre erstaunliche Bravour. GMD Schulz-Dornburg hatte zum 3. Abend der „KdF“ unter dem Motto: „Aus Lied und Tanz wird Sinfonie“ das Ballett der Sächsischen Staatsoper gewonnen, das die Brahmsschen Ungarischen Tänze in einer überzeugenden Handlung vorführte, während Gerhard Hüsch Lieder von Schumann und Wolf meisterlich nachgestaltete und Erdmann das d-moll Konzert von Brahms mit persönlichem Inhalt erfüllte. Sein Winterkonzert bestritt der Kölner Männergesangverein mit zahlreichen Neuheiten, so des Regensburgers Rudolf Eisenmann, dem Chor gewidmeten Zyklus „An der Wende“, form- und klangschönen Schöpfungen auf Limpachsche zeitnahe Texte, weiter mit des Braunauer Landsmannes unseres Führers Josef Reiter romantisch empfundenen beiden großen Sätzen „Ewigkeit“ und „O welch ein Meer“, dramatisch beschwingter Musik, endlich mit dem „Germania“-Hymnus des Belcanto-Meisterlehrers Gino Scolari, den der Chor sogar in der italienischen Ursprache famos wiedergab. Werke von Othegraven gaben den wirksamen Abschluß, und Mozarts Klarinettenquintett verschönte den Abend in einer stilvollkommenen Ausdeutung durch das Kunkelquartett mit Paul Gloger. Der Bachverein schenkte uns eine formvolle Wiedergabe des Weihnachtsoratoriums unter Prof. Michael Schneiders Leitung, die Musikantengilde unter Rob. Engel Schützens Weihnachtshistorie, und im Rahmen einer Geistlichen Abend-



ZFM Archiv

Willibald Kaehler

geb. 2. Jan. 1866, gest. 17. Okt. 1938



Aufnahme Fayer, Wien

Julius Bittner

geb. 9. April 1874, gest. 10. Jan. 1939

musik trugen Werner Bieske (Orgel) und Prof. Beerwald (Geige) u. a. Bibers biblische Szenen vor, reizvolle barocke Tondichtungen. Das Collegium musicum der Universität eröffnete einen Zyklus mit Bachs Orgelschaffen, wobei als Ausführender Prof. Helmuth Walche aus Frankfurt gewonnen wurde, der in feinster Registrierung der Bachschen Orgelpolyphonie nachzugehen wußte. Die Konzerte junger Künstler der Stadt Köln stellten Lore Schröter als feinsinnige Liedsängerin mit Werken von Händel und Schubert, die Geigerin Josefa Kastert als ausgezeichnete Interpretin Schuberts und Bachs heraus, wozu Hans Eppink sich an Schubert und Beethoven als durchaus konzertreifer Pianist bewährte. Das 5. Hochschulkonzert ließ Gesänge nach chinesischen Texten mit Triobegleitung von Wibral zu Gehör kommen (Gisela Derpsch), dazu Trios von Brahms und Beethoven, denen Else Müschenborn, Steffi Koschate und Ilse Bernartz tüchtige Ausdeuterinnen waren. Dir. Karl Hasse interessierte für sich durch einen Kompositionsabend, der ein Streichquintett, eine fugengekrönte Klaviersonate und Orgellieder ins Licht rückte und das Können und ernste Empfinden des Autors nachwies. Edith Hartmann (Alt), Michael Schneider (Orgel), H. Drews (Klavier), Prof. Beerwald (Geige), Prof. Münch-Holland (Cello), Meinecke, Körner, Bochmann im Quartett setzten sich mit schönem Erfolge für die Kompositionen ein. Über Musik und Rasse sprach in der Hochschule Dr. Otto zur Nedden, ehemaliger Schüler Hasses und derzeitiger Chefdramaturg am Weimarer Nationaltheater. Der schweifenden Melodik des Ostens setzte er die Klangharmonik des Nordens entgegen und bot dazu interessante Schallplatten-Belege. Im gleichen Saale erschienen Walter und Alice Frey-Zürich, um Proben zeitgenössischer Schweizer Musik zu bieten, darunter Lieder und Klavierwerke von Walter Schultheß, Ernest Ansermet, Artur Honegger, Othmar Schoeck, Conrad Beck, Walter Geiser, Hans Schaeuble, Wehrli, Andreae u. a. m. Man erkannte, worauf auch der einleitende Vortrag von Dr. Willi Schuh hinwies, die Polarität deutscher und französischer Richtung in diesen Schöpfungen, wobei die stärksten Begabungen letzten Endes deutscher Abkunft sind: Honegger alemannischer und Schoeck pfälzischer. „Junges Musikschaffen" nannte sich ein Konzert des NSD-Studentenbundes in Köln, der u. a. eine famose Violin-Klaviersuite Helmuth Riethmüllers, ausgezeichnete Kantatensätze Rudi Griesbachs und eine kraftvolle Musik für Orchester von Eberhard Werdin zur Diskussion stellte. Das Hochschulorchester unter Heinz Körner setzte sich kameradschaftlich für die jungen Komponisten ein. Die Oberrealschule Kreuzgasse gab eine Feierstunde mit Alma Moodie und dem Schulorchester, das in Köln rühmlichst bekannt ist und unter Studienrat H. W. Schmidt Mozart und Beethoven sowie Höffers Schiller-Kantate ganz vorzüglich herausbrachte. Die „Gilde" als Gemeinschaft junger Künstler lud zu einem Kammerabend mit Schubert und Hadyn ein, und wieder waren Musikhochschüler die Ausführenden. Seltene Kammermusik bot Maria Schuhmacher mit Konradin Kreutzers Es-dur-Trio für Klavier, Klarinette und Fagott und mit Duetten Grädeners sowie Gesängen zur Harfe von Cherubini, eine verdienstvolle Tat. Die „Musikpädagogische Vortagsreihe" der Schulmusikabteilung der Hochschule brachte u. a. einen Vortrag von Dr. Henseler-Bonn über den jungen Beethoven im Schulmusikunterricht, wobei die Vaterstadt Bonn zur Grundlage kultur- und familiengeschichtlicher Ausführungen wurde. Das Priskaquartett erfreute durch die Wiedergabe des selten gehörten Regerschen nachgelassenen Klavierquintetts c-moll und eines „Intermezzos" für Streichquintett von Bruckner, endlich eines d-moll Satzes des Jungrussen Tscherepnin, der hier Kirchentonarten durchleuchten läßt. Alte wertvolle Musik, darunter von Biber schenkte uns das Kunkelquartett in einem der städtischen Museumsabende, am Cembalo begleitet von Dr. Neyses-Düsseldorf. Heinz Lohmann spielte, wie immer, Debussy und zwar die 24 Préludes, ohne über die Einförmigkeit der Ganztonleiter-Grundlage hinwegtäuschen zu können. Das Waldhornquartett der Kölner Oper mit Franz Nauber vom Städtischen Orchester als Anführer, feierte sein 25jähriges Bestehen als wertvolle, aus dem Musikleben nicht fortzudenkende Vereinigung. Die Hansestadt Köln begann in diesem Winter mit Turmmusiken vom Rathause, die altes und neues Liedgut feierlichen Inhalts vermitteln und vom Rheinischen Landesorchester bestritten werden. Im Opernhause stellte sich der neue Ballettmeister Arthur Sprankel in einem Tanzabend vor, der von ernstem, vor allem dem Dramatischen zuneigenden Wollen zeugte

und glänzende Leistungen etwa in der mimischen Darstellung der Scheherazade von Rimsky-Korsakow bot. Verdis „Falstaff" unter Fritz Zaun erschien erneut und erwarb dem genialen Alterswerk neue Bewunderer mit Griebel als vollendetem Interpreten der Titelrolle. Der Reichssender Köln frischte das Gedächtnis Zuccalmaglios auf, des Freundes von Schumann und Brahms und großen Volksliederneuerers. Der Dichter Kürten hatte hier die Spielleitung. Boccherinis gedachte man in einer eigenen Sendung, die sein Streichquintett und Cellowerke lebendig werden ließ. Das Essener Peter-Qartett bot Gerhart von Westermans c-moll Quartett, dessen verhaltene Stimmungskraft wirkungsvoll zum Ausdruck kam. Zu Bizets 100. Geburtstag erlebte man die Aufführung seiner „Carmen" in der Urfassung mit dem gesprochenen Dialog und ohne die Guiraudschen Rezitative, eine gerade dem Funk besonders angemessene Form der Darstellung. Gerd Vielhaber und Schulz-Dornburg teilten sich in die Spielleitung. Im Rahmen der Reihe „Das Klavierkonzert" hörte man von dem Schweizer Pianisten Aeschbacher Beethoven G-dur Konzert männlich kraftvoll dargeboten.

Die beiden zurückliegenden Gürzenich-Konzerte, das sechste und siebente der Reihe, trugen ihre besondere Note: das erstere wurde von der Kammerbesetzung des Städtischen Orchesters bestritten und galt Mozart, von dem das selten zu hörende Flötenkonzert (mit unserem Meisterbläser Paul Stolz), die Haffnerserenade mit ihrem, auf die g-moll Sinfonie hinweisenden ernsten Menuett und die konzertante Sinfonie für Geige und Bratsche erklang, letztere mit Konzertmeister Herbert Anrath und Gerda van Essen als ausgezeichneten Solisten. Als schrofffter Gegensatz hierzu wirkte die ebenfalls als „Konzertante Musik" bezeichnete Komposition Boris Blachers, welche das zweite genannte Konzert einleitete. Hier nicht jener überzeitlich verklärte Klang- und Spieltrieb des Klassikers, sondern die an Strawinskys und Hindemith geschulte Willkür des Rhythmus und die gewollte Seelenlosigkeit der Tonsprache. Prof. Eugen Papst, der für die vorzügliche Darbietung Beifall erntete, führte dann wieder zurück zu reineren Sphären, indem er das Violinkonzert von Brahms, von dem jungen Konzertmeister der Berliner Philharmoniker, dem in Köln von Eldering an der Musikhochschule herangebildeten Siegfried Borries vortragen und zur tiefen Nachwirkung bringen ließ und zum Beschlusse die als Pastorale bezeichnete Zweite Sinfonie von Brahms bot. Mit dem jungen, aber mehr und mehr in seine Aufgaben hineinwachsenden Rheinischen Landesorchester brachte Heribert Weyers einen sehr schön gelungenen Beethovenabend zugunsten der Winterhilfe der NSG „Kraft durch Freude", wobei Elly Ney das G-dur Konzert mit hoher Poesie erfüllte und das Orchester die Egmont-Ouvertüre wie die Erste famos wiedergab. Das 5. Meisterkonzert vermittelte die Bekanntschaft mit der für die erkrankte Merz-Tunner eingesprungenen Altistin Elisabeth Höngen vom Düsseldorfer Opernhaus. In Liedern von Schumann und Wolf bewies sie echte Kammerbegabung. Alfred Hoehn zeigte sich neben ihr als berufener Händel- und Beethoven-Interpret.

Eduard Erdmann erwies sich dagegen diesmal als tiefeindringender Mozartgestalter mit dessen c-moll Fantasie, wobei freilich die Wucht des Klaviers schon manchmal der Zartheit der Mozartschen Sprache Eintrag tat. Dafür entschädigte der Pianist mit großliniger Wiedergabe Beethovenscher Werke, so der Eroica-Variationen. Des Meisters Kreutzersonate hörten wir, von Josefa Kastert mit der Begleitung von Karl Ottersbach ausgezeichnet dargeboten, in der Engelbert Haas-Musikschule. Das Konzert junger Künstler Nr. 4 ließ eine gediegene Violinsonate von Hanns Betz, ein Klavierwerk „Waldidyll" von Hans Braß und Lieder von Frankenstein, Grädener und Graener als Neuheiten erklingen und die Sängerin Grete Avril-Kreuzhage, den Geiger Hans Pfeiffer, den Pianisten Hermann Herloff und Paul Traut als zukunftsreiche Begabungen kennen lernen. Das Kölner Kammertrio für alte Musik kehrte von einer mehrmonatlichen Amerikareise zurück, in deren Verfolg es trotz zeitlich-politischer Krise vorbildlich und mit dem stärksten Erfolge für deutsche Kunst eingetreten und in Chicago ebenso wie in Virginia und Pensylvanien stürmischen Beifall vor allem mit Bachscher Musik eingeheimst hat. Im Rahmen des Bachvereins stellte es sich erneut in seiner Heimat vor und zeigte in Werken Loeillets, Friedrichs

des Großen, Bachs und Quantzens wie Rameaus die erleſene Kunſt ſeiner Mitglieder: des Gambiſten Prof. Schwamberger, des Flötiſten Reinhard Fritzſche und des Cembaliſten K. H. Pillney. Das Priskaquartett brachte Schumanns Quintett zuſammen mit Prof. Hermann Drews, dem feinſinnigen Klaviermeiſterlehrer der Hochſchule zur nachhaltigen Wirkung, und der neue Celliſt der Vereinigung, der Schweizer Baur, zeigte an der f-moll Sonate des Meiſters reife ſoliſtiſche Eigenſchaften. Auf dem Gebiete des Chorgeſanges iſt das Jubiläum der 25jährigen Chorleitertätigkeit Heinrich Ferrenbergs zu melden, der unter Fritz Steinbach herangebildet wurde und heute als ſtellv. Gauchormeiſter wirkt. Eugen Bodart, der Kapellmeiſter unſeres Opernhauſes und bekannte Komponiſt, einſt Schüler von Pfitzner und Graener, wurde als Intendant der Altenburger Oper berufen. Das Opernhaus brachte als Sylveſtergabe Paul Linckes „Frau Luna" unter dem neuen Kapellmeiſter Hindelang und entfeſſelte alle Geiſter karnevaliſtiſchen Frohſinnes. Im Reichsſender Köln erſchien als gefeierter Gaſt der italieniſche Dirigent und Komponiſt Ricardo Zandonai, um Werke von Scarlatti, Roſſini (eine vom Dirigenten aufgefundene Sinfonie des Meiſters) Cherubini, Reſpighi, Cantalini und von ſich ſelbſt mit außergewöhnlicher Verve und klanglicher Delikateſſe darzubieten. In den zeitgenöſſiſchen Werken trat deutlich die Einwirkung Richard Straußens hervor, der faſt mehr in Italien als in Deutſchland eine Schule begründet zu haben ſcheint! Das Kölner Petrarcahaus lud die Teilnehmer des Abends anſchließend zu Gaſte, nachdem ſein Vorſitzender, Prof. Amoretti, durch das Mikrophon eine kurze, aufſchlußreiche Darlegung der kulturellen Beziehungen beider Länder gegeben hatte. GMD Rudolf Schulz-Dornburg bot im Rahmen ſeines Zyklus „Aus Lied und Tanz wird Sinfonie" einen Slawiſchen Abend, der Volkslieder jener Nationen, von Kammerſängerin Maria Lenz mit hellem Sopran vorgetragen, Tſchaikowſkys f-moll-Sinfonie und eine Ballett-Rhapſodie, mit der Berliner Gruppe Tatjana Gſovsky zur Wirkung kommen ließ. Die Sendefolge „Das Violinkonzert" bot Werke aus dem Schaffen Bachs, von Prof. Walter Kunkel, und ſolche aus demjenigen Mozarts, von Karl Freund ſtilgetreu vorgetragen, und an neuer Muſik kamen kammermuſikaliſche Schöpfungen des in Berlin wirkenden Kölners Ingenbrand (Märchenſuite, Ritornell für Sopran und Harfe uſw.) und Ewald Sträſſers D-dur-Trio wie Kauns c-moll-Werk zu Gehör.

Muſik in Leipzig.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

Konzerte in Ausleſe.

Wenn ein Sänger einen Schubert-Abend gibt, ſo iſt das verdienſtlich, aber nichts Beſonderes. Wenn dagegen ein Pianiſt einen Schubert-Abend gibt, ſo iſt das durchaus etwas Beſonderes; wenn dieſer Pianiſt nun auch noch drei Klavierſonaten ſpielt, ſo iſt das etwas ganz Beſonderes und noch dazu etwas ſehr Schönes. Hans Beltz verdankte man dieſen glücklichen Griff in die gewaltigen Schätze Schubertſcher Inſtrumentalmuſik, und die grundmuſikaliſche, dazu geiſtige Art der Darſtellung erſchöpfte dieſe Meiſterwerke der Klaviermuſik (die ja viel ſchwerer zu geſtalten ſind, als ſie ausſehen) nach allen Richtungen hin. Es war ein wahrhaft beglückender Abend, der auch noch dadurch gewann, daß er im Oeſerſaal des „Gohliſer Schlößchens" vor ſich ging. Das Soliſtenkonzert als jene Form der Muſikausübung, die heute weithin problematiſch geworden iſt, hat es auch dringend nötig, von der Programmgeſtaltung her ihre Exiſtenzberechtigung erneut unter Beweis zu ſtellen. Mag die breitere muſikaliſche Öffentlichkeit vorläufig auch an ſorgfältig zuſammengeſtellten Werkfolgen, die nicht nur aus den üblichen Standwerken beſtehen, nicht allzu viel Teilnahme bezeigen: für die Gattung „Soliſtenkonzert" iſt es notwendig, neue Wege der Programmgeſtaltung zu beſchreiten, und auf längere Sicht hin wird hier auch der Erfolg nicht ausbleiben.

Lea Piltti würzte ihre Werkfolge, die auch bekanntes Liedgut enthielt, durch Geſänge der nordeuropäiſchen Komponiſten Toivo Kuula, Oskar Merikanto und Erkki Melartin; der ſchöne Koloraturſopran, über den die — nach Wien verpflichtete — Sängerin verfügt, trug

ihr berechtigten Beifall ein. Das von ihr angewandte Verfahren, Bekanntes und Unbekanntes zu mischen, ist wohl im allgemeinen das richtige, um unerschlossene Gebiete der musikalischen Literatur nutzbar zu machen. Auch ein Lieder- und Duettenabend, der im Gewandhaus als Sonderveranstaltung stattfand, verfuhr nach diesem Grundsatz; Helene Fahrni und Gertrude Pitzinger, von denen sich auch jede einzeln betätigte, gestalteten das Konzert äußerst eindringlich; für den, der Ohren hatte, zu hören, vollbrachte allerdings auch Günther Ramin als Begleiter wahre pianistische Wunder, vor allem als Anschlagskünstler. Der Klavierabend von Alfred Cortot — ebenfalls eine Sonderveranstaltung der Gewandhausdirektion — brachte insofern wenig Bekanntes, als Debussys entzückende Suite „Childrens Corner" seit langen Jahren hier öffentlich nicht zu hören war. Chopin und Schumann waren mit bekannten Schöpfungen in der Werkfolge vertreten. Daß der französische Meisterpianist den ausverkauften großen Gewandhaussaal zu Stürmen des Beifalls hinriß, war bei dieser Vollendung nachschaffender Kunst nicht weiter verwunderlich.

Eine weitere Möglichkeit, dem Solistenkonzert neue Anziehungskräfte zu verleihen, besteht in der geschickten Mischung von Instrumental und Vokal. Juan Manén machte von dieser Möglichkeit Gebrauch und versicherte sich der Mitwirkung seines Landsmannes Celestine Sarobe; die Virtuosität des spanischen Geigers und die mächtige Stimme des bekannten Baritons ergaben Eindrücke der verschiedensten Art. Auch in dem Klavierabend von Sigfrid Grundeis ging von dem vokalen Teil, den Marianne Kolb bestritt, eine auflockernde Wirkung aus. Der Sängerin gelangen vor allem drei Victor-Hugo-Lieder von Liszt sehr ansprechend; dem ausgesprochen virtuos bedingten Klavierspiel von Sigfrid Grundeis liegt Schubert allerdings wenig, zu fesseln wußte er dagegen mit einer pianistischen Seltenheit, Regers fünf Humoresken Werk 20. Vor allem ist es zu begrüßen, wenn sich der Nachwuchs zu gemeinsamem Konzertieren zusammentut. In dem Liederabend von Willy Heese, dessen schöne, durchgebildete Tenorstimme bei dieser Gelegenheit wieder vorteilhaft in Erscheinung trat, wirkte der Begleiter Arno Schönstedt auch solistisch. — Etwas zufälligen Charakter tragen die Werkfolgen der Einführungskonzerte für Solisten und Komponisten, die Städtisches Kulturamt, Kreismusikerschaft und Fachschaft Komponisten gemeinsam veranstalten, doch liegt das hier schließlich in der Natur der Sache, da jeder die von ihm studierten oder gerade geschaffenen Werke vorschlägt. Im zweiten dieser Konzerte sang die Sopranistin Anna Maria Augenstein Werke der Hochkunst von Händel und Wolf, aber auch Volkslieder europäischer Völker, und dieses Verfahren ist sehr geeignet, eine Werkfolge anregend und abwechslungsreich zu gestalten; möge die vielversprechende Sängerin, die ruhig einmal einen eigenen Liederabend wagen könnte, solchen sehr wesentlichen Feinheiten der Programmgestaltung auch weiterhin ihr Augenmerk schenken!

Was die Kammermusik anbetrifft, so ist es hier zweifellos auch sehr erwünscht, wenig gehörte alte oder auch neue zeitgenössische Werke bekannt zu machen. So war man dankbar, Schuberts herrliches Oktett zu hören; eine aus Lehrern des Landeskonservatoriums gebildete Spielgemeinschaft machte sich um seine Wiedergabe außerordentlich verdient. Doch scheint der Kammermusik, die ja Gemeinschaftsleistung ist und die deshalb dem im guten Sinne verstandenen Zeitgeist sehr entgegenkommt, vor allem durch Reihenveranstaltungen gedient zu sein. Im Gohliser Schlößchen, dem „Haus der Kultur", wird es jedenfalls immer mehr üblich, Kammermusikabende in Reihenveranstaltungen durchzuführen, und der Erfolg, d. h. in diesem Falle der Besuch, bestätigen sichtlich die Richtigkeit dieses Vorgehens. Durch sauberes, stilgerechtes Zusammenspiel des Geigers Franz Genzel und des Cembalisten Heinrich Fleischer wurden die drei Bach-Händel-Sonatenabende zu einer erfreulichen Angelegenheit. — Wie überall, so zieht freilich auch in der Kammermusik die künstlerische Höchstleistung die stärkste Aufmerksamkeit auf sich, und als das Strub-Quartett, diese ideale Vereinigung von vier gestaltungsmächtigen Musikern, Mozarts großes C-dur-Quartett, Schuberts c-moll-Quartettsatz, Wolfs Italienische Serenade und Beethovens cis-moll-Quartett mit einer nicht zu überbietenden Vollendung in der Gewandhaus-Kammermusik darstellte, so ließen diese Eindrücke alles weit hinter sich, was die musikerfüllten, gewiß manches Gute bietenden Vorweihnachtswochen zutage förderten.

Zweimal kehrten im Gewandhaus auswärtige Orcheſter ein: Edwin Fiſcher muſizierte mit ſeinem Kammerorcheſter Werke der drei Wiener Klaſſiker, wobei ihm in Mozarts zweiklavierigem Es-dur-Konzert Ferry Gebhardt ein trefflicher pianiſtiſcher Helfer war. Wilhelm Furtwängler beſchwor mit ſeinen Berliner Philharmonikern die Welt der Romantik in der nur ihm möglichen Hochform der Vollendung herauf, mit Brahms' Haydn-Variationen, Schuberts h-moll-Sinfonie, doch auch mit Strauß' „Alſo ſprach Zarathuſtra", deſſen rauſchhafte Orcheſtervirtuoſität in vergangenen Zeiten der Vorkriegsmuſik wurzelt. Den gleichen Bezirken entſtammt Siegmund von Hauseggers Sinfoniſche Dichtung „Wieland der Schmied", die der Komponiſt ſelbſt im Rahmen eines Donnerstags-Anrechtskonzerts leitete.

Manche zeitgenöſſiſche Neuheit erwies ſich als Zierde der Gewandhaus-Werkfolgen. Maurice Ravels letztes Klavierkonzert feſſelte durch ſeine ſprühende Lebendigkeit und ſeine wunderbare Farbigkeit des Klavierparts wie der Orcheſterpalette; Walter Bohle, der ſich offenbar mit beſonderer Vorliebe beſonders ſchwierige Aufgaben ausſucht und ſich dies auch leiſten kann, bewältigte ſeine Aufgabe mit jener ſpieleriſchen Gelöſtheit und Überlegenheit, wie ſie dieſem Werk und ſeinem Stil zukommen. Daß Bohle eine der ſtärkſten Begabungen des deutſchen Pianiſten-Nachwuchſes darſtellt, iſt nicht mehr zu bezweifeln. Am gleichen Abend erklang erſtmalig Strawinſkys „Kartenſpiel"-Ballettmuſik. Sicher entfaltet das Werk erſt in Verbindung mit dem Tanz ſeinen urſprünglichen und damit weſentlichen Eindruck; doch wird dieſe Muſik durch ihre rhythmiſche Feinheit, ihre ebenſo durchſichtige wie klangvolle Inſtrumentierung und die hohe, im zweiten Satz geübte Kunſt der Variation auch zu einer hörenswerten Konzertſuite. Hermann Abendroth verhalf mit dem trefflich ſpielenden Orcheſter dem Werk zu einem nachhaltigen Erfolg. Das wertvolle deutſche Muſikſchaffen der Gegenwart vertraten im Berichtsabſchnitt Hans Pfitzners „Duo für Violine und Violoncello mit Orcheſter", dem Walther Daviſſon und Auguſt Eichhorn zu einer gelungenen Wiedergabe der Solopartien verhalfen, ſowie „Variationen und Rondo über ein altdeutſches Volkslied", Werk 45, von Joſeph Haas; die überlegene Geſtaltungskraft, mit der Haas das Thema abwandelt, und der ſich hier äußernde Reichtum echter Empfindungen erheben dieſes ſchöne Werk zu einer Leiſtung geſicherten Ranges in der Orcheſtermuſik der Gegenwart. Nicht unerwähnt bleibe ſchließlich das „Concerto da camera für Sopran und Kammerorcheſter", Werk 11, von Boris Papandopulo. Es haftet dieſem Werk zwar ſtark der Charakter eines Experimentes an, da es die vokaliſierende Soloſtimme lediglich als einen Klangträger unter und neben allen Inſtrumenten des Orcheſters behandelt. Doch ſpricht aus dieſer Schöpfung wiederum eine ſo lebendige Klangphantaſie, daß ſich auf die Begabung des Komponiſten günſtige Rückſchlüſſe ziehen laſſen. Erna Berger nahm ſich der Vokalſtimme an; mit Geſängen von Mozart bewährte dieſe Sängerin außerdem ihre große Kunſt.

Sinfoniſche Gaben des klaſſiſch-romantiſchen eiſernen Beſtandes, wie Beethovens „Vierte", Brahms' „Vierte" und Mozarts „Jupiter-Sinfonie", geſtaltete Abendroth mit bewährter Meiſterſchaft. Zum erſten Male in der Urfaſſung erklang Hugo Wolfs Sinfoniſche Dichtung „Pentheſilea"; die Aufführung beſtätigte die von uns im Novemberheft 1937 der ZFM („Der muſikaliſche Nachlaß Hugo Wolfs") ausführlich begründete Anſicht, daß Wolf ſich in dieſem Werk eine ſehr kühne ſinfoniſche Formungsaufgabe geſtellt hat und daß er ſie gelöſt hat. Soliſtiſch betätigten ſich erfolgreich Lubka Koleſſa mit Schumanns Klavierkonzert und dem Konzertſtück von Weber, Max Strub mit Beethovens Violinkonzert, Günther Ramin mit einem Bachſchen Orgelwerk und Walther Daviſſon und Auguſt Eichhorn außer dem Pfitznerſchen Duo auch mit dem Doppelkonzert von Julius Klengel.

Ein Sinfoniekonzert der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude", das in Verbindung mit dem Reichsſender Leipzig ſtattfand, brachte unter Hans Weisbach viel und deshalb manchem etwas. Eine uraufgeführte „Sinfoniſche Fabel für großes Orcheſter: La Rocca degli Ostinati (Die Burg der Trutzigen)" von Piero Calabrini erwies ſich allerdings als völlig äußerlich vom Klang her beſtimmt; es gibt in der zeitgenöſſiſchen italieniſchen Muſik viel beſſere und aufführungswürdigere Werke! Haydns B-dur-Sinfonie (Nr. 102) zeigte wieder einmal, daß gerade dieſer Komponiſt für KdF-Sinfoniekonzerte denkbar geeignet iſt. Li Stadel-

mann bewies mit Bachs f-moll-Konzert, daß ſie die Kunſt des Cembaloſpiels in meiſterlicher Vollendung beherrſcht, und der Leipziger Univerſitätschor ſang unter Friedrich Rabenſchlag neben alten deutſchen Weihnachtsgeſängen zwei ſchlichte, aber ſehr gelungene Chorlieder nach Texten Walters von der Vogelweide von Wilhelm Weismann ſowie die Chorreihe „Das gute Leben" von Ernſt Pepping, die in ihrer herben, wenig eingänglichen Haltung im Rahmen dieſer Konzerte ſchwerlich am richtigen Platz war.

Der Univerſitätschor legte im übrigen während der Vorweihnachtsszeit durch ein Kammerkonzert in der Aula der Univerſität, durch eine Weihnachtsmuſik in der Univerſitätskirche ſowie durch den zweiten Teil von Bachs Weihnachtsoratorium an der gleichen Stelle erneut Zeugnis ab von ſeinem und ſeines Dirigenten Friedrich Rabenſchlag Arbeitseifer. In dem Kammerkonzert bewährte ſich außerdem Heinrich Fleiſcher an der ſchönen neuen Orgel der Univerſitätsaula als trefflicher Soliſt. Durch dieſes Inſtrument, das nach den Erkenntniſſen der neuen Orgelbewegung gebaut wurde, verfügt das Zentrum der Stadt endlich über eine Orgel, die eine befriedigende Darſtellung barocker und auch zeitgenöſſiſcher Orgelmuſik ermöglicht. Dem Univerſitätschor und ſeinem Leiter wäre es allerdings zu wünſchen, daß er dem individuellen Ausdruck jedes Chorliedes und der Umſetzung dieſes Ausdrucks ins Klangliche etwas mehr Aufmerkſamkeit zuwendet; die Aufführungen dieſer Chorvereinigung, die ſo viel Gutes und Anregendes bieten, werden dadurch ſicher noch mehr gewinnen.

Durch überlegte Programmgeſtaltung und hervorragende Werkwiedergabe zeichnen ſich die Konzerte des Leipziger Lehrergeſangvereins aus; Günther Ramin bewies auch im letzten Konzert wieder ſeine oft bewährte Aufgeſchloſſenheit für das zeitgenöſſiſche Schaffen, indem er den erſten Teil vorwiegend zeitgenöſſiſcher Muſik widmete. Armin Knab beherrſcht in ſeinem „Lied Chaſtelards" und dem „Bergarbeiterlied" vollendet die hohe Kunſt, mit einfachen Mitteln viel zu ſagen, während das erneute Anhören von Karl Höllers Motette „Media vita" nur den ſeinerzeit empfangenen Eindruck beſtätigte, daß der Komponiſt die dem Männerchor gezogenen Möglichkeiten überſchreitet. Franz Zeilingers „Media vita" bedient ſich recht abgebrauchter Mittel, und wenn Walter Rein ein Gedicht des jungen Goethe, „Die Spröde", für Männerchor vertont, ſo erhebt ſich doch die Frage, ob dieſes rokokohaft-zarte lyriſche Gebilde nun ausgerechnet einem großem Chor angemeſſen iſt, wenn es ſchon komponiert werden ſoll. Volkslieder von Dvořák, Wilhelm Bergers „An den Schlaf" und Chöre von Schubert wurden vom Lehrergeſangverein ebenſo ſicher und vollendet bewältigt wie die erwähnten zeitgenöſſiſchen Chöre. Den hohen, an dieſem Abend herrſchenden Stand der Leiſtung hielt auch Walter Bohle mit meiſterlich interpretierten Werken von Debuſſy, Reger und Schumann ein.

Das hier ſeltene Ereignis der Aufführung einer Paleſtrina-Meſſe verdankte man Georg Trexler in der Propſteikirche; die ſorgfältig vorbereitete und gut gelungene Wiedergabe der Meſſe „Tu es, Petrus" hinterließ tiefe Eindrücke. Bruckners herrliche Motette „Os justi" wurde in ihrer ganzen Hintergründigkeit erfaßt.

Der Frauenchor Schlaffhorſt-Anderſen aus Huſtedt bei Celle, der Leipzig ſchon vor einigen Jahren beſucht hatte, erſchien diesmal unter Leitung von Friedrich Högner und gab mit einer Werkfolge „Muſik im Jahrkreis" einen erneuten Beweis ſeiner hochſtehenden Geſangskultur. Högner muſizierte im Rahmen dieſes, den Abend beherrſchenden Grundgedankens auch mit ſeiner „Leipziger Vereinigung für alte Kammermuſik", der noch Carl Bartuzat und Chriſtian Klug angehören. Der hier unvergeſſene Künſtler wurde lebhaft gefeiert.

Die Städtiſche Oper brachte im Berichtsabſchnitt zwei Spitzenwerke des Muſiktheaters, Puccinis „Turandot" und Pfitzners „Paleſtrina", völlig neugeſtaltet heraus. Außerdem gab die japaniſche Mädchenoper Takarazuka ein vielbeachtetes Gaſtſpiel. Ein Sammelbericht im nächſten Heft wird über die Arbeit des Theaters orientieren.

Musik in München.

Von Wilhelm Zentner, München.

Mit einem Großteil der Münchener Opernfreunde teile ich eine besondere Vorliebe: Engelbert Humperdinck! Fällt es uns auch schwer, „Hänsel und Gretel", das innigst deutsche aller Musikmärchen, nun bereits seit einer Reihe von Jahren auf dem Spielplan zu missen, die Neuinszenierung der „Königskinder" bedeutete doch beglückendes Entgelt für manches, was wir so ungern lang entbehrten. Womit hat sich der rheinische Meister wohl seinem Volke so unmittelbar ins Herz musiziert und gesungen, daß man ihm dort eine Stätte bereitet, wo Meister wie C. M. von Weber, Heinrich Marschner oder Peter Cornelius im Bewußtsein ihrer Nation leben? Mit den Genannten teilt Humperdinck ohne Zweifel das primär Auszeichnende der unbedingten Deutschheit seines Wesens, die sein gesamtes Melos durchsättigt. Was ihn jedoch unmittelbar zum Wahlverwandten Webers macht, das ist das Zusammentreffen beider in jenem Naturkreise, wo dem deutschen Gemüte das geheimnisvolle Walten wundersamer Kräfte am märchenzauberhaftesten zu weben scheint: im deutschen Walde. Nach Webers „Freischütz" und Wagners „Siegfried" hat der deutsche Wald keine einfühlsamere, poetischere und stimmungsdichtere Verklärung gefunden als bei Humperdinck. Der Grundzug von „Hänsel und Gretel" ist eine beglückende kindliche Heiterkeit. Der Komponist hätte diese Einmaligkeit nie wiederholen können; er fühlte selbst, daß damit etwas Endgültiges geschaffen war. Deshalb griff er später nach der Elegie der „Königskinder", die inhaltlich weit abzweigte von der naiven Schlichtheit des ersten Märchens. Man mag vielleicht bedauern, daß damit dem Meister nicht mehr ein Textbuch von der Frische und Unbefangenheit „Hänsel und Gretels" zu Gebote stand und letzteres durch die Erklügelung des typischen Literaturmärchens ersetzt wurde. Allein Humperdincks blühende Musik hat die Schwächen und Unausgeglichenheiten der Dichtung überstrahlt, die Situationen nach Seiten der Ausdruckswahrheit und Empfindungswärme ausgedichtet und damit dem Ganzen jenen Herzenston und Märchengeist zurückgewonnen, um den sich der Intellektualismus der Dichterin vergebens mühte. Wer einmal den Zauber dieser Tonsprache, ihres schwellenden, mit den Wurzeln im deutschen Volkslied haftenden Melos sowie der von eitel Empfindung und Poesie durchtränkten Polyphonie verfallen, der findet in der nachwagner'schen musikdramatischen Literatur nur weniges, was zum Gefühlsadel dieser Musik, ihrer Durchfühltheit und Beseeltheit emporreichte. Das Wintersterben der beiden Königskinder, das manchen Leuten zu „traurig" erscheint, zählt gewiß zum Herzinnigsten, was überhaupt je in deutscher Musik geschrieben worden ist: gleich den vom Himmel rieselnden Flocken sinken die unsagbar zarten, keuschen Themen auf die Verlöschenden nieder, sie unter eitel Wohlklang zu betten. Nur für denjenigen, der sich nicht losmachen kann von realistischen Vorstellungen, müssen die beiden jungen Königsmenschen „sterben"; der Märchengläubige weiß es dagegen besser: sie schlafen bloß ein, in einem leidloseren Dasein zu ewiger Freude zu erwachen. Kaum eine Schöpfung der deutschen Romantik erheischt derart unmittelbare Beziehung des Nachschaffenden zum Werke wie diese „Königskinder". Meinhard von Zallinger, dem die musikalische Vorbereitung und Leitung oblag, hat es an Liebe und Versenkungsleidenschaft nicht fehlen lassen, so daß er nicht nur als Klangregisseur, vielmehr auch als Empfinder überzeugte. Die Spielleitung von August Markowsky (Wien) ging mit all jener Behutsamkeit zu Werke, die das Märchen braucht, um Glauben zu erwecken; freilich wurde sie aufs förderlichste unterstützt durch den poetischen Zauber der Bühnenbilder von Ludwig Sievert sowie der Beleuchtungskünste von Albert Rall. Adele Kern war eine zarte elfenhaft bewegliche Gänsemagd, die im Schlußaufzuge auch schauspielerisch unvergeßliche Momente hatte; die „zweite" Besetzung mit Nelly Peckensen kann es zwar der Vorgängerin an poetischer Reizsamkeit nicht ganz gleichtun, zeigt sich aber dafür den stimmlichen Anforderungen, wo diese die Durchschlagskraft der „Jugendlich-Dramatischen" verlangen, mehr gewachsen. Der Königssohn hat ebenfalls zwei ebenbürtige Vertreter gefunden: Peter Anders, mehr lyrisch, Julius Pölzer, ausgesprochen heldisch betont, beide jedoch von echtem Jugendfeuer umlodert, ungemein frisch und natürlich. Als Spielmann hat Heinrich Rehkemper eine Domäne behauptet, die seit Brodersens Tode keinem Würdigeren zufallen

konnte. Holzhacker und Beſenbinder ſind im Grunde höchſt bedenkliche Biedermänner. Allein das Märchen, eine wahrhaft gütige Fee, rechtet mit ihren Taten nicht nach Gebühr, ſondern umrandet ihren Kaltſinn und ihre Teilnahmsloſigkeit ſogar mit einem Schimmer von Poeſie und Humor. Georg Wieter und Carl Seydel, bzw. Odo Ruepp und Walter Carnuth bereicherten das höchſt lebendige Aufführungsbild mit Geſtalten, die der maleriſchen Phantaſie eines Schwind und Richter alle Ehre gemacht hätten.

Das Vergnügen, die Titelfigur von Puccinis „Madame Butterfly" von einer „originalen" Japanerin verkörpert zu ſehen, ſollte uns Teiko Kiwa bereiten. In einem Punkte zum mindeſten hat ſich dieſe Exotin europäiſiert, denn ihre Stimme iſt unbedingt in den Idealen des Belcanto gebildet worden. Man ſagt, die Künſtlerin habe ein Lebensſtudium auf dieſe Partie verwandt; kein Wunder, wenn dieſe darſtelleriſch wie geſanglich gleich vollkommen durchorganiſiert erſcheint. Teiko Kiwa beſitzt allerdings noch mehr, als was lediglich reine Routine zu geben vermöchte; ſie geſtaltet mit Herz und einem von innen her beſtimmten Temperament, das ſämtliche „Efetti" aufgeſetzter äußerer Wirkung verſchmäht. Cho-Cho-Sans Schickſal vollzieht ſich weniger im wilden, dramatiſchen Aufſchrei des gequälten Herzens, es wirkt, ſelbſt in der ſehr dezent, obwohl „echt" geſtalteten Sterbeſzene, eher wie ein Verbluten nach innen, gleich dem Tod einer Blume. — Kaum minder ſtürmiſchen Erfolg, wie er der Japanerin beſchieden war, errang bei mehreren Gaſtſpielen der Berliner Bariton Willy Domgraf-Faßbaender, der ſich auf den federnden Sohlen des Buffo (Figaro im „Barbier von Sevilla") nicht weniger ſchrittſicher zu bewegen weiß als auf dem tragiſchen Kothurn (Valentin in „Margarethe", Renato in „Maskenball", Escamillo in „Carmen"). Wohl von etwaigen Verpflichtungsabſichten geleitet war das Gaſtſpiel von Walter Hagner (Düſſeldorf) als Landgraf in „Tannhäuſer", eine Stimme von erfreulich ausgeprägtem Baßcharakter, in Klang und Volumen gleich repräſentativ. Noch etwas zwieſpältiger blieb der Eindruck des Mannheimer Tenors Lutz-Walter Miller, der ſich als Turiddu in „Cavalleria rusticana" ſowie als Richard in „Maskenball" vorſtellte: verheißungsvolle, nach dem italieniſchen Heldentenor hinzielende Mittel, aber vorläufig doch mehr Wechſel auf die Zukunft. Doch wer geht kein Riſiko ein, wenn er einen jungen Tenor verpflichtet!?

Im Konzertſaal haben die Münchener Philharmoniker beſonders nachdrücklich Beethoven und Bruckner gepflegt. Die Vortragsfolgen der Abonnements- wie der Volksſinfonie-Konzerte ſind nämlich dergeſtalt angelegt, daß ſie im Laufe dieſes Winters ſämtliche Sinfonien der beiden Großmeiſter im lebendigen Aufführungseindruck erſtehen laſſen. Unter Kabaſtas Stabführung hörte man bisher Beethovens „Eroica" ſowie Bruckners dritte und neunte Sinfonie, von Siegmund von Hausegger in einem Sonderkonzert Beethovens „Achte" und Bruckners „Fünfte", von dem um das Programm der Volksſinfoniekonzerte künſtleriſch tatkräftig beſorgten Adolf Mennerich Beethovens „Erſte" ſowie Bruckners „Zweite" und „Siebente". Beethovens „Zweite" hatte der japaniſche Dirigent Hidemaro Konoye, ein Vorkämpfer deutſcher Muſik in ſeiner fernen Heimat, auf ſein Programm geſetzt. Seine Deutung ſtellt der Beethovenbegeiſterung des Japaners denkbar ehrendes Zeugnis aus. Man ſpürt, Konoye iſt dem Werke nicht bloß mit den Beziehungsfäden des Geiſtigen, zugleich aus ganzer Hingabe des Gefühls verbunden. Heinz Drewes, der ebenfalls gaſtweiſe eines der Philharmoniſchen Volksſinfoniekonzerte leitete, wußte mit der Wiedergabe von Beethovens „Siebenter" ſtark zu feſſeln.

Die großen Orcheſterkonzerte von KdF, die in dem akuſtiſch nicht immer idealen Klangraum des Feſtſaals im Deutſchen Muſeum vor ſich gehen, ſahen Hermann Abendroth an der Spitze des NS-Reichs-Sinfonieorcheſters. Abendroth, der für die elementare Sprache Bruckners ein reifes Gefühl beſitzt, ließ dieſes einer Deutung der 3. Sinfonie zugute kommen. Soliſt des Abends war Eduard Erdmann, der Mozarts Klavierkonzert in d-moll mit erleſener Kultur und Stilgefühl ſpielte. Daneben muß noch einer weiteren Mozartinterpretation gedacht werden: der beglückend warmen Art, in der Friedrich Queſt, der Edwin-Fiſcher-Schüler, das ſelten zu Gehör gebrachte Klavierkonzert A-dur (K. V. 414) zu geſtalten wußte.

Eine eindrucksvolle Wiedergabe von Anton Bruckners f-moll Meſſe war dem Zuſammenwirken

des Orchesters sowie des Chores der Münchener Philharmonie und dem Solistenquartett Marta Martensen, Johanna Egli, Willy Lorscheider, und Friedrich Wilh. Hezel unter der zielbewußten musikalischen Führung Adolf Mennerichs zu danken. Der Domchor entsprach mit einer Wiederaufführung von J. S. Bachs a-moll-Messe unter Ludwig Berberichs Leitung einem Wunsch der Münchener Bachfreunde.

Der Münchener Bachverein ist im laufenden Konzertwinter ebenfalls schon bedeutsam hervorgetreten. Seine erste Veranstaltung war ein Beethoven-Abend, der als besondere Überraschung die in München seit langem nicht mehr gehörte „Kantate auf den Tod Kaiser Josephs des Zweiten" mit Henny Wolf und Hans Heinz Hamer als Solisten brachte. Das 1790 geschriebene, noch der Bonner Zeit des Meisters entstammende Werk zeigt sich, entgegen der konventionellen Hofdichtersprache des Textes, keineswegs gewillt, die Pfade hohler Konvention zu teilen und weist in vielen Teilen bereits echt Beethovensche Handschrift, die das Urteil von J. Brahms vollkommen bestätigt: „Man könnte, auch wenn kein Name auf dem Titelblatt stände, auf keinen andern als Beethoven raten". Außerdem hatte der Chormeister Karl Marx noch einen Blütenstrauß kaum gekannter Kanons des Meisters zusammengebunden und in chorisch makelloser Wiedergabe dargereicht. Die „Chor-Fantasie" brachte sodann das Hinzutreten von Elly Ney, die vorher schon das C-dur-Klavierkonzert op. 58 in wundervoll intimer, zugleich jedoch des Werkes ganze Größe offenbarender Weise musiziert hatte. Eine musikalische Weihestunde, die erleben zu dürfen Gnade bedeutete. — Letzteres kann man auch von jedem Abend sagen, wo Meister Christian Döbereiners Musikantentum uns ins Wunderreich J. S. Bachs führt! Döbereiners Bachdeutung ist an keinerlei intellektuelle Stilkonstruktion geknüpft. Sie ertrachtet Bach in seiner natürlichen, in der ursprünglich unverstellten Gestalt. Sie gibt sich daher weder „sachlich" noch „romantisch", vielmehr vom natürlichen Musiziertrieb ausgehend, durchaus bachisch! Döbereiner diente seinem Meister wiederum auf die vielseitigste Weise: als Solist, Kammermusikspieler und Dirigent. Die Wiedergabe des Präludiums a-moll, einer Bearbeitung Döbereiners für Gambe nach der Lautensuite g-moll, der Triosonate C-dur für zwei Violinen (Anton Huber und Placidus Morasch) und den durch Violoncell und Cembalo vertretenen bezifferten Baß, der köstlichen Ouvertüre und Suite h-moll sowie des vierten Brandenburgischen Konzertes weckte jenes reine, nur einem Gesundbad zu vergleichende Glücksgefühl, wie es einzig der Urkraft eines Bach entquellen kann. — Ein dritter Abend des Bachvereins brachte ein stimmungsvolles, alte Chorsätze vereinendes „Weihnachtssingen" unter Karl Marx, dessen Intimität und Herzlichkeit noch gesteigert wurde durch das Hinzutreten des Spielkreises von Konrad Lechner, in dem Blockflöten- und Gambenspiel in musizierfreudigster Weise gepflegt wird. — Desgleichen hat die Evangelische Kantorei St. Matthäus unter Friedrich Högners Leitung einen Weihnachtsliederabend veranstaltet, der alte Weihnachtslieder, Motetten von Heinrich Schütz, Cornelius Freundt und Johann Eccard, Evangeliensprüche von Melchior Franck, sowie von Paul Großmann interpretierte Orgelwerke von Michael Prätorius, Johann Pachelbel, Joh. Gottfried Walther und J. S. Bach zu einem musikalischen Weihnachtserlebnis wahrhaft ergreifender Art zusammenfügte. — Friedrich Rein hat den sinnig-schönen Brauch der Bläser-Turmmusiken, der gar wesentlich zur Verschönerung des Münchener Festsommers beigetragen hatte, nun auch zu einem musikalischen Bestand der Adventswochen gemacht. In einer „Weihnachtlichen Turmmusik" hörte man neben Stücken von Johann Pezel auch zeitgenössische Tonsetzer, die durch die Neubelebung des alten Brauches zu produktivem Schaffen angeregt worden sind. Richard Würz kam mit einer „Abendmusik" zu Worte, die im wohligen Strom ihrer Kantilene den geborenen Lyriker nicht verleugnet, aber zugleich durch seine harmonische Reize besticht. Würz ist übrigens einer der wenigen Komponisten, die sich eines Stiefkindes der solistischen Behandlung, nämlich der Posaune, angenommen und sich überdies ins besondere Klangtum und den Charakter dieses Instruments wahrhaft eingelegt haben. In der erwähnten „Abendmusik" gibt Richard Würz der Posaune willkommene und dankbare Gelegenheit zur Entfaltung selbständigen konzertanten Lebens und läßt sie als Soloinstrument mit den Tuttis der übrigen Bläser dialogisieren. Eine Uraufführung, die „Blechbläser-Suite" von Ernst Schiffmann, gab sich im Klangtum etwas herber als das Werk von Würz; vor

allem die „Sarabande“ ist ein prachtvoll kerniges, höchst charaktervolles Stück. Für die tonschöne Wiedergabe verdienen die Herren Donderer, Pröll, Ochs, Sertl, Kotter und Henckel, jeder seines Fachs ein Meister, alle Anerkennung, zumal eine solche dem Bläservirtuosen nur verhältnismäßig selten zuteil wird!

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Einer der bedeutendsten unter den lebenden Tondichtern der Ostmark, Franz Schmidt, kam mit einem seiner größten und wirkungsvollsten Werke, der Oper „Notre-Dame“, die seit den Tagen Franz Schalks aus dem Spielplan verschwunden war, durch eine schöne Neuinszenierung und gute musikalische Neueinstudierung, vor allem aber durch vorzügliche Neubesetzung wieder zu verdienten Ehren. Die Regie führte, sehr lebendig, wie dies heute zumeist der Fall ist, Charles Moor als Gast, die musikalische Leitung hatte Wilhelm Loibner als Gast. Zu den glänzendsten Vertretern der Darstellung gehört vor allem Else Schulz, die Trägerin der Hauptrolle, des schwärmerischen Zigeunermädchens Esmeralda; neben den beiden Tenorpartien des Gringoire (mit Josef Witt) und des Liebhabers Phoebus (mit Karl Friedrich) traten besonders die beiden Bässe hervor: der scharf charakterisierte Archidiakon in der Glanzdarstellung Alfred Jergers und der Pförtner Quasimodo geradezu unübertrefflich in der Pracht der Stimme und des Auftretens von Herbert Alsen. — Die neu zusammengestellte Tanzgruppe der Volksoper, geleitet und einstudiert von Andrei Jerschik, hatte — was in der Volksoper wohl seit ihrem Bestand nicht geschehen war — an einem besonderen Abend das künstlerische Programm allein bestritten, und zwar mit einer Fülle kleinerer Tanzszenen unter dem Sammeltitel „Durch Zeit und Länder“ mit Musikstücken von Brahms bis Künnecke. Holland, Frankreich, Italien, Spanien, Ungarn, Polen, Amerika und der Orient waren mit Einzel- und Gruppentänzen vertreten, deren Reichhaltigkeit staunenswert war: zuletzt ein Gruppe „Grüße aus der Heimat“ mit einer Art Schlußapotheose für das tanzende Wien. Für Wien aber, dessen Staatsopern-Ballett ja leider kaum zu großen Aufgaben herangezogen wird und Vorbilder des Altreichs unbeachtet läßt, war vieles wirklich neu und in seiner Neuartigkeit originell, so die Szenen „Tanzstunde im Urwald“, die akrobatischen Leistungen, English Waltz und „Broadway“. Am besten gelungen schienen die Tänze aus Holland und Amerika, bei Holland kamen auch die neuen, ausgezeichneten Kostüme von Traute Reuter am besten zur Geltung.

In den Gesellschaftskonzerten hörten wir ein neues Cellokonzert von Max Trapp, das fast aus einem einzigen, allerdings sehr ins Ohr gehenden Quartenthema ein zu geschlossener Einheit zusammengefaßtes viersätziges Stück bildet und dem Virtuosen (es war bei der Wiener Aufführung der glänzende Cellist Enrico Mainardi) Gelegenheit zu schönen und dankbaren melodischen Ergüssen gibt. Von ungemeiner Wirkung in diesem, von Oswald Kabasta geleiteten Konzert war die Aufführung von Regers blühend-genialen „Hiller-Variationen“. — Dr. Karl Böhm stellte in die Mitte seines 4. Sinfoniekonzertes Pfitzners „Duo für Violine und Violoncell mit Begleitung eines kleinen Orchesters“, das bisher jüngste Werk Pfitzners, das uns schon bei seiner Wiener Erstaufführung vor wenigen Monaten einen unauslöschlichen Eindruck hinterließ; Ausführende waren diesmal, neben Dr. Böhm und den Wiener Sinfonikern, die zum erstenmal unter ihrem klangvollen neuen Namen „Stadtorchester Wiener Sinfoniker“ auftraten, die beiden großen Virtuosen, denen das Stück gewidmet ist: Max Strub und Ludwig Hoelscher. In der Innigkeit des melodischen Gefühlsausdrucks scheint uns der Cellist voranzugehen, dessen Partie auch mit größerer Wärme bedacht ist, während der Geiger in der Formung der plastischen Anlage des Werkes und in der Figurierung der Ausführung bei aller kunstvollen Einfachheit unerhört Neues und Großes leistet. — Gleichfalls der Ehrung des großen zeitgenössischen Tonmeisters galt im Philharmonischen Konzert die Aufführung der Ouverture zum „Kätchen von Heilbronn“, zwar schon 1905 komponiert, aber in jugendfrischem Reiz vor uns stehend, sowie die der Ballade „Herr Oluf“, eines zweiten Jugendstückes, 1891, also noch

vor dem „Armen Heinrich" entstanden, doch von unerhörter dramatischer Eindringlichkeit, farbiger Charakteristik und edelster Tonmalerei. Jaro Prohaska, der hervorragende und auch bei uns so beliebte Sänger, die Wiener Philharmoniker und an ihrer Spitze Wilhelm Furtwängler gaben mit dem Stück eine Glanzleistung vollendetster Art.

Zum Gedenken an Beethovens Geburtstag veranstaltete die Gesellschaft der Musikfreunde gemeinsam mit dem Reichssender Wien ein außerordentliches Gesellschaftskonzert, dessen Spielfolge Oswald Kabasta eine interessante Zusammenstellung gab: die „Chorfantasie" neben der IX. Sinfonie!, zwei Stücke also, die nicht nur in der Originalität ihrer inneren Anlage und der Verwendung der musikalischen Mittel, sondern auch in der Art ihrer thematischen Ausgestaltung Ähnlichkeiten und Verwandtschaftsbeziehungen aufweisen. Den Klavierpart in der „Chorfantasie" hatte bei der Wiener Uraufführung Beethoven selbst gespielt; diesmal übernahm ihn Friedrich Wührer, nach langer Zeit wieder nach Wien zurückgekehrt und hier freudig begrüßt, ein Künstler von Geschmack, ausgereifter technischer Vollendung und feinem Verständnis, das ihn zu jedem von ihm gespielten Stück (wir erinnern uns gerne an seine Reger-Interpretationen vor 15 Jahren) ein persönliches inneres Verhältnis gewinnen läßt.

Außer den früher genannten gab es noch weitere Neuheiten im abgelaufenen Berichtsmonat. So dirigierte Erich Seidler aus Berlin in einem Konzert der Kulturveranstaltungen der Partei ein nettes Jugendwerk von Otto Nicolai, seine „Weihnachts-Ouverture", hier so gut wie unbekannt, und die liebenswürdig gefällige Suite „Die Flöte von Sanssouci" von Paul Gräner. An einem Abend der ungemein rührigen Wiener Akademischen Mozartgemeinde lernten wir wieder zwei wertvolle Neuheiten kennen: das Erste Streichquartett von Franz Litschauer, das sein thematisches Material in glücklicher Weise verarbeitet und den an sich nicht einmal besonders einprägsamen Einfällen hübsche Momente abgewinnt, sodaß er z. B. im langsamen Satz eine prächtige Steigerung erreicht; von besonderem Reiz ist der letzte Satz, eine humorvolle Fuge mit einem warm empfundenen langsamen Trio-artigen Mittelteil. Das Stück wurde vom Steinbauer-Quartett sehr gut gespielt. Die zweite Neuheit bildete Arnold Röhrlings Konzertante Sonate für Bratsche und Klavier, ausgeführt vom Komponisten und Ernst Morawec; ebenfalls eine gediegene Arbeit, die von der Vorliebe des Komponisten für das Melodische zeugt, das oft ungarischen Einschlag annimmt. Die Sonate ist formal interessant, indem ein ganzer Satz (als „Zwischenspiel" bezeichnet) eine groß angelegte Doppelkadenz der beiden konzertierenden Instrumente darstellt. Eine effektvolle Finale-Fantasie beschließt das durchaus konzertant gehaltene wirkungsvolle Stück. — Ein weiterer Abend mit Kompositionen des fruchtbaren Hannes Gall brachte ein Streichquartett, sowie Lieder und neuerdings wieder Melodramen. Auch bei diesem Komponisten wirkt die Vorliebe für Natürlichkeit in der Melodik wohltuend. Um den Erfolg des Streichquartetts bemühte sich das Prix-Quartett mit gutem Gelingen. — Der „Wiener Reichsbahn-Gesangverein" — so der neue Name des altbewährten einstigen „Wiener Eisenbahnergesangvereins" — der unter der künstlerisch vorzüglichen Leitung von Kapellmeister Rudolf Pehm stand und steht, gab einen Abend „Des deutschen Liedes Vielgestalt", der weitab von der längst verpönten Liedertafelei schöne Chöre von Schubert, Führich und Josef Reiter mit Recht in der Abteilung „Kunstlied" zu ihrer unmittelbaren liedmäßigen Wirkung kommen ließ; etwas Neuartiges gab an dem Abend die Rundfunkspielschar des Reichssenders Wien dazu: frische und herzerfreuende Lieder, ausgeführt von diesen prächtigen Jungen, die in Friedl Preinfalk den richtigen Lehrer und kameradschaftlichen Führer gefunden haben.

Von der Musik.

Von Arthur Schopenhauer.

„Keine Kunst wirkt auf den Menschen so unmittelbar, so tief ein als die Musik, weil keine uns das wahre Wesen der Welt so tief und unmittelbar erkennen läßt, als diese. Das Anhören einer großen, vollstimmigen und schönen Musik ist gleichsam ein Bad des Geistes: es spült alles Unreine, alles Kleinliche, alles Schlechte weg, stimmt jeden hinauf auf die höchste geistige Stufe, die seine Natur zuläßt: und während des Anhörens einer großen Musik fühlt jeder deutlich, was er im ganzen wert ist, oder vielmehr, was er wert sein könnte."

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE
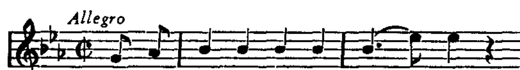
Die Lösung des musikalischen Preisrätsels

von Gret Hein-Ritter, Stuttgart (Oktober 1938).

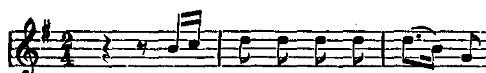
H	e	r	m	a	n	n
O	c	t	a	v	i	o
R	o	d	r	i	g	o
H	u	n	d	i	n	g
H	e	r	o	d	e	s
L	u	n	a	r	d	o
G	e	r	t	r	u	d

Aus den als Noten abzulesenden Buchstaben der Diagonale von links nach rechts findet man den Anfang der Lieder:

„An Chloe" von W. A. Mozart
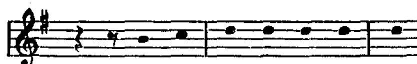


„Wohin?" von Franz Schubert



Preisträger unter den eingegangenen richtigen Lösungen sind:

Adolf Heller-Karlsruhe: 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—);
Kantor Paul Türke-Oberlungwitz: 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—);
Albin Mucke-Hamburg: 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—);
Ursula Hoffmann-Jena, Prof. Eugen Püschel-Chemnitz, Amtsinspektor Hubert Meyer-Walheim b. Aachen und Wilhelm Sträußler-Breslau: je 1 Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—).
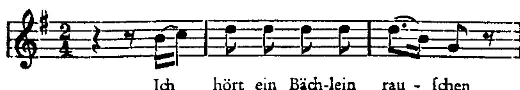
Obwohl die Auffindung der 7 Personennamen nicht allzuschwer war, nachdem die 7 Opern, aus denen die Personen entnommen wurden, gegeben waren, hat das Rätsel doch in der Ausdeutung der so aufgefundenen Melodie:
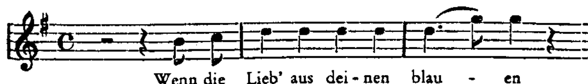


zu verschiedenen Auffassungen geführt, da die Melodie über die zwei von der Rätselstellerin gewünschten Deutungen hinaus noch weitere zuließ.

Die gewünschten Deutungen sind:

Franz Schubert: „Wohin“
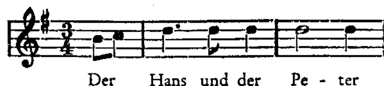


und W. A. Mozart: „An Chloë“ (nach G-dur transponiert):
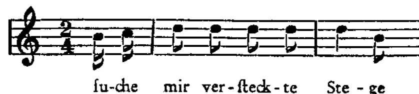


Die gleiche Deutung lassen bei Transposition zu:
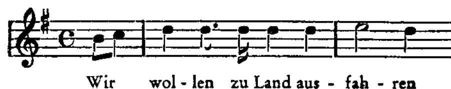
Robert Schumann: „Der arme Peter“
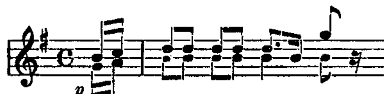


Franz Schubert: „Der Wegweiser“



Volkslied:



Weiter findet sich in dem Singspiel „Amors Guckkasten“ von Chr. Gottlieb Neefe diese instrumentale Einleitung zu einem Lied des Komus:



Wir haben selbstverständlich alle diese Deutungen als richtig gelten lassen. Von einigen Rätsellösungen wurden auch noch verwandte Deutungen angeführt, die erweisen, wie unendlich oft diese Tonfolge mit kleinen Abwandlungen praktisch vorkommt.

Die musikalischen Sonderlösungen brachten zum Teil wieder vortreffliche Leistungen und erfreulicherweise viele kleinere und größere Tonschöpfungen, die aus der Rätsellösung heraus geschaffen wurden. — An erster Stelle müssen wir ein „Fantasiestück“ für Klavier zweihändig von KMD Johannes Schanze-Zwickau nennen, der nicht nur das Motiv richtig und in verwandten Abwandlungen verwendet, sondern auch die Motive der zu suchenden Opern-Figuren bringt. Ein gut klingendes, geschickt aufgebautes Werk. — Ganz entzückend klingt ein leicht beschwingtes kleines „Intermezzo“ für Streichquartett, das uns ein leider ungenannt gebliebener Rätselfreund als Gruß von der Reise sandte. — Aber nicht minder gut klingt die „Heitere Invention“ über das Thema für Klavier zweihändig von Oberstudiendirektor C. Rorich-Nürnberg. Ein frisches, fröhliches Musizierstück. — Lehrer Fritz Hoß-Salach hat das Thema ebenfalls sehr fein für Klavier zweihändig zweistimmig bearbeitet und fügt gewohnter Weise eine humorvolle gewandte Federzeichnung bei. — Prof. Georg Brieger-Jena und KMD Richard Trägner-Chemnitz sind wieder mit ausgezeichneten Orgelwerken vertreten, von denen jedes ein prächtiges und meisterliches Können verrät. — Aus dem Dichterkreis reiht sich diesen Einsendungen würdig an Rektor R. Gottschalk-Berlin mit seinem zarten „Verspäteten Frühlingslied“. — Alle der vorgenannten Rätsellöser erhalten noch je einen Sonderbücherpreis im Werte von Rm. 8.— zuerkannt.

Einen Sonderbücherpreis von Rm. 6.— erhielten zuerkannt:

Lehrer Rudolf Kocéa-Wardt für eine feine Bearbeitung alter Weihnachtsweisen;

Studienrat Martin Georgi-Thum für das Lied „Ein heilig Land wir suchen gehn" für Gesang, Violine und Klavier;

Kantor Max Menzel-Meißen für eine eigene Vertonung von „Ich hört ein Bächlein rauschen" für 4stimmigen gemischten Chor; und

KMD Arno Laube-Borna für sein treffliches Gedicht, an welches anschließend sich eine Menge dem Thema verwandte Weisen aufgeführt finden.

Einen Sonderbücherpreis von Rm. 4.— erhielten zuerkannt:

Heinz von Schumann-Königsberg/Pr. für „Eine kleine Weihnachtsweis'" für 4stimmigen Chor;

Herbert Gadsch-Großenhain/Sa. für einen 4stimmigen Chor „Heimat hold im Sachsenland"; und

H. Kautz-Offenbach für ein kleines Klavierquintett über das Rätselthema und Motive der Opernfiguren des Rätsels.

Weitere richtige Lösungen sandten noch ein:

Carl Ahns, Jena — Robert Aschauer, Linz a. D. —
Hans Bartkowski, Berlin-Lichterfelde — Lehrer Brieger, Saarau —
Carmen Damson, Gera — Paul Döge, Borna b. Leipzig —
Studienrat E. Lafin, Greifenberg —
Amadeus Nestler, Leipzig —
H. Okfas, Altenkirch —
Gerda Rehorst, Nieder-Schreiberhahn —
Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Hedwig Schmidt, Lehrerin, Marburg/Lahn — Ernst Schumacher, Emden — Ruth Straßmann, Düsseldorf —
Irma Weber, Heidelberg.

Musikalisches Preisrätsel.

Von Amadeus Nestler, Leipzig.

Zunächst sind die Namen folgender sechs Komponisten zu finden:

1. Dichter und Komponist feinsinniger Lieder und Duette.
2. Komponist besonders kurzer Lieder.
3. Nordischer Liederkomponist.
4. In älteren Liederalben meist nur durch ein Frühlingslied vertretener, heute vergessener Komponist.
5. Noch lebender Komponist wertvoller Lieder und Duette, der sich auch als Dirigent einen Namen gemacht hat.
6. Russischer Komponist, der durch ein vielgesungenes Lied besonders bekannt wurde.

Die Anfangsbuchstaben ergeben eine Tonfolge, welche um einen halben Ton erhöht den Anfang eines Liedes des bedeutendsten norddeutschen Meisters und gleichzeitig das Anfangsmotiv eines Klavierstückes eines der beliebtesten Klavierkomponisten bildet.

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Mai 1939 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art, eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Alte Liedsätze für Orgel oder Klavier. Aus Tabulaturbüchern des 16. Jahrhunderts herausgegeben von Wilhelm Ehmann. BA 1287. Rm. 1.20. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Kurt Atterberg: Ballade und Passacaglia über ein Thema im schwedischen Volkston. Werk 38. Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Johann Sebastian Bach: Brandenburgische Konzerte. Einführungen von Peter Wackernagel. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Carl Bergner: Lieder für eine Singstimme und Klavier. Heft 1, 2 und 3. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Arcangelo Corelli: Triosonaten. Lieferung 15. BA 715. Rm. 1.90. Subskr.-Preis Rm. 1.60. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Hermann Erdlen: „Kein schöner Land". Partitur Rm. 1.—, vier Instrumentalstimmen je Rm. —.25, Chorstimme Rm. —.10. Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

David Funck: Sonaten-Suite für 4 Gamben. Partitur Rm. 3.—, 4 Stimmen je Rm. —.75. In der Reihe „Organum". Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

A. L. Gaßmann: „Blast mir das Alphorn noch einmal". Eine kleine Schule des Alphornspiels. Werk 106. 108 S. Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Karl Gerstberger: „Die Nacht". Drei Gesänge für eine Altstimme und Klavier. Werk 25. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Walter Gieseking: Variationen für Flöte oder Violine und Klavier über ein Thema von Edvard Grieg. Adolph Fürstner, Berlin.

Adolf Haesgen: Deutsche Hymne für eine Singstimme und Klavier. no. Rm. —.75. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Gustav Havemann: Kadenz zum Violinkonzert von Johannes Brahms. Afa-Verlag, Hans Dünnebeil, Berlin.

Joseph Haydn: Zehn deutsche Tänze für Klavier. Erstmalig veröffentlicht von Kurt Herrmann. Gebr. Hug & Co., Leipzig — Zürich.

Kurt Herrmann: Leichte Tanz- und Spielstücke für Violine und Klavier. Rm. 2.50. Gebr. Hug & Co., Leipzig — Zürich.

Kurt Herrmann: „Wie die Alten sungen". Altdeutsche Volksweisen im leichten Klaviersatz. Rm. 2.—. Gebr. Hug & Co., Leipzig — Zürich.

Hesses Musiker-Kalender 1939. Drei Bände mit 2000 Seiten. Rm. 8.—. Max Hesses Verlag, Berlin.

Zum 61. Male geht das unentbehrliche Handbuch hinaus in die Musikwelt. Es umfaßt zum ersten Male das geschlossene Großdeutschland.

Paul Höffer: „Der reiche Tag". Oratorium für gem. Chor, Sopran- und Bariton-Solo mit Orchesterbegleitung. Klavierauszug Rm. 8.—, 4 Chorstimmen je Rm. 1.—. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Julius Klaas: Fünf lyrische Klavierstücke. Werk 21. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Georg Richard Kruse: Reclams Opernführer. 9., erweiterte Auflage. 199 S. kl. 8°. Kart. Rm. 3.55, Halbleinen Rm. 5.—. Philipp Reclam, Leipzig.

Der verdiente Lortzing- und Nicolai-Forscher G. R. Kruse hat hier einen ausgezeichneten handlichen, kurzgefaßten Opernführer geschaffen, der in Ergänzung zu den bekannten Einzel-Opernführern des Verlages eine knappe Inhaltsübersicht über sämtliche Opernwerke für Opernbesucher und Rundfunkhörer bietet. Die vorliegende 9. Auflage wurde durch die Einbeziehung von Richard Strauß' „Daphne" und Werner Egks „Peer Gynt" auf den neuesten Stand gebracht.

G. Kugler: Neue Klavierschule. Gebr. Hug & Co., Leipzig — Zürich.

Johann Kuhnau: Zwei Präludien mit Fugen und eine Toccata. Rm. 2.—. In der Reihe „Organum". Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Konrad Friedrich Noetel: Fünf Tageslieder für gem. Chor a cappella. Partitur kplt. Rm. 2.50. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Henning Rechnitzer-Möller: Ausgewählte Lieder für eine Singstimme und Klavier. Afa-Verlag, Hanns Dünnebeil, Berlin.

Hans Rentzow: Die mecklenburgischen Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts. Heft 2 der Schriftenreihe „Niederdeutsche Musik". Adolph Nagel, Hannover.

Paul Schmalz: Kurze Messe in H für Solo-Sopran, gem. Chor und Orgel. Orgel-Auszug Rm. 2.30, Chorstimmen je Rm. —.40. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Walter Schulze: Die Quellen der Hamburger Oper. Mit 4 Tafeln. Bibliothek der Hansestadt Hamburg, Hamburg.

Johann Stamitz: Sinfonie in D-dur. Heft 1 der Sammlung „Kurpfälzer Musikarchiv". Karl Hochstein, Heidelberg.

Heinz Tiessen: Liebe alte Weisen für gem. Chor. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Albert Wellek: Das absolute Gehör und seine Typen. Mit 29 Abbildungen. VIII und 367 S. gr. 8°. Kart. Rm. 16.—. Johann Ambrosius Barth, Leipzig.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

HEINRICH HASSE: Cogitata. Betrachtungen und Bekenntniſſe. Carl Winters Univerſitätsbuchhandlung Heidelberg.
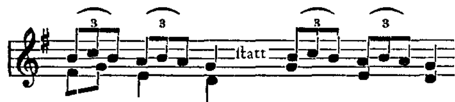
Aus dem handſchriftlichen Nachlaß des 1935 verſtorbenen Philoſophieprofeſſors an der Frankfurter Univerſität veröffentlicht die Schweſter des Verfaſſers eine aphoriſtiſche Lebensernte aus mehr als dreißig Jahren. Dieſe aus der Geiſteswelt des allzu früh heimgegangenen Gelehrten gewonnene Sammlung bringt in ſechs Abſchnitten Gedankenſplitter über Kunſt und Künſtler. Dieſe aus eigenwilligem Perſönlichkeitsbewußtſein geformten Ausſprüche eines tiefſchauenden und kämpferiſch geſtimmten Menſchen ſchenken einer Stunde beſinnlicher Leſung wertvolle Anregungen und bereicherndes Blickfeld, werden jedoch auch bisweilen zum Widerſpruch herausfordern (z. B. bei der ſchroffen Ablehnung von Brahms auf S. 24!). B e e t h o v e n iſt für dieſen Aphoriſtiker der allüberſtrahlende Heros im Genieland. Dr. Paul Bülow.

Muſikalien
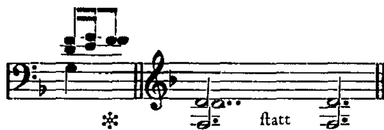
für Klavier:

JULIUS KLAAS: „Aus galanter Zeit". Tanzſuite für Klavier zu zwei Händen. Ries & Erler, Berlin. Rm. 2.50.

Die hauptſächlich durch einige Rundfunkſender in Deutſchland bekannt gewordene Tanzſuite „Aus galanter Zeit" für Kammerorcheſter hat der Komponiſt nun auch für Klavier geſetzt. Es ſteht dahin, welche Faſſung die urſprüngliche war. Immerhin, man kann den Gedanken nicht ganz von der Hand weiſen, daß es die für Orcheſter war. Denn die Klavierfaſſung erſcheint mir bei häufigerem Durchſpielen nicht immer aus Geiſt, Klang und Satz des Klaviers heraus geboren. Sie ſpielt ſich vielfach, zumal bei dem raſchen Allabreve-Tempo (Vivacissimo!) des Rigaudon, nicht immer ſehr bequem. So etwa wie ein Klavierauszug eines Kammermuſikwerkes (vgl. etwa die Geigenfigur in der Gavotte S. 7, Syſt. 5, T. 4/5 oder:



iſt nicht immer eben klaviermäßig auf beide Hände verteilt (vgl. Rigaudon S. 11, Syſt. 4, T. 4/5 vorm Zeilenende) und läßt die ſtellenweiſe unorganiſch ſchroffe Modulatorik des Komponiſten (vgl. beſonders im Rigaudon Hauptthema S. 11, Syſt. 2, T. 2/3 und entſprechend von C-dur nach e-moll; S. 12, Syſt. 4, T 1/2 von fis- nach a-moll; Trio desſelben Satzes S. 13, Syſt. 2, T. 2/3 von c- nach d-moll) doppelt ſchroff hervortreten. — Dann der Klang: das meiſte iſt doch viel mehr aus der Klangfarbenwelt und Stimmenführung des Orcheſters heraus erfunden und verflüchtigt ſich auf dem Klavier bis zur Sprödigkeit, Stumpfheit und Trockenheit. — Endlich die Erfindung und Formgeſtaltung: die letztere ſcheint mir im Verhältnis zum etwas dünnen Gehalt, dem Mangel an Plaſtik und Blut der erſteren zu breit. — Der Komponiſt ſucht dieſe Mängel, die ich ſchon in ſeinen Sechs Impromptus (vgl. ZFM, November-Heft 1938, S. 1248) erwähnen mußte, durch eine oft ein wenig „tiftelige", kleinliche und auch in der Schreibart:



etwas pedantiſche Satztechnik, durch überaus ſorgfältige figurative, harmoniſche oder rhythmiſche Klein- und Feinarbeit zu verhüllen. Wobei es immerhin auffällt, daß er vom ganzen, typiſch „galanten" Apparat der weſentlichen und zufälligen „Manieren" (Verzierungen) beinahe ſo gut wie nichts, nicht einmal bei den Kadenzierungen, in Erſcheinung treten läßt.

So bleibt einzig der aufrichtige Reſpekt vor dem reinen, ernſten Wollen und tüchtigen formalen und ſatztechniſchen Können des Ton ſ e t z e r s — nicht Ton d i c h t e r s ! —. Die deutſchen Konzertpianiſten werden ſich (was jeden, der ſelbſt um die Not der ernſten deutſchen Klavierkomponiſten, ſich durchzuſetzen, weiß, herzlichſt freuen wird) vielleicht auch dieſes neuen Klaasſchen Werkes annehmen. Denn, wenn ſie überhaupt etwas Neues aus der zeitgenöſſiſchen d e u t ſ c h e n Klavierliteratur ſpielen, dann mindeſtens etwas in irgendeiner Hinſicht „Problematiſches".

Dem Komponiſten aber, wie ſo vielen deutſchen Klavierkomponiſten der Gegenwart, möchte man das gründliche Studium der nordiſchen und vor allem der romaniſchen Klaviermuſik empfehlen, damit er erſt mal all den kleinen „Qualm" und „Dunſt" unſeres „Nebellandes" verliere und ſich zur Sonne, Klarheit, Einfachheit, Knappheit (Grieg!) und dichteriſch erregten Phantaſie durchringe. Eine einzige Seite Joaquin Turina beiſpielsweiſe wirft in ihrer unvergleichlichen Knappheit und Konzentration der Erfindung, ihrem klangpoetiſch verklärten Realismus der Darſtellung, ihrer ſeeliſchen und pianiſtiſchen Delikateſſe dieſe ganze große fünfſätzige Suite um. Wie man aber die alten Tanzformen andererſeits in knappſter Konzentration und wundervoller Plaſtik der thematiſchen Erfindung aus unſerem Geiſt heraus neu ſchafft, dafür bleibt Edvard Griegs Suite „Aus Holbergs Zeit" wohl für immer das unvergängliche Beiſpiel.

Prof. Dr. Walter Niemann.



Aufnahme Atlantic Photo-Berlin

Paul Schwers

geb. 22. Febr. 1874, gest. 14. Jan. 1939

LARS-ERIK LARSSON: Sonatina für Klavier zu zwei Händen, op. 16. Universal-Edition A. G., Wien 1938.

Die Universal-Edition hat sich innerlich eigentlich nur sehr wenig gewandelt. Solche „linearen" Dinge, wie diese 4sätzige schwedische „Sonatina" Wiener Provenienz brachte sie in den 20er Jahren unseligen Angedenkens als „Neue Musik" meist jüdischer Autoren massenweise heraus. Rezept: man nehme ein kurzes Thema — Larssons Themen und Formen sind übrigens echt sonatinenmäßig konzentriert —, schreibe dazu eine nach Kräften jede festere Tonalität verwischende und mit „Überschneidungen", akkordischen „Ballungen" und „Durchgangsdissonanzen" — also etwa oben ais, unten gleichzeitig a —, mit Ganztonleiterbildungen und ähnlichem Paprikapfeffer verschwenderisch arbeitende, darum in den Tonarten auf kleinem Raum nur so herumfuhrwerkende „Begleitung", und der Klavier-Hotpot ist fertig. Ob Deutscher, ob, wie hier, Schwede, ist ganz gleich. Jede nationale Farbe ist ausgelöscht, und es klingt alles gleich und alles gleich peinlich. Was nützt es, daß, wie im Intermezzo, die Erinnerung an Robert Schumann einmal sanftere, natürlichere und wärmere Töne beschwört, oder daß Debussys oder Strawinskys Kopf ab und zu durchs Papier guckt, oder daß plötzlich ganz konventionelle und „altmodische" Partien auftauchen: Deutschland hat diese rein artistisch-intellektuelle „Neue Musik" auch in der Klaviermusik endgültig überwunden und läßt sie auch auf keinen Schleichwegen wieder herein. So überlassen wir diese „Sonatina" gern den amerikanischen Snobs mit Stahlmöbeln, ellenhohen Stehlampen und einem Pullman-Ticket nach Miami. Sie werden als große Kinder der Kultur und Meister der Zivilisation in Verwechselung von Dissonanz und Fortschritt als Selbstzweck wahrscheinlich auch diese „Sonatine" (komponiert 1936) very amusing, amazing and delightful finden . . .

Als gewissenhafter „Klavierpapa" hänge ich noch einen kleinen trostvollen „Abgesang" an: Das ist sehr schade, denn der heute 30jährige Schwede Larsson — er hat an der Musikakademie in Stockholm und — leider! — auch bei Alban Berg, dem Schönbergschüler, in Wien studiert, ist 1931 in sein Vaterland zurückgekehrt und seit einiger Zeit als Dirigent am Stockholmer Sender tätig — ist als einer der begabtesten europäischen „Jungen" hauptsächlich durch die Internationalen Musikfeste in Baden-Baden und Dresden auch in Deutschland bekannt geworden. So schöne Dinge wie das ruhevolle, langatmige Hauptthema (nicht seine „Einkleidung") des langsamen Satzes rechtfertigen die Hoffnung, daß dieses ausgesprochene und gesunde schöpferische Talent den verschütteten Weg zur N a t u r und zu — s i c h s e l b s t wiederfinden und sich von allen modischen Anfechtungen artistisch-intellektueller Unmusik für immer befreien möge!

Prof. Dr. Walter Niemann.

EDGAR MOY: Sonatina für Klavier zu zwei Händen. Novello & Co., Ltd., London. 2 sh.

Als erfreulichster Gegensatz zur Sonatine des Schweden Larsson eine leichte und instruktive englische Sonatine. Englisch in ihrem heiteren und rhythmisch beweglichen Charakter — m e r r y old England! —, in dem anmutigen Allegretto-Pastorale des ersten Satzes, dem quecksilbernen Leben des Rondino-Finale, dem Kleinfiligran der beiden Mittelsätze — einem zierlichen Scherzino und einer sinnigen kleinen Elegie. Alles sehr einfach und klar in Form und Satz. Eine Musik, die aus dem gesunden tonalen Boden und einfach-kräftigen Naturgefühl Englands erwuchs, die so frisch ist wie englische Parks und Wiesen, so hell wie englische Feldblumen (man denkt an die köstlichen Feldblumenkränze altenglischen Porzellans), die von Natur aus innerstem Herzen gesund und fröhlich ist und gesunde Menschen so fröhlich macht, wie Dickens' unsterblicher Pickwick. Darum: eine ganz reizende, kaum mittelschwere Haus- und Unterrichtsmusik ohne Oktavenspannungen auch fürs d e u t s c h e Haus und auch in Deutschland herzlichst willkommen!

Prof. Dr. Walter Niemann.

WALTER NIEMANN: Zwei Barkarolen für Klavier op. 144. Verlag von Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Das Wasser ist von jeher ein besonders dankbarer Vorwurf für Maler gewesen, nicht nur für solche mit Farben, sondern auch für Maler in Tönen. Im vorliegenden Fall ist es Walter Niemann, der die große Zahl seiner zarten Musik-Impressionen um zwei reizvolle Barkarolen vermehrt hat, zu denen ihn, den geborenen Hamburger, des jüngst verstorbenen Rudolf G. Bindings Meisternovelle „Der Opfergang" inspirierte. Der seltsame Zauber, der über solch einem Maienabend an der Alster liegt, ist hier trefflich in sanft schwebende Achtelfiguren eingefangen worden, in farbig hingetupfte Akkorde und in schön geschwungene Melodiebögen. Mondlicht, hängende Weidenzweige, schillerndes Wasser, sanfte Maienstimmung, durch die ab und zu ein leiser Windhauch geht, das alles ist beinahe zum Greifen nahe, wenn man sich diese zwei wohlgesetzten, schön klingenden Stücke durchspielt. Dem großen Bedarf an gediegener Unterhaltungsmusik, den immer wieder vor allem der Rundfunk anmeldet, ist mit solchen Kompositionen in ausgezeichneter Weise gedient, aber auch der Hausmusik treibende Klavierspieler wird sich mit Wohlbehagen diesen „Träumereien" hingeben.

Helmut Grohe.

für Instrumentalmusik

JOHANN PEZEL: Feierliche Musik (e-moll) für 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello und Klavier. Herausgegeben von A d o l f H o f f m a n n. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin.

Die bereits an vielen Stellen gut eingeführte und von Fachleuten oft anerkannte Reihe „Deutsche Instrumentalmusik für Fest und Feier", die von Adolf Hoffmann, Schneidemühl, mit gewissenhafter Beachtung der Vorlagen bearbeitet wird, enthält eine sorgfältige Auswahl von tanz- und marschartigen, suitenähnlichen Musikwerken, denen unbedingte Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte. Sie birgt in sich deutsche Tonsätze edelster Art, die in ihrer erhabenen Schlichtheit auch mittelmäßig fortgeschrittenen Instrumentalisten ohne erhebliche Schwierigkeiten zugänglich sind. Adolf Hoffmann stellt mit dieser praktischen Ausgabe älterer Zeugnisse musikalischer Fest- und Feierkultur für die künstlerische Ausschmückung von Gemeinschaftsstunden nur wirklich brauchbares und außerordentlich gewähltes Material zur Verfügung, dessen Originale einst unter den Meisterhänden eines Telemann, Händel, Gluck, Haydn, Mozart oder Beethoven u. a. entstanden ist.

Als Nr. 2 der jeweils mit einem über die historischen Zusammenhänge und die Bedeutung des betreffenden Werks für unsere Zeit aufklärenden Vorwort versehenen Sammlung erschien von dem ältesten dieser großen Komponisten festlicher und feierlicher Klänge der Vergangenheit Deutschlands, aus der „Musica vespertina" des Johann Pezel in Leipzig, eine Auswahl aus dem Jahre 1669: Sonata — Intrade — Allemande — Courente — Ballo — Sarabande — Gavotte — Gigue. Stilistisch gesehen bildet zusammen mit Hieronymus Kradenthallers (Regensburg 1637—1700): „Deliciae musicales" und Jakob Scheiffelhuts (Augsburg um 1700): „Lieblicher Frühlingsanfang" diese freudige „Leipziger Abendmusik von 1—5 Stimmen" des Musterbeispiels aller deutschen ehrbaren Stadtpfeifer Pezel den Übergang von Hans Leo Haslers (Nürnberg) und Melchior Francks (Coburg) festlichen Aufzügen, Intraden, Polonaisen etc. zu den Suiten, Sinfonien und Ouverturen sowie ländlerischen Tänzen, Menuetten und Märschen der obengenannten deutschen Meister des 18. Jahrhunderts.

Man kennt heute den Namen des sächsischen Meisters Johann Pezel, der — interessant für die Ahnenforschung — auch öfters Petzel, Petzold, Bezeld und latinisiert Pezelius geschrieben wurde, wieder von manchen derartigen zu neuem Leben erweckten Turmmusiken, die besonders zur Sommerszeit in alten Kulturstädten (z. B. München) das Entzücken vieler Musikfreunde bilden. Diese „Feierliche Musik", deren Original übrigens in Zürich (Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft) ruht, ist nun auch hervorragend für Streicherbesetzung geeignet. Dabei kann die 1. Viola durch eine 3. Violine ersetzt und das Violoncello durch einen Kontrabaß verdoppelt werden. Der Generalbaß (Continuo) ist von Adolf Hoffmann in geschickter Weise für Klavier ausgesetzt worden. Nichts steht aber natürlich auch einer Ausführung des Werks durch gute Bläser im Wege, wenn man es etwa im Freien erklingen lassen will. Allerdings ist das Stimmenmaterial des Verlags Georg Kallmeyer nur — wie es Pezel in den Züricher Stimmheften verlangt — für Streicher gedacht und kommt in dieser Form den meisten Wünschen musikalischer Volkserzieher entgegen. Der Herausgeber Adolf Hoffmann hat ohne Zweifel durch die teilweise Veröffentlichung der „Musica vespertina" Johann Pezels für die mannigfaltigen Zwecke der Schulfeiern und Jugendorganisationen ein außerordentlich klangvolles und durchaus nicht schwer zu erarbeitendes Instrumentalstück bereitgestellt, das zumal in seiner rhythmischen Abwechslung und dennoch gefestigten Straffheit den Spielern viel Freude und den Zuhörern die erwünschte Feierstimmung bereiten wird.

„Nicht Historismus führt uns heute zu diesem, einer bestimmten Lebenshaltung entwachsenen Volksgut, sondern die Frage nach der Gestaltung unseres gegenwärtigen Feiererlebnisses, aus dem gemeinsame Kräfte, die wiederum dem Ganzen zu dienen haben, fließen. Von hier aus betrachtet, verlangt andererseits auch diese Musik eine Einstellung, die nach innen und außen starke Verpflichtung auferlegt." F. Peters-Marquardt.

für Gesang

GÜNTER RAPHAEL: Drei geistliche Gesänge op. 31. Für eine Singstimme und Klavier (Orgel). Verlag Breitkopf u. Härtel, Leipzig.

Im Vokalschaffen Günter Raphaels nehmen die drei geistlichen Gesänge op. 31 eine Sonderstellung ein: sie sind die ersten Proben seiner Lyrik außerhalb seines chorischen Werkes. Die persönliche, ausgeprägte Art seines Stils tritt auch hier zutage. Die herbe, absolute Strenge seiner Empfindung, die unserem neuen religiösen Lebensgefühl entspricht, d. h. ohne Sentimentalität und Überschwang gradlinig und kompromißlos ist, offenbart am deutlichsten der dritte der Gesänge, das „Geistliche Lied" (nach einem Text des inzwischen verstorbenen Magdeburger Theologen Martin Ulbrich, des Großonkels Raphaels). Über der anfangs unisonen Bewegungslinie des Instruments läuft in natürlicher Deklamation die Singstimme; die zweite Strophe setzt die Bewegung in kanonischer Andeutung fort, wobei in dem inventionshaften Wechselspiel zwischen Instrument und Singstimme der Choral „Wie soll ich dich empfangen" (beginnend mit dem Text „Laß mich Dich erfahren") als cantus firmus auftritt. Neben dieser polyphonen Haltung wirkt die ruhige Ebenmäßigkeit des „Morgengebet" (Walter v. d. Vogelweide) und die breite Kraft des „Gebet" (Gustav Falke) umso eindringlicher. Dr. Erich Valentin.

KREUZ UND QUER

Zum Tode Julius Bittners.

Von Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics, München.

Aus Wien kommt die Nachricht, daß dort in den Morgenstunden des 10. Januar der bekannte Wiener Opernkomponist Julius Bittner nach langem Siechtume, — dem Bedauernswerten waren infolge Zuckerkrankheit beide Beine abgenommen worden, — gestorben ist. Mit Bittner ist ein unleugbar großes Talent dahingegangen; ein Talent, das unter anderen Umständen imstande gewesen wäre, die deutsche Opernbühne mit Werken von dauerndem Werte zu bereichern, denn Bittner war einer der wenigen, denen wirklich „etwas eingefallen ist". Und der Einfall ist doch die Hauptsache; eine Binsenwahrheit, über die wir nicht hinwegkommen. Umso bedauerlicher ist es, wenn ein solches Talent nicht zur vollen Entwicklung, nicht zur vollen Beherrschung der technischen Ausdrucksmittel kommt. Bittner war, wenn ich richtig unterrichtet bin, auf Wunsch seiner Angehörigen Jurist geworden und hatte sich dem Justizdienste zugewendet. Das hatte schon gar mancher vor ihm getan, aber jeder hat dies auch an seinem künstlerischen Schaffen gebüßt. Das alte Wort „nulla dies sine linea" einerseits, die Unmöglichkeit, so mitten im Musikerberuf drin zu stecken, ists, die man seinen Werken anmerkt. Ein im Doppelberufe stehender Künstler kann nicht das „Letzte" aus seinem Inneren herausholen. Nicht, daß man darum solche Talente weniger achten würde; Goethe hat über diese Art der idealsten Dilettanten goldene Worte geschrieben. Es mag hart erscheinen, dies gerade jetzt zur Sprache zu bringen, aber die Geschichte, die ohne zu begründen, Werke in der Versenkung verschwinden läßt, ist noch härter. Aus dem Umstande, daß er doch vielleicht „nicht so die Zeit zur Ausreifung seiner Ideen" gehabt hat, erklärt sich auch die Tatsache, daß Bittners Werke unter sich verglichen, ungleich geartet sind, und daß sie häufig den Eindruck des „Nicht-Ausgetragen-Seins" machen. Bittners reiche und charakteristische Erfindung, seine melodische Ader, sein Blick für das Dramatische kommen daher nie voll zur Wirkung. Gerade Werke wie sein erfolgreichstes, der Operneinakter „Höllisch Gold" braucht die Opernbühne. Die schon im Buche steckenden Elemente des Märchenhaften, aber doch menschlich Berührenden, hat Bittner ganz ausgezeichnet in knappem Al Fresco-Stil gezeichnet. Das Werk hat Bühnenleben; und doch „es könnte manches" darin „auf andere Weise" gesagt sein; und dies ists, was wir bedauern. Wäre Bittner praktischer Musiker gewesen, so wären gerade solche Stellen vollkommener geworden. Man sage nicht, es liege da vielleicht ein Mangel seiner Begabung vor. Trotzdem kann es unseren recht eintönigen Spielplänen nicht schaden, gelegentlich immer wieder einmal das eine oder andere Bittnersche Werk hervorzusuchen.

Julius Bittner ist als Sohn des K. K. Hofrates Julius Bittner (sen.) am 8. April 1874 in Wien geboren. Nach der Mittelschule besuchte er die Universität als Jurist und studierte gleichzeitig bei dem blinden Orgelvirtuosen Josef Labor Musik. Dann trat er in die juridische Praxis über, in der er bis zum Jahre 1920 als Richter und dann noch drei Jahre im Justizministerium als Hofrat verblieb. Sein erster großer Opernerfolg war ihm 1907 in Frankfurt mit der „Roten Gred" beschieden, 1910 folgte in Wien „Der Musikant", ein Jahr darauf „Der Bergsee" und 1912 in Köln „Der Abenteurer", bis ihm das Jahr 1916 mit dem „Höllisch Gold" (Dresden) den größten Erfolg brachte. Weiter folgten ein Mimodram „Die Todestarantella", die Opern „Die Kohlhaymerin" (1921), „Das Rosengärtlein" (1923), „Mondnacht" (1928), „Das Veilchen" und dazwischen eine Operette: „Die silberne Tänzerin", ein Tanzspiel „Der Markt der Liebe", das Volksstück mit Musik „Der liebe Augustin" und sogar ein Sprechstück: „Die unsterbliche Kanzlei". Bittner war sein eigener Librettist und dies verleiht seinen Werken eben besondere Einheitlichkeit und so gehört auch jeder Erfolg „ganz ihm", dem Dichterkomponisten. Aus früherer Zeit sind noch die Manuskript-Opern „Herrmann" und „Alarich" zu nennen. Er hat überdies nicht nur auch andere Kompositionszweige bebaut, so Orchestergesänge und entzückende Lieder, geschätzte Streichquartette, eine Symphonie, die symphonische Dichtung „Vaterland", eine große Messe nebst Te Deum geschrieben, sondern ist auch musikschriftstellernd, ja sogar als Schriftleiter des „Merker" tätig gewesen; ganz abgesehen von den Obliegenheiten, die

ihm aus ſeiner Mitgliedſchaft im Kuratorium der Wiener Muſikakademie erwuchſen. So war ſeine Tätigkeit eine ſehr reiche, vielſeitige und für das altöſterreichiſche Muſikleben in vieler Hinſicht ſehr erſprießliche. Als einer der Mitſchöpfer einer öſterreichiſchen Volksoper wird er auch ſpäterhin noch genannt werden.

Ein unendlicher Fleiß, eine unbeſiegbare Schaffenskraft und Schaffensfreude, trotz ſchwerſten körperlichen Leidens, wie ſie Bittner zeigte, ſind doch unleugbare Kennzeichen künſtleriſcher Berufung und dies müſſen wir gerade, da wir auch die Schattenſeiten ſeines Schaffens nicht verſchweigen konnten, beſonders unterſtreichen.

Frank L. Limbert †.

Von Prof. Fritz von Jan, Hildesheim.

Dr. Frank Leland Limbert iſt am 13. November 1938 nach langem, ſchwerem Leiden in Hanau geſtorben; ein Muſiker, deſſen Name durch widrige Verhältniſſe nicht in ſo weite Kreiſe gedrungen iſt, wie ſein Schaffen und ſeine Begabung es verdient hätten.

Die eigentliche Heimat der Familie iſt Hanau. Geboren iſt Frank Limbert aber in Newyork am 15. November 1866. Seine muſikaliſche Ausbildung erfuhr er auf dem Hochſchen Konſervatorium in Frankfurt. James Kwaſt bildete ihn zu einem ausgezeichneten Pianiſten heran, Joachim Raff, Iwan Knorr und Bernhard Scholz unterwieſen ihn in der Theorie. 1888 begab ſich L. nach München. Hier vermittelte ihm Joſeph Rheinberger die gründliche und gediegene Kenntnis der Kompoſitionslehre. Dann ſtudierte er noch Muſikgeſchichte an den Univerſitäten Berlin (Heinrich Bellermann) und Straßburg (Guſtav Jacobsthal). Bei letzterem promovierte er 1894 auf Grund einer Diſſertation: „Beitrag zur Kenntnis der volkstümlichen Muſik, insbeſondere der Balladenkompoſition, in England". 1895 übernahm L., ins Vaterhaus zurückgekehrrt, die Leitung des Hanauer Oratorienvereins. 1901 wurde er auf Fürſprache Fritz Steinbachs Leiter des Düſſeldorfer Geſangvereins. Am dortigen „Neuen Konſervatorium" wirkte er auch als Lehrer. 1906 ſiedelte er nach Frankfurt a. M. über und betätigte ſich hier als Komponiſt, als Lehrer am Raffſchen Konſervatorium und als Dirigent des „Liederkranzes". Das 11. deutſche Turnerfeſt (1912) und das Kaiſerwettſingen (1913) ſtellten ihn an die Spitze eines gewaltigen Orcheſters und eines nach Tauſenden zählenden Männerchores.

War bis dahin dem unermüdlich vorwärts ſtrebenden Künſtler ein voll gerüttelt Maß des Glückes beſchieden geweſen, ſo entſprach die zweite Hälfte ſeines Lebens nicht dieſem glänzenden Aufſtieg. Zwar nahm ihn, als er aus Frankfurt/M. nach Hanau zurückkehrte, der Hanauer Oratorienverein ſofort wieder mit Freuden als Dirigent auf, aber die allzuſehr von merkantilem Geiſt erfüllte Stadt ſetzte dem unabläſſigen Streben Limberts, das muſikaliſche Intereſſe ſeiner Mitbürger zu heben, zähen Widerſtand entgegen. Auch eine Arbeitsgemeinſchaft mit dem Oratorienverein der Nachbarſtadt Offenbach vermochte die Auflöſung des Hanauer Vereins nur hinauszuſchieben.

Nun konzentrierte L. ſeine ganze Kraft auf die Kirchenmuſik, und hier wurden auch ſeine Erfolge voll anerkannt. Er war in ſeinen letzten Lebensjahren Bezirksobmann des Landesverbandes evangeliſcher Kirchenchöre von Kurheſſen und Waldeck und hat ſich auch in dieſer Stellung mit ganzer Hingabe für die musica sacra eingeſetzt, viel Neues bietend in den Vertreterverſammlungen wie in den Dirigentenkurſen. Auch zahlreiche Kompoſitionen, die aus der Tiefe ſeines frommen Herzens emporſtiegen, kennzeichnen ſein Wirken auf dieſem ihm ſo lieben Gebiet.

Vor drei Jahren befiel ihn eine ſchwere Krankheit und ließ ihn in qualvollem, mit wahrem Heroismus getragenem Leiden dahinſiechen.

Das geſamte Schaffenswerk Limberts umfaßt ca. 40 Werke; wohl ebenſoviele ſind Manuſkript geblieben. Auf inſtrumentalem Gebiet pflegte er beſonders die Kammermuſik. Hier iſt ſeine reifſte Schöpfung ein Streichquartett in e-moll (Simrock), op. 15. Aus ſeiner Vokalmuſik hebe ich als beſonders wertvoll heraus op. 11 Altdeutſche Minnelieder in Tanzform für gemiſchtes Quartett mit Klavier. Später wandte er ſich immer entſchiedener der geiſtlichen Vokalmuſik zu. Hier war es ihm beſchieden, das Feinſte und Schönſte auszuſprechen, deſſen die menſchliche

Seele fähig iſt. Alle ſeine Kompoſitionen zeichnen ſich aus durch reinen Satz, ſorgfältigſte Arbeit, feine Melodik und einen ausgeſprochenen Sinn für Klangſchönheit.

Von ſeinem ganzen Lebenswandel aber gelten die Worte, die auf ſeiner Todesanzeige zu leſen ſind: „Sein Leben war Vorbild und Segen".

Edwin Komauer 70 Jahre.

Von Prof. Dr. Roderich von Mojſiſovics, München.

Ein eigenartiges, urdeutſches Talent, das aber leider durch die Ungunſt des Lebensweges nicht ſo an die Oberfläche kam, wie es dies doch unbedingt verdient hätte, feiert am 11. Februar ſeinen 70. Geburtstag: ich meine den Klagenfurter Edwin Komauer. Als Komauers erſte Oper „Der fahrende Geſelle" 1891 von einem Kreiſe kunſtbefliſſener Sommerfriſchler, unter denen ſich auch der Entdecker Hugo Wolfs Dr. Heinrich Potpeſchnigg befand, in Krumpendorf am Wörtherſee aufgeführt wurde, da war eine Stimme: in Komauer haben wir das Talent der zukünftigen deutſchen Volksoper. Und in der Tat: die Friſche, Beſchwingtheit, der Melodienreichtum dieſer Partitur eines Zweiundzwanzigjährigen war erſtaunlich. Hätte Komauer damals dem väterlichen Gebote getrotzt und wäre er — damals Cand. Jur. — ganz zur Muſik übergegangen, ſo, dies iſt meine feſte Überzeugung, wäre er heute eine Erſcheinung der Muſikgeſchichte. Aber ſein Vater, ſelbſt Organiſt und Klavierlehrer wollte durchaus nicht zugeben, daß ſein Sohn dieſe ungewiſſe Laufbahn einſchlage und ſo ging Edwin zur Klagenfurter Finanzdirektion und ſtieg die Laufbahn der des „Dienſtes gleichgeſtellten Uhr" hinan. Aber der innere Menſch blieb in ihm das, was er war und nur ſein konnte: Künſtler. Ein Prachtwerk „König Arnulf" blieb leider liegen, es iſt Torſo, aber ich erinnere mich daraus etlicher Kampfſzenen, die ihm keiner nachmacht. Die vieraktige Märchenoper „Frau Holde", in Klagenfurt (1913) und in Graz aufgeführt, iſt gedruckt und ein ganz feines, echtes Märchen; das in eine Reihe mit Humperdincks „Hänſel und Gretel" gehört. Aber weder von Klagenfurt noch von Graz aus erobert man ſich die Welt. Es folgte noch ein Maskenſpiel „Pierrot und Schäferin" (Klagenfurt 1914), das ich nicht kenne. Bekannt wurden ein ſehr gelungener und ſchwungvoller Walzer für Männerſtimmen „Frühlingsjubel", ein packendes Stück und etliche weitere, ungemein poetiſche Männerchöre. Auch Kammermuſik — ſo Klaviertrios — hat er geſchrieben und eine ſymphoniſche Dichtung „Totilla". Komauer war 1896 bis 1919 Dirigent des Klagenfurter Männergeſangvereins, ſpäterhin erſter Sangwart des Kärntner Sängerbundes. Vielleicht regen dieſe Zeilen einen Theaterleiter an, Komauers „Frau Holde" aufzuführen. Das Werk würde auch als „Freilichtoper" ſehr gut zu machen ſein. Die echte, natürliche Waldpoeſie, die ungezierte Volkstümlichkeit der Einzelgeſänge, der einheitliche Guß des Ganzen verdienen es, „aufgeführt zu werden!". Der Komponiſt lebt dermalen in Krumpendorf am Wörtherſee, nachdem er etliche Zeit auch in Wien — aber was ſollte ein „deutſcher Tondichter" im Wien der Syſtemzeit?" — verbrachte.

Guſtav Drechſel.

Zum 65. Geburtstag des Komponiſten am 16. Februar 1939.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Guſtav Drechſel zählt nicht zu jenen glückverwöhnten Künſtlernaturen, denen ein nachſichtiges Geſchick jedwede Fehde mit des Lebens widrigen Umſtänden erſpart hat. Im Gegenteil, er hat in dieſen Kämpfen redlich ſeinen Mann ſtehen und mannigfache Hemmniſſe überwinden müſſen, um damit zugleich eine Probe auf die Unerſchütterlichkeit des Glaubens an die eigene künſtleriſche Berufung abzulegen. Daß ſeine Sendung nicht die eines Neuerers und Bahnbrechers war, hat ſein unbeſtechlicher Sinn bald erkannt. Eben dieſe Selbſterkenntnis ſollte aber Drechſel auf der anderen Seite vor einer reſignierenden Unterſchätzung ſeiner Gaben bewahren, die ihn mit gutem Fug zu einem „Meiſter" im ehrenden Sinne des Wagnerſchen Hans-Sachs-Wortes befähigten. Was „deutſch und echt", hat ſtets leitſterngleich ſeinem Streben und Schaffen vorangeleuchtet. Und auf dieſer Ebene eines kerngeſunden, in natürlichem Wachstum ſich entfaltenden Talents darf der nunmehr 65-Jährige mit beſtem Gewiſſen einer Reihe von zeitgenöſſiſchen

Tonſetzern weit bekannteren Namens an die Seite treten, die einzig den Vorzug vor ihm voraushaben, bei der Verteilung der irdiſchen Erfolgsgüter der Losurne des Glücks näher geweſen zu ſein als der beſcheidene Meiſter, dem es niemals gegeben war, ſich auf Koſten anderer vorzudrängen und breitſpurig auf den Marktplätzen der öffentlichen Meinung aufzupflanzen.

Der Komponiſt entſchlägt einer Familie, in welcher die muſikaliſche Überlieferung ſich bereits generationenweit zurückverfolgen läßt. Kantoren und Organiſten ſtehen auf jeder Seite des Geſchlechterbuches. Drechſels Vater war allerdings Gutsbeſitzer, und auf Schloß Iſſigau bei Hof wurde unſer Meiſter am 16. Februar 1874 geboren. Bald rückt dem Knaben die Muſik als beherrſchendes Lebenselement nahe: mit verzauberten Sinnen, träumeriſchen Herzens ſitzt er zu Füßen des Vaters, wenn dieſer, in Rückerinnerung an zahlreiche künſtleriſche Reiſeeindrücke, dem Klavier einen bunten Reigen von Opernmelodien entlockt. Und als nun vollends der Zögling des humaniſtiſchen Gymnaſiums in Hof im dortigen alten Stadttheater eine Aufführung des Weberſchen „Freiſchütz" erlebt, ſteht ſein Entſchluß feſt, die Muſik zum Lebensberufe zu erwählen.

Der Tod des Vaters ſtellt den Achtzehnjährigen plötzlich vor unvermutet ernſte Lebens- und Zukunftsfragen. Mutter, Bruder und Vormund ſind Gegner des geplanten Muſikſtudiums. Drechſel muß ſich zunächſt der Übermacht der Wünſche ſeiner Familie fügen und verbringt zwei lange Jahre in den Geſchäftsräumen einer Weltfirma, ohne über der Vorbereitung zum kaufmänniſchen Beruf ſeine poetiſchen Neigungen und muſikaliſchen Studien zu vernachläſſigen. Dabei erlebt er die Genugtuung, daß das ſtädtiſche Orcheſter in Hof einen ſeiner Märſche zur Aufführung bringt.

Ein beſcheidener Anfang, aber doch wenigſtens ein Beginn! Im Jahre 1894 ſchlägt die erſehnte Stunde der Erlöſung. Nach Ableiſtung ſeines Militärdienſtjahres findet Drechſel Aufnahme in die Akademie der Tonkunſt in München. Vier Jahre obliegt der junge Muſiker unter Rheinbergers Leitung ſeiner muſikaliſchen Ausbildung und gewinnt in ſeinem fünf Jahre jüngeren Studiengenoſſen Richard Trunk einen Freund und Vertrauten ſeines kompoſitoriſchen Schaffens. Es iſt vor allem das Lied, das Drechſel in Bann ſchlägt und die erſten Keimtriebe ſeines Schaffens ins Sproſſen bringt. Zahlreiche Lied- und Chorzyklen entſtehen.

Nach kurzer Kapellmeiſtertätigkeit wirkt Drechſel fünf Jahre als Muſik- und Theaterkritiker der „Allgemeinen Zeitung", wohin ihn eine Empfehlung Adolf Sandbergers gebracht hatte. Die Muſikſchriftſtellerei und Tagesjournaliſtik beanſprucht viel Zeit, trotzdem findet der ſchöpferiſche Drang noch Muße zur Vertonung einer erſten Oper „Die Irrfahrten des Odyſſeus", die in Berlin zur Wiedergabe gelangen ſollte, jedoch noch vor der Aufführung vom Komponiſten wieder zurückgezogen wurde.

Im Jahre 1907 überſiedelt Drechſel von München in die Reichshauptſtadt, um ſich dort auch muſikorganiſatoriſch zu betätigen. Sein Verſuch, in Berlin ein zweites großes Konzertorcheſter, zuerſt „Mozart-", ſpäter „Blüthner-Orcheſter" genannt, zu gründen und in Gemeinſchaft mit einem Kollegen zu leiten, verſtrickt ihn in ſchwere Kämpfe mit der Konkurrenz.

Nach ſolchen Erfahrungen wächſt der Wunſch, fortan in erſter Linie dem freien Schaffen zu leben. Mannigfache Anregungen künſtleriſcher wie landſchaftlicher Art begegnen Drechſel in Wien, wo er Frühling und Sommer des Jahres 1909 zubringt, bis er, nach kürzerem Aufenthalt an der Nordſee ſich endgültig in München niederläßt. Neue Opernpläne keimen hier auf, werden jedoch bereits im Entſtehen zum Welken verdammt, da der Komponiſt unter den angebotenen Textbüchern nicht ein einziges vertonungsreifes Libretto entdecken kann. Was bleibt unter ſolchen Umſtänden anderes übrig, als ſein eigener Dichter zu werden? Allein ein ſchweres, für unheilbar erklärtes Augenleiden hindert Drechſel für geraume Zeit an dieſem Vorhaben.

Dann naht die Weltenwende des großen Krieges, deſſen erſter Begeiſterungsſturm auch Drechſel miteinſtimmen läßt in die allbewegenden vaterländiſchen Weiſen mit dem Zyklus „Aus großer Zeit". Tief trifft den Komponiſten, der bis zum letzten von Deutſchlands Sieg überzeugt blieb, das tragiſche Geſchick des November 1918; ſchwer leidet ſein Gemüt unter dem dumpfen Druck der Nachkriegsjahre, in deren entſeelendem Anhauch alle künſtleriſchen Pläne dahinſchwinden. Bis 1924 lebte Guſtav Drechſel in einem weltabgeſchiedenen Winkel des

Chiemgaus, später in Holzhausen am Ammersee als Besitzer und Bewirtschafter eines kleinen Landguts, wobei ihm die in früher Jugend erworbenen praktischen Erfahrungen späte Zinsen tragen sollten.

Drechsels inneres und künstlerisches Leben fühlte sich durch eine bedeutsame Begegnung mit Adolf Hitler im August 1920 zu neuer Hoffnungsfreude beflügelt; die Schaffenskraft kehrte ihm wieder zurück. Der Glaube an einen Wiederaufstieg des Vaterlandes beseelt ihn erneut und er wirbt und wirkt in seiner Weise dafür.

Im Jahre 1926 wird die Lustspieloper „Graf Don Juan" vollendet. Mit ihr erstrebt der Komponist ein Wiederanknüpfen an die alte Dialogoper, wie diese einst Lortzing und Nicolai gepflegt. Diese Wiederaufnahme ehemaliger, durch den Einbruch des Operettenmäßigen durchrissener Beziehungsfäden ist Gustav Drechsel vor allem nach Seiten des Gemütvollen und einer anheimelnden Humorwärme überzeugend geglückt. In den einzelnen Musiknummern bewährt der Komponist eine treffsichere Begabung für harmonisch ausgerundete Form, ausgeprägten Sinn für Sanglichkeit und gewählte Instrumentationskunst. Daß Drechsels Talent auch zu größeren musikalischen Architekturen auszuholen und ausgedehnte Formkomplexe zu gestalten vermag, erweisen die ensemblefreudigen, großbogig ausgesponnenen Finali. „Graf Don Juan" hat in einer Reihe von deutschen Städten seine erfolgreiche Aufführung erlebt, und neuerdings hat der Komponist zwei Orchestersuiten aus diesem Werke zusammengestellt, die vor allem im Rundfunk ihr Glück gemacht haben und dort ständige Wiederholungen erfahren. Es wäre nur zu wünschen, daß Drechsel noch das Gunstgeschenk eines wirklich guten, spannungsvollen Librettos würde, er vermöchte in der Tat unseren Opernspielplan durch ein Gebrauchswerk der heiterern Gattung mit dauerndem Gewinn zu bereichern.

Nachdem mit der Opernkomposition die Schaffensfreude neu zurückgekehrt war, entstanden in rascher Folge, Früchte eines leidenschaftlichen Zeiterlebens und des von diesem erweckten inneren Zwanges, die sinfonischen Dichtungen „Der deutsche Morgen" und „Heilige Heimat", die beide vom Reichssender München aus der Taufe gehoben wurden.

Die reiche Schaffensblüte, die Drechsels Muse gerade in den letzten Jahren genießen durfte, bekundet, daß der begeisterungsfähige und zukunftsgläubige Mensch und Künstler nicht altert. Nur schwunglose Naturen unterliegen diesem Gesetze. Drechsel, der 65-Jährige, plant eine neue Oper zum Preis und Ruhme der alten Reichsstadt Augsburg. So wie wir den Meister zu kennen glauben, sollte er sich erneut der Opernkomposition widmen, denn hier ruhen wohl die besten Wurzeln seiner künstlerischen Kraft. Damit diese aber sich mit neuen Schaffensäften durchsättigen mögen, dazu bedarf es eines erwärmenden Strahls der Lebenssonne, und wir wollen hoffen, daß der Geburtstag des Meisters diesem wenigstens ein bescheiden Teil jenes äußeren Erfolges zugute kommen läßt, womit das Schicksal diesem entsagungsvollen und arbeitsreichen Künstlerleben gegenüber bisher gekargt hat!

Julius Kniese zum Gedächtnis.

Von Prof. Dr. Wolfgang Golther, Rostock.

Er war der treueste und erfolgreichste Mitarbeiter am Bayreuther Werk. Daher gebührt ihm, der am 21. Dezember 90 Jahre alt geworden wäre, im Wagner-Jahr ein Wort der Erinnerung. Als Sohn eines Schneiders zu Roda in Thüringen geboren, wandte er sich aus innerstem Drang bald der Musik zu und fand in Professor Riedel-Leipzig 1868/71 seinen Lehrer. Dort lernte er Liszt kennen, der ihn hoch schätzte. Den deutschen Meistern Bach, Beethoven, Liszt, Wagner galt Knieses Verehrung, ihren Werken widmete er seine ganze künstlerische Arbeit. Sein glücklicher Stern führte ihn frühzeitig nach Bayreuth, wo er am 22. Mai 1872 bei der Feier der Grundsteinlegung in der Neunten Symphonie unter Wagners Leitung mitsingen durfte. Zu den Festspielen 1876 erhielt er Zutritt und gewann damals unmittelbaren Eindruck vom Bayreuther Kunstwerk. Durch die Berufung als Chormeister zum „Parsifal" 1882 ging sein sehnlichster Wunsch nach Mitarbeit in Erfüllung. Er beschränkte sich keineswegs auf seine eigentliche amtliche Tätigkeit, sondern suchte jede Einzelheit für die stilgemäße Wiedergabe des Werkes kennen zu lernen. Jede Angabe Wagners während der Proben schrieb er nieder, so daß er nach des Meisters Tode allein im Besitze eines vollständigen Regiebuches war, das die Richtlinien für

die Aufführung genau verzeichnete. Den Klavierauszug mit sämtlichen Spielweisungen überreichte er später Frau Cosima und begründete so die sorgsam angelegten Bayreuther Bühnenauszüge, in denen die Überlieferung bis ins Einzelne festgehalten wird. Der „Parsifal" von 1883 war eine Gedenkfeier, zu der Kniese abermals als Chormeister berufen wurde. Auf Befehl König Ludwigs war das Münchener Orchester unter Hermann Levi nach Bayreuth entsandt worden. Hier lag ein verhängnisvoller Zwiespalt vor. Levi war dem Meister aus Überzeugung treu ergeben, ein hervorragender Dirigent und Musiker, aber auch mit den unüberwindlichen Hemmungen seiner Rasse behaftet, die sich bei den Proben 1883 nachteilig bemerkbar machten und in vollem Gegensatz zu Knieses urdeutscher Art standen, der mit Zorn und Schmerz ersehen mußte, daß die Mitwirkenden das meiste von den Anordnungen des Jahres 1882 vergessen hatten oder nicht mehr beachteten. Die Hauptprobe war nach seinem Urteil geradezu „eine Schande für Bayreuth", die Künstlerschar eine „mut- und führerlose Ritterschaft", der Gralsdienst von außen und innen so schwer bedroht, daß allgemein, sogar beim Verwaltungsrat, die Ansicht vorherrschte, mit den Spielen sei es zu Ende! Kniese erkannte, woher einzig Rettung kommen könnte: von einheitlicher, zielbewußter Oberleitung. Im Briefe vom 24. Juli meldete er, es wären Anzeichen vorhanden, daß Frau Cosima, die sich bisher jeder Teilnahme, auch des Besuches der Aufführungen enthalten hatte, wieder tätig eingreifen möchte! Noch ahnte damals niemand die Tragweite solchen Entschlusses, der zunächst dazu führte, daß Frau Wagner dem „Parsifal" von 1884 beobachtend beiwohnte, sodann aber 1886 die Leitung selber in die Hand nahm und mit „Tristan" den Willen des Meisters, nach und nach alle Werke vom „Holländer" ab festspielmäßig aufzuführen, zu verwirklichen begann. Wer mit der Geschichte der Festspiele einigermaßen vertraut war, wußte längst von der gefährlichen Lage des Jahres 1883, aber so wahrhaft erschütternde Einblicke, wie sie Knieses Briefe in dem 1931 erschienenen Buche „Der Kampf zweier Welten um das Bayreuther Erbe" bieten, waren bis dahin unbekannt. Knieses Gegnerschaft zu Levi war der Anlaß, daß er für einige Jahre von der Teilnahme an den Festspielen ausschied, weil eine ersprießliche Zusammenarbeit zwischen Kapellmeister und Chormeister unmöglich schien. Adolf von Groß setzte sich für die Berufung und endlich dauernde Niederlassung Knieses in Bayreuth ein und vermittelte zwischen Levi und Kniese, der 1888 wieder sein Amt antrat. Er schrieb am 29. September 1889 an Frau Cosima: „Was ich bin und habe, gehört Ihnen und der großen Sache; und so gebe Gott seinen Segen!" Er hielt Wort und bewahrte Bayreuth und dem Hause Wahnfried unverbrüchliche Treue bis zum letzten Atemzuge. Er betreute 16 Jahre lang die Vorbereitung der Spiele und die Aufführungen, indem er in den spielfreien Monaten die Theater bereiste, um geeignete Kräfte aufzuspüren, denen er in rastloser Tätigkeit die Rollen einübte und die er vornehmlich in den Geist ihrer Aufgabe einzuführen trachtete. So begründete und leitete er einige Zeit die von Wagner gewünschte Bayreuther Stilbildungsschule. Und es ist zum größten Teil ihm zu danken, daß Bayreuth die Hochschule der deutschen Vortragskunst im Drama Wagners wurde.

Aus dem Nachruf, den Frau Cosima in den Bayreuther Blättern 1905 S. 236 ff. Kniese widmete, hebe ich einige Sätze heraus: „Ein echter Mann, ein treuer Mann, in welchem Pflicht und freie Neigung zu Einem sich verbanden! Bayreuther Künstler in der vollen Bedeutung des Wortes sein, heißt einer Sache dienen, lediglich um ihretwillen Opfer bringen, Mut bewähren, Gesinnung betätigen. Das Bild seiner Persönlichkeit hat sich in seiner Originalität Jedem eingeprägt. Sein wachsames Auge, sein geschäftiger Gang, der kurz angebundene Ton seiner Rede, sein stets bereites Eingreifen — jedem, der diese Äußerungen seiner Tatkraft erlebte, bleiben sie unvergeßlich. Seine Ausdauer war sprichwörtlich geworden, wie denn der Witz ‚Perpetuum probile' humoristisch das Staunen über diesen Eifer ausdrückte. Alles bedachte und bemerkte er, jedem Schaden oder Mangel half er sofort, immer vorbereitet, ab, auf alle Zufälligkeiten des Bühnenlebens immer gefaßt. Kniese besaß das Genie der Geduld, was bei seinem leidenschaftlichen Temperament besonders auffallen mußte. Wo er auch nur die geringste Möglichkeit einer Leistung erblickte, setzte er an und ertrug mit nie versagender Langmut alles, was Unbegabung oder Trägheit seinem Bestreben entgegenstellte. Wer ihn in stäter, mannigfaltigster Tätigkeit beobachtete, mußte sich sagen, daß einzig die Begeisterung für das Höchste in der Kunst diese staunenerregende Willenskraft und Energie in stäter Spannung erhalten konnte. Der kurz angebundene Ton seiner Rede wurde ihm zuweilen als Barschheit, ja als Ausdruck der Anmaßung

gedeutet; er war aber nur die Form der Eile und des Eifers im Dienst der Sache; Kniese war bescheiden. Bei den äußersten Forderungen, die er an sich stellte, ist es begreiflich, daß er von den andern viel erwartete; des öfteren enttäuscht, entlud er ab und zu seine Bitterkeit in ironischen kurzen Scherzworten. Er war aber auch gerecht und hat öfters sein strenges Urteil zur Nachsicht gewendet, wenn er die Notwendigkeit davon einsah."

Sein der Kunst geweihtes Dasein klang feierlich aus. Nach der am 9. April 1905 stattgefundenen Aufführung von Liszts „Christus" in der Bayreuther Stadtkirche reiste er nach Dresden, um mit Alfred von Bary den „Tristan" einzuüben. Am Karsamstag (22. April 1905) vormittags ging Bary zu Kniese, der in tiefinnerlicher ergreifender Weise die einleitende Musik zu Tristans Zwiegesang mit Isolde begann. „Im Augenblick fühlte ich mich gebannt durch den einfachen großen Ausdruck, und mit zwingender Gewalt führte er mich in das Melos und in den seelischen Gehalt der erhabenen Tondichtung ein.

O sink hernieder
Nacht der Liebe;
Löse von der Welt mich los!

Das war kein Arbeiten, keine Mühe — ich empfand es wie Augenblicke reichsten inneren Erlebens und Genießens." Beim Abschied wurde eine Zusammenkunft für den Abend verabredet. „Kaum hatten wir uns am Tische niedergelassen, da senkte Kniese wie zum Schlafe das Haupt und sank Hermann Kutzschbach in die Arme. Plötzlich und ohne jede Äußerung von Erregung oder Schmerz war er verschieden." Auf dem Ehrenfriedhof deutscher Kunst in Bayreuth, nahe bei Liszt, Siegfried Wagner, Hans Richter und Chamberlain erhebt sich Knieses mit einem schönen Kreuze geschmückter Grabstein.

Bary beschließt seine Erinnerungen mit den Worten: „Tristan war seine Todesmusik, so will ihm sein Tristan die Worte singen, die er ihm so herrlich vortrug: Tristans Ehre — höchste Treu!"

Ludwig Spach über Franz Liszt.

Mitgeteilt von Ludwig Lade, München.

An verhältnismäßig entlegener Stelle, in den „Autobiographischen Aufzeichnungen" von Ludwig Spach (herausgegeben von Franz Xaver Kraus; Jahrbuch für Geschichte, Sprache und Literatur Elsaß-Lothringens. XVII. Jahrgang. Straßburg 1901, S. 214/215) findet man zur Lebensgeschichte Liszts eine Bemerkung, die der Aufmerksamkeit der Liszt-Biographen bisher entgangen ist.

Über die Persönlichkeit Spachs, über die man sich am besten an Hand der „Allgemeinen Deutschen Biographie" oder auch bei Franz Xaver Kraus in seinen „Gesammelten Aufsätzen" (1880) orientiert, mag einiges kurz vorausgeschickt werden. Spach ist am 27. September 1800 im Elsaß geboren. Er studierte ursprünglich Theologie. 1824 wurde er Erzieher im Haus der Familie Mathieu de Favier in Paris, deren Tochter mit dem Marquis de Jaucourt-Montigny verheiratet war. Später wurde er, während der Jahre 1831/32, Privatsekretär des französischen Botschafters St. Aulair in Rom. In seine Heimatstadt Straßburg zurückberufen, hat er sich durch zahlreiche Schriften im Dienste der elsässischen Geschichtsschreibung und durch den Neuaufbau des elsässischen Archivwesens bedeutende Verdienste erworben. Daneben war er in zwei Sprachen auch dichterisch tätig. Nach dem Übergang des Elsaß in den Verband des Deutschen Reiches hat sich Spach 1871 für Deutschland entschieden, ein Schritt, der ihm begreiflicherweise von französischer Seite stark verdacht worden ist. Er ist 1879 gestorben.

Seine Aufzeichnungen sind unbedingt glaubwürdig. Die von uns nachfolgend wiedergegebene Stelle datiert aus dem Jahr 1824. Sie lautet:

„Um dieselbe Zeit traf ich im Salon des Marquis de Jaucourt mit dem damals kindlichen und knabenhaften Franz Liszt zusammen; es war sein erstes Privat-Debut in Paris, der Kleine noch ganz unbekannt, durch die Dame de Hauses, Mme Fanny de Montigny-Jaucourt patroniert und

von ſeinem Vater, einem ungariſchen Melomanen und tüchtigen Muſikkenner, noch wie ein Unmündiger behandelt. Den letzteren ſoviel als möglich zu unterhalten, wurde mir anbefohlen, und ich entledigte mich meiner geſellſchaftlichen Pflicht gewiſſenhaft, ebenſowenig wie die gegenwärtigen Gäſte und Zuhörer die unerhört glänzende Zukunft des Wunderknaben ahnend. Noch ſehr wohl beſinne ich mich auf einige Punkte des mit dem Ungarn geführten Geſpräches: wie er mir z. B. im Vertrauen ſagte, der kaum den Kinderſchuhen entwachſene Virtuoſe ſei von einer unglaublichen Heiratswuth befangen, die ihm, dem Erzeuger, endloſe Verlegenheiten in den Damenzirkeln bereite. Dieſe Befürchtungen realiſierten ſich in der Tat, und ſo groß der Ruhm des Klavierſpielers und muſikaliſchen Improviſators ſich binnen kurzem ſteigerte, ſo wuchs in eben derſelben Proportion die Erotomanie des Hochbegabten. Durch ſeltſame Verwickelungen des Zufalls ſollte ich in der Folgezeit und durch intermediäre Intereſſen damit vertraut und dabei beteiligt werden."

Die Aufzeichnungen Spachs, zumindeſt ſoweit ſie durch Franz Xaver Kraus dem Druck anvertraut wurden, ſchließen leider ſchon mit dem Jahr 1825. Wir werden alſo vorausſichtlich nie erfahren, welcher Art die Verwickelungen waren, mit denen ſich, durch die „Erotomanie" des jungen Liſzt veranlaßt, Spach zu beſchäftigen hatte. Man könnte meinen, daß die Schlußbemerkung des Verfaſſers der Aufzeichnungen auf das Verhältnis Liſzts zu Caroline de Saint-Cricq hindeutet. Was dieſes Verhältnis anlangt, das, nachdem Lina Ramann einmal den Anfang gemacht hat, in der Darſtellung ſämtlicher Liſzt-Biographen in romantiſierender Beleuchtung erſcheint, ſo wird man ſich in Zukunft entſchließen müſſen, die Dinge nüchterner zu ſehen. Die neueſten Ergebniſſe der Liſztforſchung, namentlich der Forſchungen von E m i l e H a r a s z t i („Acta musicologica, Jg. IX, 1937, S. 123 ff.), der als erſter die franzöſiſchen Quellen planmäßig aufgeſucht hat, werfen zu einem Teil auf die Jugendgeſchichte Liſzts neues Licht. Es kann danach nicht mehr erlaubt ſein, die ſogen. „myſtiſche" Periode in der Jugendentwicklung Liſzts mit dem gewaltſam von den Eltern herbeigeführten Abbruch der Beziehungen zu Caroline de Saint-Cricq in Zuſammenhang zu bringen. Haraszti faßt das Ergebnis ſeiner Unterſuchungen, ſoweit ſie das Verhältnis Liſzts zu Caroline berühren, bündig in zwei Sätzen zuſammen: „Son amour pour Caroline de Saint Cricq ne fut pas un drame. Il oublia vite, chercha une consolation et la trouva."

Der Ausdruck, den Spach gewählt hat, um bei dem jungen Liſzt die raſche Endzündbarkeit ſeines Herzens zu bezeichnen, mag vielen als übertrieben erſcheinen. Immerhin ſpricht auch ein ſo unbedingter Verehrer Liſzts, wie J o ſ e p h d'O r t i g u e („Gazette musicale de Paris", 1835) davon, wie ſich die allzuſtarke Affinität Liſzts dem weiblichen Geſchlecht gegenüber in ſeiner Entwicklung und in ſeiner Produktion ablenkend und ſtörend bemerkbar mache. Er ſagt nicht geradezu: „Erotomanie", wie Spach; er drückt ſich der Öffentlichkeit gegenüber weſentlich vorſichtiger aus, aber er meint dasſelbe. Die von uns zitierte Stelle in den Aufzeichnungen Spachs beleuchtet übrigens auch in charakteriſtiſcher Weiſe das Verhältnis von Vater und Sohn. Über dieſem Verhältnis liegt ein Schleier. Liſzt ſelber hat ſich ſpäterhin nie ganz deutlich darüber ausgeſprochen. Der alte Adam Liſzt muß ſich als Vater eines Wunderkindes ungefähr in der Rolle Leopold Mozarts gefühlt haben; er hat mit dem gleichen Eifer, wohl aber offenbar mit viel weniger Geſchick, die Entwicklung des Sohnes menſchlich und muſikaliſch zu beeinfluſſen verſucht. Er hat ihn, gegen die Neigung des Sohnes, ſchon früh in den Salons ſich muſikaliſch produzieren laſſen, er hat ihn zu ſtrengen Studien angehalten und er hat ihn in ſeiner Lebensführung nicht weniger ſtreng beaufſichtigt. Liſzt hat unter alledem ganz offenbar ſchwer gelitten. Es ſcheint faſt ſo, als ob er den Tod des Vaters als eine Befreiung von der Laſt der Beaufſichtigung und von dem Zwang des Auftretens empfunden hätte. Wie der Vater — ſo darf man ſchließen — mit nicht allzuviel Takt, die Aufſicht über den Sohn ausgeübt hat, davon gibt der Bericht Spachs eine deutliche Vorſtellung. Übrigens hat Haraſzti auch dem Verhältnis von Vater und Sohn eine Studie gewidmet (in der „Revue musicale" 1937). Sie iſt mit „Deux Franciscains" betitelt. Dem Verfaſſer iſt nämlich die bemerkenswerte Feſtſtellung gelungen, daß Adam Liſzt vor ſeiner Rückkehr ins bürgerliche Leben dem Franziskanerorden angehört hat — eine Feſtſtellung, die die ſpätere religiöſe Entwicklung des Sohnes immerhin in eigentümlicher Beleuchtung erſcheinen läßt.

Deutſche Muſikfeſte im Jahre 1939.

Zeit:	Ort:	Feſt:
29. Januar bis 4. Februar	Flensburg	Feſt der deutſchen Romantik
2.—12. Februar	Leipzig	Reichsmuſikſchulungslager und Reichsmuſiktage der HJ
19.—23. Februar	Guben	Gubener Muſikwoche
24. Februar	Halle/S.	Händel-Tag
28. Februar bis 3. März	Danzig	Mozartfeſt der Danziger Kulturgemeinde
24.—26. März	Köthen	Bach-Feſt
30. März bis 2. April	Baden-Baden	4. Internationales zeitgenöſſiſches Muſikfeſt
20.—24. April	Leipzig	Internationales Bruckner-Feſt
23.—28. April	Liegnitz	Liegnitzer Muſiktage 1939
27. April bis 12. Mai	Berlin	Brahms-Feſt (1. Hälfte der Berliner Kunſtwochen 1939)
Mai	Leipzig	Leipziger Muſikfeſt
Mai	Heidelberg	Frühlings-Muſikfeſt
5.—12. Mai	Frankfurt/M.	Hans Pfitzner-Feſtwoche
14.—18. Mai	Bonn/Rh.	IX. Volkstümliches Beethoven-Feſt
14.—21. Mai	Düſſeldorf	Reichsmuſiktage 1939
21.—27. Mai	Braunſchweig	Feſtwoche zeitgenöſſiſcher Dichter und Komponiſten
21.—29. Mai	Kaſſel	Sängertag
27. Mai bis 3. Juni	Schloß Elmau	Muſikfeſtwoche
30. Mai bis 4. Juni	Detmold	5. Richard Wagner-Feſtwoche
Mai	Langenberg/Rh.	Niederbergiſches Muſikfeſt
Mai/Juni	Langenberg/Rhld.	5. Niederbergiſches Muſikfeſt
Juni	Linz/D.	Bruckner-Feſtwoche
1.—4. Juni	Breslau	Schleſiſches Muſikfeſt
3.—4. Juni	Freiburg i. Br.	Volksmuſikfeſt für den Gau Baden
9. Juni	Halle/S.	Joh. Friedrich Reichardt-Gedenkfeiern
11.—29. Juni	Dresden	Richard Strauß-Feſttage
15. Juni	Bad Elſter	Vogtländiſches Muſikfeſt
Mitte Juni	Freiburg i. Br.	5. Freiburger Muſikfeſt: Beethoven-Feſt
Mitte Juni	Bad Reinerz	Muſik-Feſtwoche
15.—25. Juni	Frankfurt/M.	Internationales Muſikfeſt des ſtändigen Rates
17.—22. Juni	Würzburg	Mozart-Feſt
18./19. Juni	Göttingen	Händel-Feſt
18.—25. Juni	Mainz	5. Gutenberg-Feſtwoche (mit Aufführungen Schumannſcher Werke)
24.—28. Juni	Graz	Feſt der deutſchen Chormuſik
Juni	Berlin	2. Hälfte der Berliner Kunſtwochen: Alte Muſik
Juni	Schloß Burg	Felix Draeſeke-Feſt
Ende Juni	Leipzig	Bach-Feſt
Juni/Juli	Hannover	Feſtſpiele auf der Gartenbühne in den Herrenhäuſer Gärten
15.—17. Juli	Heidenheim	Gaumuſiktag
16. Juli	Amberg	Muſikfeſt der Bayeriſchen Oſtmark
20.—23. Juli	Bad Ems	2. Deutſches Haydn-Feſt
17.—22. Juli	Bad Harzburg	Muſik-Feſtwoche
Juni/Auguſt	Augsburg	Freilichtſpiele vor dem Roten Tor
Juli/Auguſt	Neuſchwanſtein	4 Richard Wagner-Feſtkonzerte

Zeit:	Ort:	Fest:
Juli oder August	Schloß Schleißheim bei München	„Höfische Musik“
Juli oder August	Schl. Nymphenburg	Mozartfest
Juli/August	Weißenburg i. B.	Freilichtspiele im Bergwaldtheater
20. Juli bis 8. August	Zoppot	Richard Wagner-Festspiele der Zoppoter Waldoper
25. Juli bis 28. August	Bayreuth	Bayreuther Festspiele 1939
29. Juli bis 10. Sept.	München	Sommerfestspiele der Bayrischen Staatstheater
1. August bis 8. Sept.	Salzburg	Salzburger Festspiele 1939
26.—28. August	Freiburg i. Br.	Gausängertag
27. August bis 3. Sept.	Baden bei Wien	Beethoven-Fest
September	Köthen	Paul Graener-Fest
September	Teplitz-Schönau	Ostdeutsches Musikfest
13.—16. Oktober	Braunschweig	Reichsmusiktage der HJ
Mitte Oktober	Witten	Wittener Musiktage
Oktober	Köln/Rh.	Musikwoche

Über Musik im Theater.

Ausführungen von Rudolf Wagner-Regeny in einer Pressekonferenz im Propagandaministerium, mitgeteilt durch Dr. Fritz Stege, Berlin.

Ich bin mir der Schwierigkeit wohl bewußt, vor Ihnen zu sprechen, da es sich in meinen Ausführungen um allgemein gültige Begriffe handelt, die Ihnen und mir nicht nur bekannt sind, sondern die im Laufe der Zeit, der steten Veränderung unterworfen, an Ursprünglichkeit so weit einbüßten, daß z. B. das Wort Oper bereits ein Sammelbegriff zu werden drohte.

Während der Arbeit an meiner Oper „Der Günstling“ erkannte ich, daß der singende Mensch mein Werk trage, und daß die Stimmgattung mit dem darzustellenden Wesen sich decke; ferner:
daß das entsinnlichte Orchester spreche; d. h. daß es unter Hinweglassung außermusikalischer Elemente wirksam sei, durch Linien und rhythmische Energien.

In der konsequenten Weiterführung meiner Arbeit befestigte sich dieses und führte meine Gedanken dahin, das Musiktheater, welches alle Arten des Theaterspielens mit Musik bezeichnen könnte, näher zu untersuchen.

Alle Philosophen, deren Beruf ja ist, nachzudenken, haben sich mit dem Wesen der Zeit befaßt, einem Faktor, mit dem der Musiker gewissermaßen von Geburt an befreundet sein muß.

Das, was er „von den Eigenschaften der Zeit“ ergründen konnte, drückt Seneca solchermaßen aus:

„Alles greift mit verzehrendem Zahn die gefräßige Zeit an,
Alles rückt sie vom Platz, läßt es nicht lange besteh'n.
Ströme versiegen, das weichende Meer legt trocken die Ufer,
Berge verflachen, herab stürzet das höchste Gebirg.
Doch was red' ich vom Kleinen? Des Himmels ganzes Gewölbe,
Schnell in lodernder Glut brennet das Herrliche hin.
Alles heischet der Tod. Gesetz ist Sterben, nicht Strafe,
Und von der Welt, die du siehst, wird es einst heißen: sie war!“

Vom Blickpunkte eines Schopenhauerschen Pessimismus gesehen sind diese Zeilen allenfalls Poesie. Vom Tatsächlichen, Lebendigen her wird hier ein gigantisches Theater entrollt, wel-

ches, weil ich eben das Wort Theater gebrauchen konnte, in verwandtschaftlicher Beziehung zu demjenigen Theater stehen muß, das zu besuchen, um es zu betrachten, wir alle Gelegenheit haben.

Unser Musiktheater funktioniert also vermöge derselben realen und irrealen Substanzen wie dasjenigen der Philosophen. Wir sehen Dinge der Erscheinungswelt und spüren die durch die Dinge hindurchwirkenden Kräfte, und nicht zuletzt die Musik ist es, die uns das Theater als ein Leben im Leben erscheinen läßt, welches ebenso unwirklich ist als das wirkliche Leben selbst.

Je konkreter ich über meine eigenen Gedanken sprechen will, umso mehr drängt sich die Feststellung in den Vordergrund, daß ich nach dem eben Gesagten das Musiktheater als das vollkommenste Kunstwerk betrachten muß.

Ich glaube, daß in keinem Zeitalter so hohe Ansprüche an die Komponisten gestellt wurden als heute, denn die schnellebige Welt verlangt nicht nur, daß einer ein gutes Werk schreibe, sondern auch, daß er es beweise. Aber hohe Anforderungen erhöhen im allgemeinen auch die Leistung, und auf diese kommt es an, nicht auf das Gerede.

Wenn man sich das Musiktheater von heute vergegenwärtigt, bemerkt man, wie von verschiedenen Seiten die Einheit desselben zu erreichen versucht wird. Und die herbeigeführte Einheit war es immer, die das sogenannte zeitlose Werk schuf.

Das klingt wie eine Binsenwahrheit, jedoch: ich glaube nicht, daß wir ein großes, modernes Musiktheater aufstellen werden, solange unter der Einheit im Musiktheater nur die Einheit der Elemente, aus welchen eine G a t t u n g besteht, begriffen wird; d. h. solange der Kreis der Begrenzung so eng gezogen bleibt, daß wir begeistert sind, wenn Musik und Text bei einem zeitgenössischen Werk ein Ganzes bilden.

Dieses sollte selbstverständliche Voraussetzung sein, damit der Weg frei werde für die wichtigeren reingeistigen Beziehungsgrade und Gestaltungsvorgänge, für die ich einen Begrenzungskreis weitaus größeren Durchmessers beanspruchen muß.

Welches sind diese Beziehungen und Vorgänge, oder welche könnten es sein?

Das musikalische Theater umfaßt alle Gattungen des Theaters, welche sich der Musik bedienen. Es sind folgende:

Oper, Musikdrama, Operette, Melodram, Ballett, Variété, Kabarett und Zirkus. Auch gehören die vielerlei Arten von Bühnenmusiken zu gesprochenen Theaterwerken hierher.

Ursprünglicher Theatergeist ist es, der diese Gattungen schuf, um sie, als das Typische der Gattung im Laufe der Zeit sich bildete, in Beziehung zueinander zu setzen.

Wir sehen eine Gattung sich vollenden, wenn der Gestaltungsvorgang mit dem Gestaltungswillen sich decken, das ist: wenn der Theatergeist einer Zeit das Mittel sich zu offenbaren gefunden hat.

Die Oper schuf sich die geschlossene Nummer der Zuständlichkeit.
Das Musikdrama schuf sich das dramatische Rezitativ symphonischen Ausdrucks.
Die Operette schuf sich das getanzte Lied.
Das Melodram schuf sich die schwebende Sprache.
Das Ballett schuf sich die Pantomime.
Das Variété schuf sich erregende Spannungsgrade durch visuelle und akustische Beziehungen.
Das Kabarett schuf sich die Form des intellektuellen Zerrspiegels.
Der Zirkus schuf sich den Ausdruck vitalen Körperspiels.

Was sind das nun für Dinge, die sich die Gattungen schufen?

Die geschlossene Nummer der Zuständlichkeit ist eine Form des Ausdrucks.
Das dramatische Rezitativ ist eine Form des Ausdrucks.
Die schwebende Sprache, die Pantomime sind Formen des Ausdrucks.
Erregende Spannungsgrade durch visuelle und akustische Beziehungen, der intellektuelle Zerrspiegel und vitales Körperspiel sind Formen des Ausdrucks.

Darum möchte ich sagen:

Die den einzelnen Gattungen als typisch verbundenen Ausdrucksformen sind es, welche den Kreis der Begrenzung, von dem ich sprach, im Rahmen e i n e s Werkes erweitern können.

Diese Erweiterung brächte mit sich unvorstellbare Größe, indem Würde und Anmut neben

Niedrigkeit und Gemeinheit in ihrer reinsten Gestalt wirken würden, und die Stufen äußerlichster Gebarung bis zu innerlichster Haltung deutlicher sich entfalten könnten.

Das eben Gesagte ist keine erklügelte Anweisung rezeptmäßig zu verfahren. Sonst könnte ein Werk durch planmäßige Addition der erwähnten Ausdrucksformen zu einer Art von Scheinleben erdacht werden.

Wie schwierig es ist, etwas mit Worten zu sagen, was man eigentlich nur durch ein Werk ausdrücken kann, sehe ich heute. Weil ich es aber unternommen habe, Gedanken, die meine Arbeit begleiten, zu äußern, will ich fortfahren. Doch sei mir die Bemerkung erlaubt, daß alles, was ich sagen kann, nur den äußerlichsten Bezirk darstellt dessen, was mich im Eifer der Arbeit bewegt.

*

Erwuchsen uns aus den einzelnen Gattungen des Musiktheaters die mannigfaltigen Formen und waren es solche, die, sich vereinigend, zu einem Theatertypus großer Art führten, so zwingt mich deren Geschichte angesichts musikalischer Theaterprobleme von Stilen zu sprechen.

Diese sind mit den Formen eng verwandt, ja, wie es scheint, fast unlösbar verbunden.

Vielleicht war es Geiz, das Festhalten an einer mir liebgewordenen Meinung; vielleicht war es Furcht, ich möchte in Verwirrung geraten, wenn ich mich entschlösse anzuerkennen, daß es nur eine Wahrheit geben kann.

Es geschah, daß ich auf meine Meinung zu Gunsten meiner Erkenntnis Verzicht leistete.

Und diese läßt mich nun denjenigen Standpunkt einnehmen, der uns weiterführen kann:

Will man einen fruchtbaren Punkt finden gegenüber der Theatermusik, muß man sich von der durch die Gewöhnung hervorgebrachten Anschauung befreien und sagen: nicht in der Geschichte der Oper finden wir die uns vorwärts bewegenden Gedanken, sondern in der Geschichte des Theaters überhaupt, die naturgemäß seit Aischylos, Sophokles und Euripides parallel verläuft mit der Entwicklungsgeschichte der Musik.

Wenn wir uns die, wie wir glauben, Jahrhunderte lang geübte Art des einstimmigen Musizierens in der Verbindung mit dem Theater frühester Zeit vorstellen, erhalten wir den Eindruck starker, wuchtiger Linien. Ich bin jedesmal überrascht, wenn z. B. bei Verdi der Chor, einstimmig geführt, ein musikalisches Ausdrucksmittel zu Gehör bringt, welches eben durch die Einstimmigkeit wie eine Verdichtung des Ausdrucks erscheint. Für gewöhnlich aber sehen wir das Hinzutreten einer zweiten, dritten und vierten Stimme als Erhöhung, also als Verdichtung des Ausdruckes an.

Sollte hier vielleicht ein Mittel vom griechischen Chor über zwei Jahrtausende hinweg seine große Wirkung wieder zu Tage treten lassen? Von einem Zitat kann doch nicht die Rede sein!

Oder: Wenn aus ihrer Wesensart heraus Debussy, Puccini u. a. zu Anfang unseres Jahrhunderts parallel laufende Akkorde gleichsam zur Manier werden lassen, glauben wir, daß sie damit eine Anlehnung an die Schreibweise des liebenswürdigen Fauxbourdon vollzogen, um sie weiterzuführen? Gewiß nicht!

Ferner: Wenn Händel, Bach und Mozart italienische Elemente, Richard Wagner französische, Strawinsky Bachsche und Richard Strauß wiederum Wagnersche Stilelemente anwenden, kann man das weder als Anlehnungen, noch als Zitate anschauen.

Wir sehen vielmehr das organische Wachstum vor uns, den wirkenden Geist, der die Polyphonie, der die Klassik, der die Romantik usf. hervorbrachte.

Selbst wenn man aus allen Stilen gewissermaßen die Wurzel zöge, indem man sie zurückführte auf die beiden theoretischen Nenner der Polyphonie und der Harmonik, stünde man vor dem lebendigen Pendel, der zwischen den beiden Polen hin- und widerschlägt.

Aus diesen Beispielen sehen wir, daß die zu den verschiedensten Zeiten erwachsenen Stile immer latent sind, und daß wir ihnen gegenüber eine Stellung einnehmen können, wie zu den anfangs erwähnten Formtypen.

Wenn ich, was naheliegt, die verschiedenen Stilarten der Musik mit den verschiedenen Formenarten wiederverknüpfe, schließe ich den Kreis.

Ich habe gezeigt, daß sich die Gattungen in ihrer Beziehung zueinander in einem Werk verbinden ließen, und gezeigt, daß sich die Stilarten durch den Äußerungswillen dessen, der sie hervorbrachte, verbinden.

Indem der Kreis sich schloß, bemerken wir, daß die für den Musiker an erster Stelle stehenden Fragen unerörtert blieben. Es ist die Stellungnahme zu den uns bewegenden musiktheoretischen Erkenntnissen der letzten 40 Jahre.

Man kann vermuten, daß nicht die Zugehörigkeit eines Komponisten zu consonanter oder dissonanter, zu tonaler oder sogenannter atonaler, zu harmonischer oder polyphoner Musik bestimmend sein wird, sein Werk anzuschauen, sondern:

Wie er seinen Geist erzog.

Daß es mißtönende tonale Musik gibt, wird niemand bestreiten (man höre sich nur die nach den Gesetzen der Harmonielehre sauber und ordentlich verfertigten Kompositionen eines Schülers an), und daß es praktisch möglich ist, auf Grund der 12-Ton-Technik harmonisch klingende Musik zu schreiben, bewiesen mehrere Komponisten.

Diese sachliche Feststellung, die ohne für und wider getroffen wurde, führe dorthin zurück, wo alles, nach sich gleichbleibenden Gesetzen der Welt wirksam ist:

Je ausdrücklicher einer spricht, umso vernehmlicher ist, was er sagt.

Je reicher einer ist, umso mehr kann er geben.

Je geräuschloser und stiller zu wirken einem vergönnt ist, umso ebenmäßiger wird das Getane sein.

Gewönne jemand den Eindruck, als trete ich für eine planvolle Mixtur der besprochenen Formen- und Stilarten ein, um daraus auf dem Wege der Konstruktion ein Neues zu gewinnen, bin ich falsch verstanden.

Den Reichtum des Musiktheaters aufzuzeigen, war die Absicht, die tausendfältige Fülle, die dessen ist, der sich begrenzend sie ergreift, damit die Vielfalt des Vorhandenen mit der Einfalt des Eigenen zum Ganzen sich bilde.

Manches, was mir während meiner Arbeit durch den Kopf ging, habe ich gesagt.

Die Betrachtung der Arbeit selbst aber überlasse ich getrost anderen, denn wollte ich sie selbst betrachten, könnte es sein, daß ich in Zeiten des Zweifelns spräche: beschäftigt euch nicht damit; oder in Zeiten schreibfreudiger Erregung: seht! ich vollende, was ich begann.

Die Enthüllung des Breuerschen Beethoven-Denkmals in Bonn.

Von August Pohl, Köln.

Das Breuersche Beethoven-Denkmal wurde am 18. Dezember 1938 am Eingang vom Alten Zoll enthüllt. Seine Aufstellung ist eine provisorische, da es als künstlerischer Mittelpunkt in dem demnächst erstehenden Theater- und Kongreßgebäude seine Verwendung finden soll.

Da Bonn bereits in dem Hähnelschen Denkmal auf dem Münsterplatz aus dem Jahre 1845 eine künstlerische Darstellung des Genius Beethoven besitzt, verdient die Geschichte des neuen Denkmals eine besondere Beachtung. Im Jahre 1927, anläßig des Deutschen Beethovenfestes, vereinigten sich zahlreiche Kunstfreunde, darunter Frau Professor Elly Ney, um „dem unsterblichen Meister in der rheinischen Heimat durch ein Denkmal in bisher nicht erreichtem Ausmaße zu huldigen". Im Oktober 1929 war diese Vereinigung, die den Namen „Beethoven-Ehrung, Berlin-Bonn" führte, durch einen Aufruf um Spenden an die Öffentlichkeit getreten. Zu den ausländischen Spendern gehörte der amerikanische Botschafter Dr. Shurman und der begeisterte Beethovenverehrer Edouard Herriot. Der Breuersche Entwurf, der zur Ausführung bestimmt wurde, sah ein Monumentaldenkmal vor, das neben der Figur des sitzenden Meisters eine Anlage umfaßte, die ihren Abschluß in einem Riesenrelief mit symbolischen Darstellungen der Neunten Sinfonie fand. Die aus der „Neunten" aufklingenden erhabenen Gedanken reinster Menschenliebe, die uns zum Vater über den Sternen führen, versinnbildlichen die Grundlagen der Breuerschen Ausführung, deren volle Wirkung erst in der breit umrahmenden Architektur zum Ausdruck kommen sollte. Für die Aufstellung auf dem südlich Bonn gelegenen Venusberg war ein geldlicher Aufwand von 300 000 Mark veranschlagt. Da es unmöglich schien, diese Kosten aufzubringen, beschränkte man sich darauf, wenigstens die großgesehene Hauptfigur

auszuführen. Diefer Gedanke wurde zur Tat, als der Führer 22 000 Mark für das Denkmal bereitftellte!

Die Erben des verftorbenen Profeffor Breuer verzichteten in uneigennütziger Weife auf alle Rechte an dem Werk, um die Ausführung zu ermöglichen. Profeffor Fritz Diederich, Berlin, ein Schüler Breuers, hat das Denkmal in Granit ausgeführt, nachdem ihm das Material aus rheinifchem Geftein von Dr. Barkhaufen, Unkel/Rhein geftiftet worden war.

Profeffor Diederich, welcher der Enthüllung nicht beiwohnen konnte, äußerte fich brieflich:

„Es erfüllt mich wehmütig, daß der Schöpfer diefes Monuments — das Lebenswerk des Prof. Breuer — nicht die letzte Hand an fein Werk legen konnte und die Stunde erleben durfte, in der das Denkmal nun feinen Platz gefunden. Weit über ein Jahrzehnt künftlerifchen Schaffens unter dem Druck wirtfchaftlicher Entbehrungen während der Kriegsjahre und fpäter reifte eine Arbeit von monumentaler Auffaffung und inhaltlicher Größe. Was Bonn heute erlebt, wird auch über die Grenzen Deutfchlands hinaus weiterklingen. An den Namen Beethoven knüpft fich ein Weltgefchehen! Das war der Gedanke des Künftlers, als er in heroifcher, monumentaler Linie und Form fein Werk bildnerifch geftaltete und Beethoven verherrlichte."

Es liegt eine zeitlofe Erhabenheit in dem fitzenden, ruhenden Beethoven. Nicht als Ausdruck eines feiner Werke erkennen wir ihn, weder das Heldifche feiner „Eroica", noch das Transzendentale des cis-moll Quartetts wurde darin verkörpert, fondern wir fehen ihn als einen Dioskuren in überperfönlicher Darftellung. —

Eine außergewöhnliche Kälte von 13 Grad trug bei der Enthüllungsftunde dazu bei, daß die Feier nicht in dem fonft üblichen „rheinifchen Ausmaß" ftattfinden konnte. Schnee und Eis verhüllten in den erften Tagen wiederholt die klaffifche Wucht und Schönheit des Denkmals. Der Städtifche Gefangverein unter Leitung des Städtifchen Mufikdirektors Claffens begrüßte den Heros Bonns mit „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre". Oberbürgermeifter Rickert fprach die Weiherede und ließ feinen Dank ausklingen in den Gruß an den Führer und an die Minifter Dr. Frick, Dr. Goebbels, Dr. Lammers, die zur Vollendung des Werkes beigetragen hatten. Kränze wurden niedergelegt durch den Oberbürgermeifter für die Stadt Bonn und durch Profeffor Schiedermair für das Beethovenhaus. Die Hülle fiel während der Oberbürgermeifter die Worte fprach:

„Möge das Denkmal eine Mahnung fein, das Andenken an den Genius in feiner Vaterftadt immerfort zu pflegen!"

100 Jahre Dresdner Liedertafel.

Von Dr. Günter Haußwald, Dresden.

Auf ein hundertjähriges Beftehen kann die Dresdner Liedertafel zurückblicken. In einer mufikalifch romantifchen Blütezeit des deutfchen Männerchorwefens 1839 gegründet, haben an ihrer Spitze allzeit Mufiker von Rang geftanden, zuerft der Dresdner Hofkapellmeifter Karl Gottlieb Reißiger. Es zeugt von hoher künftlerifcher und vaterländifcher Gefinnung, wenn das erfte Konzert dazu gedient hat, Mittel für die Überführung der fterblichen Refte Carl Maria v. Webers zu gewinnen, der fern der Heimat geftorben war. Durch Richard Wagner, der von 1843 bis 1845 die Liedertafel leitete, wurde der Plan Wirklichkeit. Man weiß, welche bedeutfamen Worte damals gefprochen wurden. Als mufikalifchen Führern der Liedertafel begegnet man weiterhin Ferdinand Hiller, Robert Schumann, mehrfach Julius Otto, dem Dresdner Kreuzkantor, der auch für feine Sänger kleine lokalhiftorifche Operetten fchrieb. An der Geftaltung des erften „Deutfchen Sängerbundesfeftes" in Dresden 1865 war die Vereinigung maßgebend beteiligt. Ein ftolzer Erfolg war der Liedertafel in Köln 1880 befchieden, wo der Chor unter Hans Koeßler bei einem internationalen Wettftreit mit dem erften Preis ausgezeichnet wurde. Unter Reinhold Becker gab ein Konzert in Berlin Anlaß zur Gründung der dortigen Liedertafel, ficher ein Beweis, wie fehr fächfifche Chorarbeit im Reiche gefchätzt wurde. Eine Huldigung für den Fürften Bismarck in Friedrichsruh 1892 fand in der gefamten Sängerfchaft lebhaftes Echo. Nach Waldemar v. Baußnern leitet Karl Maria Pembaur feit

1903 die Vereinigung, der ein Frauenchor angegliedert wurde. Ausgedehnte Konzertreisen in alle deutschen Gaue, in die Schweiz und in nordische Länder, ferner führende Beteiligung an den Deutschen Sängerbundesfesten vermögen die Leistungskraft des Chores zu beleuchten.

Eine vorzügliche Festschrift hat Professor Dr. Richard Kötzschke, der erfahrene Sachkenner des Männerchorwesens, bearbeitet. Darin widmete neben anderen auch Dr. Drewes, der Leiter der Abteilung Musik im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, der Liedertafel wärmste Glückwünsche. Dr. Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, aber schreibt: „Vor hundert Jahren hat der deutsche Chorgesang eine Blüte erlebt, die ihre politischen Antriebe aus der Wiedererweckung des Volkes im Befreiungsjahr 1813, ihre musikalischen aus dem Frühling der Romantik herleitete. Diese Kräfte des Vaterländischen und des Romantischen sind so stark gewesen, daß sie ein Jahrhundert überdauern konnten und noch heute lebensfähig sind. Wir danken es einer besonders gütigen Vorsehung, daß wir die nunmehr allenthalben stattfindenden Feste zum 100jährigen Bestehen deutscher Chorvereinigungen wiederum in einer Zeit der Wiedererweckung des deutschen Volkes feiern können. Die alten Kräfte des Vaterländischen und Romantischen, sie regen sich wieder in einer neuen, schönen Form, und die Hoffnung, daß uns der Chorgesang nicht nur erhalten bleibe, sondern sich weiter entfalten werde, ist kein leerer Wahn mehr. So feiert Ihr Chor sein 100jähriges Bestehen in einer glückhaften Zeit, in der Kultur zu pflegen höchste Lebensnotwendigkeit bedeutet."

Erlebtes.

Von Prof. Dr. Kratzi, Bremen.

Der einstige Leiter der philharmonischen Konzerte in Br., Carl P. (ihn deckt leider schon lange das kühle Grab) war nicht nur ein hervorragender Dirigent, sondern auch ein liebenswerter Mensch, der die schöne Gabe des Humors besaß. Der berühmte Komponist und Pianist Eugen d'A. probierte mit P. sein neuestes Klavierkonzert. d'A. (offenbar schlechter Laune) unterbricht und sagt: „Hier müssen die Celli raus." P.: „Jawoll." Es geht weiter. d'A.: „Hier müssen die 1. Geigen ganz zurück." P.: „Jawoll." Es geht weiter. d'A.: „Hier, Carl, muß das Holz stark raus." P. klopft ab und spricht: „Eischeen, ich will D'r mal was sagen, Du machst's Solo, ich die Begleitung. Wenn de willst, kenn' mersch ooch umgekehrt machen!"

*

P. probiert ein Händeloratorium. In die Orchesterstimmen sind alle 10 Takte Orientierungsnummern eingedruckt. Eine schwere Trompetenstelle wird P. nicht zudanke gebracht. Häufige Wiederholung. Der Trompeter schwitzt, wird nervös und ärgerlich, als P. sagt: „Nochmal 99." Der Trompeter ruft: „Habe ich nicht." P.: „Ham'se Takt 100?" Tr.: „Jawoll." P.: „Der davor ist 99."

*

Wir Freunde saßen behaglich in meinem Musikzimmer, plauderten über Musik und Musiker und qualmten den Raum so voll, daß man die Luft mit dem Messer durchschneiden konnte (man sagt in Mitteldeutschland, im Zimmer ist ein gewaltiger Hecht). Es klopft. Herein tritt eine junge, hübsche Dame und sagt: „Mein Name ist Berta T., ich habe in Bayreuth gesungen und möchte Ihnen vorsingen in der Hoffnung, Sie können mich auch mal für Br. verpflichten." Ich sagte: „Ehrt mich sehr, hier ist gerade ein trefflicher Pianist, Dr. Th. (ich mache die Bewegung des Vorstellens, bei dem man bekanntlich selten den Namen versteht), der kann Sie begleiten, wenn Sie bei dem Hecht singen wollen." Und sie sang sehr schön. In ihrer Begleitung war ein junger Cellist, der sich als Studiengenosse des Pianisten entpuppte. Kein Wunder, daß sich das Gespräch lebhaft entwickelte und wir noch lange fröhlich beieinander blieben. Die Sängerin mußte zur Bahn und verabschiedete sich. Zwischen Tür und Angel dreht sie sich nochmal nach dem Pianisten um und sagt: „Auch noch schönsten Dank für die Begleitung, Herr Dr. Hecht!"

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

G. Francesco Malipiero: „Julius Cäsar". Oper (Gera, Reußisches Theater).

Karl Seidemann: „Die Lügnerin". (Hagen i. W.)

Konzertwerke:

Hermann Ambrosius: „Festliches Vorspiel" für Blasorchester (Leipzig, 12. Januar).

Hermann Ambrosius: „Deutsche Minnelieder und Duette" (Reichssender Leipzig, 22. Januar).

Ludwig van Beethoven: „Nei giorni tuoi felici". Duett (Winterthur, 10. Februar).

Viktor Clariss Czajanek: „Waldheimat". Chorlied (Dresden, Festkonzert der Dresdener Liedertafel).

Franz Flößner: „Musik zu einer Komödie" (Wiesbaden, unter GMD Carl Schuricht).

Walter Gieseking: „Variationen für Flöte oder Violine und Klavier" (Wiesbaden, Deutsches Theater, 16. Januar).

Kurt Gillmann: „Schlichte Weisen". Liedzyklus für eine Singstimme und Kammerorchester (Sender Hannover, 9. Januar).

Richard Greß: Variationen über Mozarts d-moll-Streichquartett (Münster i. W., unter GMD Hans Rosbaud).

Fritz Lubrich: „Frühling" und „Abend". Chorlieder (Dresden, Festkonzert der Dresdener Liedertafel).

Hans Friedrich Micheelsen: Chormusik III (Zwickau/Sa., durch Hermann Zybill, 26. Dezember 1938).

Karl Maria Pembaur: „Deutsches Bekenntnis" für dreichörige Männerstimmen und Instrumente (Dresden, Festkonzert der Dresdener Liedertafel).

Rudolf Quoika: Dorische Toccata und Fuge (Zwickau/Sa., Dom, durch Hermann Zybill).

Hermann Reutter: „Rhapsodie für Violine und Klavier" Werk 51 (Wiesbaden, durch den Komponisten und Alma Moodie).

Hanns Schindler: „Kammertrio im alten Stil" für Oboe, Fagott und Klavier (Würzburg, 4. Kammerkonzert des Staatskonservatoriums der Musik, 17. Januar).

Hans Wagner-Schönkirch: „Die Zecher". Chorlied (Dresden, Festkonzert der Liedertafel).

Gerhard Warnemünde: Sonate d-moll für Orgel (Danzig, St. Johanniskirche, durch den Komponisten).

Gerhard Warnemünde: Nordische Passacaglia für Orgel (Danzig, St. Johanniskirche, durch den Komponisten).

Gerhard Warnemünde: 2 Charakterstücke für Cello und Orgel (Danzig, St. Johanniskirche).

Gerhard Warnemünde: Motetten und Lieder (Danzig, St. Johanniskirche).

Asbjörn Wieth-Knudsen: „Gorm Grymme". Ballade für Soli, Männerchor und kleines Orchester (Dresden, Festkonzert der Dresdener Liedertafel).

Georg Winkler: Fünf Lieder nach Texten von Wilhelm Busch für Sopran und Klavier (Leipzig, 6. Dezember 1938).

Georg Winkler: Präludium und Fuge cis-moll für Orgel. Werk 54 (Reichssender Leipzig, 13. November 1938).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Stanislaw Moniusko: „Das Geisterschloß". Volksoper (Breslau, Städtische Bühnen).

Fred Walter: „Königin Elisabeth". Oper (Hamburg).

Julius Weismann: „Die pfiffige Magd". Oper (Leipzig, 11. Febr.).

Konzertwerke:

Rudolf Kockerole: „Wir werden". Chorwerk (Düsseldorf, städt. Konzert, unter GMD Hugo Balzer, 1. März).

Julius Kopsch: „Nächtlicher Festzug" für Orchester (Carl Schuricht).

Egon Kornauth: 4. Orchestersuite. Werk 42 (Wien, unter GMD Dr. Karl Böhm, 8. Februar).

Roderich von Mojsisovics: Sechste Symphonie (Essen, unter MD Albert Bittner, mit Alfred Hoehn als Solist).

Gottfried Rüdinger: „Tannenberg". Oratorium (München, 8. Juli).

Ernst August Voelkel: „Grenzlandwacht". Feierkantate (Liegnitz, Gaukulturwoche, durch MD Heinrich Weidinger, 12. Februar).

Richard Wetz: „Das ewige Feuer". Oper (Liegnitz, Konzertmäßige Aufführung, Gaukulturwoche, durch MD Heinrich Weidinger, 13. Februar).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

MUSIKALISCHE GRENZLAND- UND JUGENDARBEIT IN AACHEN.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Den alljährlichen Höhepunkt der musikalischen Grenzlandarbeit bildet die Reise des Städtischen Gesangvereines und des Städtischen Orchesters nach Brüssel. Im heurigen Konzertwinter gab es Beethovens „Missa solemnis". Im Gegensatze zu den Klangverhältnissen, bei deren Aufführung in Aachen selbst, entsprach der große Aufwand an Stimmen und Instrumenten den räumlichen Maßen des weiten Saales im Brüsseler Palais des beaux arts aufs beste. Kein Wunder, daß dann, dank auch der ins Kleinste gehenden Vorbereitung, eine überwältigende Darbietung zustande kam. Herbert von Karajan, Chordirektor Willy Pitz, das ausgezeichnete Soloquartett M. Fahrni (Sopran), M. Klose (Alt), W. Ludwig (Tenor), Fred Driffen (Baß) sowie Konzertmeister D. Grümmer (Geige) mußten sich zu vielen Malen vor den begeisterten Brüsselern zeigen.

Im übrigen wurden die Fäden, die sich bei dem Lüttich-Maastricht-Aachener Chorfest des vorigen Sommers mit Lüttich angeknüpft hatten, inzwischen weitergesponnen. Es ist daraufhin zu erwarten, daß in diesem Jahre in Lüttich eine große gemeinsame Veranstaltung stattfinden wird.

Mit dem ebenfalls benachbarten Holland hält in erster Linie das Stadttheater die Verbindung aufrecht. Zwar weisen auch die Städtischen Konzerte eine gewisse Zahl holländischer Platzmieter auf, aber der Hauptstrom der Besucher ergießt sich doch ins Theater. Begehrt sind vornehmlich Opern und Operetten. Nicht genug, daß von drüben her öfter Sonderzüge eintreffen, deren „Besatzung" das Theater jedesmal fast bis auf den letzten Platz füllt —: in bestimmten Abständen reist unser Ensemble auch selbst nach Maastricht oder Heerlen und gibt an den dortigen Bühnen beifälligst aufgenommene Vorstellungen vor ausverkauften Häusern. Als Besonderheit verdient Erwähnung, daß sich kürzlich sogar ein Sonderzug mit Schülern aus Holland hier eingefunden hatte. Sie waren gekommen, um das von der Gattin des Intendanten, Frau Groß-Denker, nach dem bekannten Märchen sehr glücklich gestaltete Spiel vom König Drosselbart zu erleben. Die Musik dazu schrieb J. de Lamboy. Jedenfalls darf man dem mit Ablauf der Spielzeit scheidenden Intendanten Dr. Edgar Groß nachrühmen, daß er es verstanden hat, die schon zur guten Überlieferung gewordenen Beziehungen des Aachener Theaters zu den stammverwandten Niederländern weiter zu pflegen und ständig auszubauen.

Selbstverständlich fanden und finden alle die genannten künstlerischen „Grenzübertritte" die nachhaltigste Förderung durch die beiderseitigen staatlichen und städtischen Behörden bis hinauf in die Ministerien und Gesandtschaften. Außerdem haben sich bei uns als Anreger bzw. Träger der verschiedensten Veranstaltungen immer wieder der Deutsch-flämische Arbeitskreis mit Prof. Dr. Mennicken und Domkapellmeister B. Th. Rehmann, der Aachener Madrigalkreis mit Karl Scheins und Josef Kuck, sowie die Deutsch-niederländische Gesellschaft mit Prof. Dr. Kadenbach an der Spitze tatkräftig eingesetzt.

Der musikalischen Betreuung und Fortbildung des heranwachsenden Geschlechtes dienen u. a. die unter der Bezeichnung „Meisterkonzerte für die Hitlerjugend" von der Städtischen Musikdirektion in Gemeinschaft mit der HJ veranstalteten Konzerte. Sie setzen die ehemals von Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe eingeführten Schülerkonzerte würdig fort und erfreuen sich lebhaften Zuspruches. GMD Herbert von Karajan macht es sich in diesen Konzerten um nichts leichter als in den Aufführungen für die „Großen". Hauptschriftleiter Franz Achilles sprach jedesmal einführende Erläuterungen, so daß die jugendlichen Hörer den jeweiligen Vortragsfolgen mit der nötigen Vorbereitung bzw. Einstimmung lauschen konnten. Jedenfalls ist es sehr zu begrüßen, daß es die seit Prof. Raabes Fortgang in Wegfall gekommenen Jugendkonzerte in diesem Jahre wieder gibt.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche:

Freitag, 16. Dez.: Vincent Lübeck: Präludium und Fuge E-dur für Orgel (vorgetr. von Walter Zöllner). — Johann Eccard: „Weihnachtsfreude" für zwei Chöre. — „In dulci jubilo", Weihnachtslied aus dem 14. Jahrhundert für achtst. Chor; im Tonsatz von L. Schröter. — Weihnachtslied aus dem 14. Jahrhundert für sechsst. Chor; im Tonsatz von Sethus Calvisius. — Martin Agricola: Weihnachtsgesang für vierst. Chor.

Freitag, 9. Dez.: Nikolaus Bruhns: Präludium und Fuge G-dur für Orgel (vorgetr. von Eduard Büchsel). — Heinrich

Schütz: „Also hat Gott die Welt geliebt", Aria f. fünfst. Chor. — Johann Eccard: „Übers Gebirg Maria geht". — Cornelius Freundt: „Wie schön singt uns der Engel Schar", für vierst. Chor. — Kölner Gesangbuch: „Kindelwiegen". — J. P. Sweelinck: „Hodie Christus natus est", für fünfst. Chor.

Sonnabend, 24. Dez.: Joh. Seb. Bach: Fantasia G-dur (a 5 voci) für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Drei altböhmische Weihnachtslieder, Tonsatz von C. Riedel. — Joh. Seb. Bach: Orgelchoral „In dulci jubilo", Weihnachtslied aus dem 14. Jahrhundert für achtst. Chor; im Tonsatz von L. Schröter. — Michael Prätorius: „Es ist ein Ros' entsprungen". — Christkindleins Wiegenlied (geistliches Volkslied — 17. Jahrh. — nach Sebastian Bachs Fassung). — Weihnachtslied aus dem 14. Jahrh. für sechsst. Chor; im Tonsatz v. Sethus Calvisius. — Max Reger: Orgelchoral „Vom Himmel hoch, da komm ich her". — Franz Gruber: „Stille Nacht, heilige Nacht"; im Tonsatz von G. Schreck.

Sonnabend, 31. Dez.: Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge d-moll für Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Dir, dir, Jehova, will ich singen", für vierst. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Gib dich zufrieden", für vierst. Chor. — Gustav Schreck: „Führe mich!". — J. A. P. Schulz: „Des Jahres letzte Stunde".

ERFURT. Motetten in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben).

Mittwoch, 14. Dez. 1938: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge F-dur für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Joh. Seb. Bach: Choralvorspiel und Fuga über „Meine Seel' erhebt den Herren". — Joh. Seb. Bach: Sechs Weihnachtschoräle zu vier Stimmen. — Drei Volkslieder zur Weihnacht: „Es blühen die Maien", „Das himmlische Orchester" und „Es wird schon gleich dunkel" (aus Tirol, Satz von Gottfried Rüdinger).

Sonntag, 18. Dez. 1938: J. S. Bach: Weihnachtsoratorium (1.—3. Teil).

Mittwoch, 21. Dez. 1938: Georg Muffat: Toccata Sexta f. Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Weihnachtslieder: „Vom Himmel hoch" (Satz von Joh. Seb. Bach), „Es ist ein Ros' entsprungen" (Satz von Michael Praetorius), „Still, still, still!" (Satz von Helmut Bräutigam). — Joh. Seb. Bach: Pastorale D-dur für Orgel. — Weihnachtslieder: „Ihr Kinderlein kommet" (Knabenchor, Weise v. Joh. Albr. Schulz), „Still, ihr Winde" (Satz von Franz Wüllner), „Kindelein zart" (Satz von Franz Wüllner), „Laßt uns das Kindelein wiegen" (Satz von Max Bruch). — Johann Pachelbel: Toccata F-dur für Orgel. — Weihnachtslieder: „Das himmlische Orchester" (Satz von Gottfried Rüdinger), „Es wird schon gleich dunkel" (Satz von Gottfried Rüdinger), „Stille Nacht, heilige Nacht" (Weise von Franz Gruber).

HERMANNSTADT. Motette in der evangel. Stadtpfarrkirche:

Sonnabend, 26. Nov.: E. N. von Reznicek: Präludium und Fuge c-moll für Orgel (vorgetr. von Prof. Fr. Xav. Dreßler). — Joseph Gabriel Rheinberger: „Tui sunt coeli". „Dein sind die Himmel" op. 69, 2 (fünfst.). — Johannes Brahms: „O Heiland, reiß die Himmel auf", Motette für gem. Chor, op. 74. — Paul Gläser: „Weihnacht", Soloquartett und vierst. Chor. — Georg Schumann: Mariä Wiegenlied am Drei-Königs-Tage, op. 51/2, Huldigung beim Jesuskinde, op. 51/3.

Sonnabend, 17. Dez.: Johann Pachelbel: Toccata-Pastorale F-dur für Orgel (vorgetr. von Prof. Fr. Xav. Dreßler). — Zwei Sudetendeutsche Weihnachtslieder: a) Morgenlied a. d. 14. Jahrh., bearb. von Carl Riedel; b) Weihnachtslied v. J. 1544, Satz von Erxleben. — Engelspiel a. d. 14. Jahrh., Satz von Br. Röthig. — „Es kommt ein Schiff geladen" a. d. 15. Jahrh., bearb. von H. Weinreis. — Altwestfälisches Weihnachtslied a. d. J. 1608, bearb. von Fr. Xav. Dreßler. — Weihnachtswiegenlied a. d. 14. Jahrh., bearb. von Heinr. Kretzschmar. — Kindelwiegen a. d. Jahre 1623, bearb. von A. von Othegraven. — Christkindleins Bergfahrt, bearb. v. Carl Riedel.

Freitag, 23. Dez.: Joh. Seb. Bach: Drei Choralvorspiele für Orgel: a) „Erschienen ist der herrliche Tag", b) „Es ist das Heil uns kommen her", c) „In dulci jubilo" (vorgetr. von Kurt Wittmayer). — Drei Altböhmische Weihnachtslieder, Tonsatz von E. Riedel. — Joh. Seb. Bach: Orgelchoral „In dulci jubilo" (vorgetr. von Prof. Fr. X. Dreßler). — „In dulci jubilo" (Weihnachtslied aus dem 14. Jahrh.). — Johannes Brahms: Choralvorspiel aus op. 122 „Es ist ein Ros' entsprungen". — Michael Prätorius: „Es ist ein Ros' entsprungen". — Max Reger: Orgelchoral „Vom Himmel hoch" aus op. 135a. — Franz Gruber: „Stille Nacht, heilige Nacht".

AACHEN. Die Oper eröffnete die Spielzeit mit „Lohengrin". In Paul Helm als Gast war ein würdiger Lohengrin gewonnen worden; von den heimischen Kräften bot Arthur Bard als Tel-

ramund die höchſtſtehende Leiſtung. Im ganzen geſehen überragte die Aufführung dank von Karajans feiner Stabführung, Anton Ludwigs werkgerechter Spielleitung und Paul Pilowskis kundiger Bildgeſtaltung den Durchſchnitt der letzten Jahre. Das Gleiche gilt von Verdis „Troubadour" und Mozarts „Entführung", bei denen ſich die Genannten wiederum zu gemeinſamem künſtleriſchen Wirken vereinigten. Die Aufführung des „Troubadour", die ich hörte, erhielt ihre beſondere Note durch Adelheid Wollgarten vom Kölner Opernhaus als Acuzena. Stimmlich wie darſtelleriſch kann Frau Wollgartens Acuzena ſchwerlich noch überboten werden. Doch ſoll auch die heimiſche, begabte Ina Kuckelkorn ſich beachtlich mit der gleichen Aufgabe abgefunden haben. (Übrigens hat Ad. Wollgarten genau wie Tiana Lemnitz, Margarete Teſchemacher, Willi Domgraf-Faßbender und manche andere Träger heute berühmter Namen ihren Ausgang von der Aachener Bühne genommen!). In der „Entführung" ſchoß Dr. Frodewein Illert als Osmin den Vogel ab (jedoch nicht als Komiker, ſondern als künſtleriſcher Geſtalter dieſer Rolle!). Hermann Schmid-Berikovens Belmonte fiel durch die Müheloſigkeit und Schmiegſamkeit der Stimme, Chriſtoph Raulands Pedrillo durch lebendiges Spiel angenehm auf.

Den ſtärkſten Erfolg brachte vor Weihnachten Norbert Schultzes Oper für große und kleine Leute „Schwarzer Peter". Soviel ſinnvoll-unſinnige Handlung und ſoviel ſaubere, durchſchlagende Muſik war aber auch lange, lange nicht mehr beieinander. Otto Söllner nahm ſich des (erſtaufgeführten) ſchwierigen Werkes mit der Liebe des völlig der Sache hingegebenen Muſikers und mit der Sicherheit des erfahrenen Stabführers an und führte es in Gemeinſchaft mit Ludwig und Pilowſki ſowie einer zahlreichen Künſtlerſchar zum unbeſtrittenen Siege. (Doch ſoll es auch Blaſierte gegeben haben, die an dem Ganzen „nichts fanden". Ob dieſen Leuten „Fidelio" wirklich etwas bedeutet?) Frodewein Illert machte aus ſeinem König Klaus wieder ein Kabinettſtück drolliger Charakteriſierungskunſt, Chriſtoph Rauland einen um nur wenig geringeren König Hans, Klara Hertzog ſang ihr Wiegenlied mit konzertmäßiger Stimmkultur, Emmy Küſt und H. Schmid-Berikoven waren ein herzgewinnendes Königskinderpaar wie Agnes Döring und Ina Kuckelkorn zwei ſtreitſüchtige Ammen, Alois Orth gab dem allwiſſenden Sterndeuter und Emmerich Marbod dem Beſenbinder, was ihnen zukam. Die Tanzgruppe unter Alfred Bertoluzzis Leitung feierte Triumphe — allen voran Uika Sanftleben — und über Könige und Elfen, Prinzen und Köche hinweg blies der Spielmann Alfons Eccarius ſein wunderkräftiges Tutehorn.

Das ernſtere Werk mit dem bergeverſetzenden Zauberhorn als allbewegende Kraft — Webers „Oberon" — konnte ich leider nicht ſehen. Doch rühmt die Ortspreſſe Otto Söllner auch hierbei eine ausgezeichnete muſikaliſche Geſamtleiſtung nach.

Im Vordergrunde der bisherigen Konzertereigniſſe ſtand — und ſteht meiner Wertung nach immer noch — das Erlebnis Paul van Kempen. Der Dirigent der Dresdener Philharmoniker vertrat ſeinen erkrankten Landsmann van Beinum, der uns vor zwei Jahren eine ſo ſchöne Wiedergabe der d-moll Symphonie César Francks beſchert hatte. Van Kempen iſt die denkbar ſtärkſte Erfüllung germaniſcher Muſikauffaſſung: äußerſte Kraft mit tiefer Innigkeit, weltumſpannende Weite mit liebevollem Blick für das Kleine, Härte mit Milde gepaart und das alles zur Einheit gebunden durch vollendete Beherrſchung des Ganzen und reinen Dienſt am Werke — ſo erlebte ich die Muſikerperſönlichkeit van Kempen. Ich entſinne mich nicht, in nun faſt dreißigjährigem Konzertbeſuche eine kraftvollere Beethoven- und Brahmsdarſtellung gehört zu haben als die ſeine.

Herbert von Karajan hat, wie inzwiſchen allbekannt geworden iſt, den Sprung von Aachen nach Berlin gemacht. Die Aachener Konzerte gehen jedoch in der vorgeſehenen Weiſe weiter. Auf die Dauer iſt die Zweiteilung Berlin-Aachen natürlich „kein Zuſtand", d. h. nach keiner Richtung hin ohne Schaden zu bewerkſtelligen.

Die „Großen" wie die Volksſymphoniekonzerte bewegten ſich überwiegend auf allgemein begangenem Boden: Haydn, Mozart, Beethoven, Liſzt, Schumann, Chopin, Bruckner, Brahms. Von Neueren bzw. Lebenden waren vertreten Hans Pfitzner mit „Käthchen von Heilbronn", Kurt Raſch mit einer (erſtaufgeführten) ſehr gekonnten Tokkata für großes Orcheſter, César Franck mit der 2. Symphonie und Paul Dukos mit dem berückenden „Zauberlehrling". Muſiziert wurde in jedem Falle auf der hohen Stufe, die von Karajan nun einmal eigen iſt und die er ſich, ſowie dem Orcheſter und dem Chore zur Pflicht zu machen gewöhnt hat.

Die Soliſten der Orcheſterkonzerte hatten es nicht ſchwer, ſich rauſchende Erfolge zu erſpielen: Werk und eigener Name wirkten hierzu glücklich zuſammen. Lubka Koleſſa ging in der Kraft und Klarheit der Gedankenführung bis an die Grenze des bei Schumann Möglichen; Elly Ney ſchied die beiden Welten Mozart (C-dur Nr. 21) und Beethoven (Es-dur) mit der ihr eigenen Einfühlungs- und Geſtaltungsgabe, konnte aber mit Liſzts Es-dur Konzert keine Steigerung mehr erreichen. Überhaupt erwies ſich der Gedanke, drei Klavierkonzerte hintereinander zu ſpielen, als

wenig glücklich. Heinrich Nelting hätte man etwas mehr Wärme bei Chopins e-moll und etwas mehr Probezeit mit van Kempen gewünscht; technisch war sein Spiel tadellos.

Eine reizende Gabe waren die Liebesliederwalzer von Brahms für 2 Klaviere und Chor. H. von Karajan und Josef Willems erwiesen sich als zwei ausgezeichnete Spieler und der von Willi Pitz geleitete Chor als gut geschult. Leider war auf die Wortverständlichkeit wenig Wert gelegt. —

Mit Haydns „Jahreszeiten" und Bruckners Te Deum gelangen dem Städtischen Gesangvereine in jeder Beziehung hervorragende Leistungen (Chorvorbereiter: Willi Pitz). Da wir aber demnächst gleich zwei Bach-Chorwerke hören werden und bislang nur alte, tausendfach „bewährte" Chormusik zu hören bekommen haben, erscheint die Frage allgemach angebracht: Wann bringen die Städtischen Konzerte endlich einmal neuere Chorwerke? Sie sind doch da! Und es muß ja auch nicht immer nur ein abendfüllendes Werk sein. Mehr Entgegenkommen und mehr Beweglichkeit nach dieser Seite hin wäre meines Erachtens überhaupt ein Mehr; stellte es uns doch fühlbarer, als dies bis jetzt der Fall war, in die Zeit, die die unsrige ist, hinein. —

Erwähnen muß ich zum Schlusse das alljährliche Sonderkonzert mit Prof. Dr. Dr. Peter Raabe als vielbejubelten Gastdirigenten, einen köstlichen Strauß-Abend mit Johann Strauß (Enkel) am Pult, die Wiener Sängerknaben unter Haymo Täuber in allerdings nicht übermäßig befriedigender „Form" und endlich die vielen, durch die Bank wohlgelungenen Hausmusikkonzerte, von denen jedoch nur das der Städtischen Volkssingschule unter Leo Niesten ausdrücklich genannt sei.

Einen ganz besonderen Genuß bot auf dem Gebiete der (im übrigen stiefmütterlich bedachten) Kammermusik ein Brahms-Haydn-Schubert-Abend des Grümmer-Quartettes sowie ein stimmunggesättigter Corneliusabend der Brucknergesellschaft, bei dem Else Bornes-Bischof seltener gehörte Lieder Cornelius' mit stimmlich und inhaltlich reifem Ausdrucke (von Wilhelm Bischof vorzüglich begleitet) sang und Dr. Claus Springsfeld verständnisvoll über Leben und Schaffen des liebenswürdigen Meisters sprach. Reinhold Zimmermann.

BAYREUTH. Das hiesige öffentliche Musikleben erfuhr eine wesentliche Bereicherung durch die Gründung einer „Theater- und Konzertgemeinschaft der NSG Kraft durch Freude und der Stadt Bayreuth". Die Anregung dazu gab Oberbürgermeister Dr. Kempfler, der an einem von musikalischen Darbietungen umrahmten Teeabend im Balkonsaal der Sieberthalle auf die hohe Bedeutung der Wagnerstadt als Kulturzentrum hinwies. Gauleiter Wächtler übernahm den Vorsitz des Ehrenausschusses, dem auch Vertreter der Partei, der NSG „Kraft durch Freude", der Stadt, Wehrmacht und befreundeten Nachbarstädte angehören.

In den Tagen der tschechischen Krise veranstaltete der Musikzug der 41. SS-Standarte (Leitung: M. Ponadel) ein auch von sudetendeutschen Flüchtlingen besuchtes Konzert mit einem reichen Marsch-Programm. — Unter dem Leitgedanken „Glücklich freies Egerland" feierte ein in der festlich geschmückten Sieberthalle von Dr. Kempfler und dem Sender Bayreuth durchgeführter Volkskunstabend die glückliche Heimkehr dieses Gebietes in das Großdeutsche Reich. Die besten künstlerischen Kräfte des benachbarten Egerlandes — das Karlsbader Konzertorchester unter Josef Gerschon, zwei Chorvereinigungen aus Franzensbad und Marienbad (Ltg.: MD Thamm und Chordirektor Schneider), Baritonist Gerschon, Volksdichter Otto Zerlik, der Geiger und Komponist Franz Sykora — ließen in Wort, Sang und Klang die deutsche Seele ihrer heimatgebundenen Kunst zu den begeisterten Gästen und zahlreichen Rundfunkhörern (Übertragung auf den Reichssender München) nachhaltig sprechen. Die Reden des Bayreuther Oberbürgermeisters sowie Dr. Sturms (Eger) und Dr. Habersbrunners (München) galten der ewigen Verbundenheit der benachbarten Länder.

Die Konzertreise des Reichssymphonie-Orchesters durch Schlesien, Sachsen und das befreite Sudetenland fand in Bayreuth unter der Stabführung von Erich Kloß ihren triumphalen Abschluß. Vier hervorragende symphonische Werke erfuhren hier eine glänzende Wiedergabe. In ergreifender Ausdeutung der Klage und des Freiheitsjubels erstand die 3. Leonoren-Ouvertüre. Wie ein Riesentransparent in goldener Flammenschrift leuchtete aus dem Hintergrund der großen nationalen Ereignisse über dem Tonmeer der Schicksalssymphonie das weltanschauliche Bekenntnis Beethovens: „Durch Leiden zur Freude". Max Regers schimmernde Ballett-Suite und die Tannhäuser-Ouvertüre reihten sich an.

Das 1. Gastspiel des Coburger Landestheaters in der Sieberthalle erfreute die Bayreuther mit der beschwingten Aufführung der ewig-jungen Mozartoper „Figaros Hochzeit". Die glückliche Inszenierung und lebendige szenische Gestaltung durch E. Dieterichs, die geschmeidige Führung des Orchesters durch W. Schönherr, die stilechten Bühnenbilder und Kostüme sowie das begeisterte Zusammenwirken der Darsteller in den Hauptrollen: A. Loges (Graf), Erna Twele (Gräfin), M. Wülfing (Page), G. Lücke (Figaro), Irmgard Koch (Susanne) führten das Singspiel zu einem schönen Erfolg.

Eine Morgenfeier des Rich. Wagner-Verbandes deutscher Frauen, der auch Winifred Wagner an-

wohnte, verliehen Opernsängerin Ilse Mentzel-Berlin, Pianistin Luise Braun-München und R. Spilling (Begleitung am Flügel) ein vornehmes künstlerisches Gepräge. — Ein Wertungssingen der Gruppe Bayreuth im Deutschen Sängerbund (Gruppenleiter Scherzer, Kreischorleiter Strößenreuther) vereinte 13 Männerchöre zu einem edlen Sängerwettstreit. Ein Meisterkonzert mit einem bunten Programm von Händel bis Sarasate bestritten erfolgreich der Geiger Oskar Schmidt-Berlin, die Sängerin Hildegard Erdmann-Berlin und der Pianist W. Kunad-Dresden. Gemeinsam mit der Konzertsängerin Marie Weiß-Regensburg veranstaltete das neugegründete Bayreuther Kammertrio L. Schuster-Berlin (Violine), K. Brehm-Nürnberg (Cello) und R. Spilling-Bayreuth (Cembalo) einen stilreinen Konzertabend: „Vom Barock zur Klassik". Die musikgeschichtliche Linie begann mit F. Buxtehude und endigte mit Jos. Haydn. Bach und Händel standen im Mittelpunkt der genußreichen Darbietungen.

Die Dresdener Philharmoniker unter Paul van Kempens Meisterstab festigten aufs neue ihren hohen Ruf und die ihnen Jahr für Jahr zujubelnde Sympathie der Bayreuther durch die wundervolle Ausdeutung der schillernden Euryanthe-Ouvertüre, der unsterblichen „Unvollendeten" von Schubert und der pathetischen Schicksalssymphonie von Brahms.

Der Bayreuther Bund hatte seine Mitglieder zu einer durch Wort und Ton verinnerlichten Feierstunde im Balkonsaal der Sieberthalle eingeladen. Mit dem Hinweis auf die bedeutsame Aufgabe des Bundes begrüßte der neue Führer des Ortsverbandes, der Landesleiter für Musik Gutknecht, die Versammlung. Der Ehrenvorsitzende Oberbürgermeister Dr. Kempfler, dem er eine künstlerisch ausgeführte Urkunde überreichte, betonte nachdrücklich, daß die Gegenwartsaufgaben des Bundes alle Mitglieder zum vollen Einsatz für das große Kulturwerk des Bayreuther Meisters verpflichte. Das Gedächtnis Hans von Wolzogens, des guten Genius des Ortsverbandes, möge nie erlöschen! Nach der Lesung einiger Gedichte, durch Hopf verbreitete sich Gutknecht über die Zukunftsaufgaben des Bundes, die letzten Endes ein nachhaltiges Vertrautmachen mit Richard Wagners Kulturbejahung und Kulturregeneration forderten. Künstlerische Gaben der Muse Beethovens, vermittelt durch das Kammertrio, sowie die Lesung der lebensvollen Novelle Rich. Wagners: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" durch M. Th. Müller vertieften den Eindruck der Stunde. Der Ortsverband Bayreuth des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen veranstaltete in der Weihehalle eine Gedenkfeier für Hans von Wolzogen, der u. a. Frau Chamberlain und die Gattin des Gauleiters beiwohnten. Getragenes Orgelspiel (K. A. v. Kotzebue) umrahmte die Feier. In ihrer geistvollen Gedächtnisrede entwarf Frau Daniela Thode-von Bülow ein lichtes Lebensbild des ritterlichen letzten Weggenossen Richard Wagners. Sie würdigte den verdienstvollen Begründer der „Bayreuther Blätter" und den begeisterten Anhänger der nationalsozialistischen Ideenwelt.

In einem Mozart-Konzert wußten ausgezeichnete Kräfte — die Koloratursängerin Herma Kittel (Staatsoper Stuttgart), der Geiger L. Schuster-Berlin und der Pianist G. Kuhlmann-Frankfurt a. M. — alle Gäste für die Kunst des deutschen „Licht- und Liebesgenius" zu begeistern.

Die im Auftrag des Reichspropagandaamtes Bayerische Ostmark von der Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Weihehalle abgehaltene Veranstaltung zeigte ein gut geschultes, frisch-fröhliches Musizieren der Jugend, der Gaukultursachbearbeiter Metzger und Gutknecht beherzigenswerte Worte mit auf den Weg gaben. Ein Hausmusikabend in der Oberschule mit Aufbauschule, den Oberstudiendirektor Dr. Moll und Prof. Reinhardt durch wertvolle Ausführungen vertieften, bezeugte die erfolgreiche Anstaltsmusikpflege durch Prof. Pöhlmann und Studienrat Beer.

Auf der gemeinsamen Jahrestagung der Reichskulturkammer Bayerische Ostmark und der NSG „Kraft durch Freude" spielte das trefflich geschulte Bamberger Symphonieorchester (Leitg.: K. Leonhardt) ein Concerto grosso von Händel und Mozarts Klavierkonzert in A-dur. Der Dirigent führte den Klavierpart vorbildlich durch.

Der Tag der nationalen Solidarität erfuhr in der Sieberthalle einen festlich-frohen Abschluß, dem u. a. Gauleiter Wächtler und der Oberbürgermeister beiwohnten. Einen Hauptteil an dem Erfolg des Abends hatten das Gau-Streichorchester (Ad. Müller) und das Ostmark-Vokalquartett (Regensburg). — Das zugunsten der Winterhilfe unter der Leitung des Obersturmbannführers W. Stanik veranstaltete Großkonzert der Musikzüge der SA-Standarten 7 (Bayreuth), 11 (Regensburg) und 95 (Coburg) errang einen großen künstlerischen und finanziellen Erfolg. — Koloratursängerin Kunigund Krauß, Johanna Friemann (Alt) und Opernsänger K. Aufhauser-Bayreuth (Bariton) gaben mit dem hervorragenden Pianisten A. von Laban einen lehrreichen Arien- und Duettenabend: „Siegeszug der Oper". — In einer stimmungsreichen Adventsfeier in der protestantischen Stadtkirche bot das Leipziger Soloquartett Prof. Röthig erlesene Gaben.

Gauleiter Wächtler ließ in der Sieberthalle etwa 800 Bayreuther Jungen und Mädel eine unvergeßliche deutsche Volksweihnacht erleben. Feierlicher Orgelklang (Zölch), Kinderlieder und Gedichtvorträge, sowie symphonische Darbietungen des

wackeren Gaustreichorchesters (Horlbeck) wechselten mit einer humorvollen Plauderei des Gauleiters und fröhlicher Gabenverteilung.

Prof. Albrecht.

BRAUNSCHWEIG. Während im verflossenen Jahr die Zahl der Konzerte äußerst spärlich war, kündigt sich der neue Konzertwinter erfreulicherweise mit einer lebhaften Zunahme der Konzerttätigkeit an. Die Reihe der KdF-Meisterkonzerte ergibt mit den Veranstaltungen der Konzertdirektionen, der Chorvereinigungen usw. eine umfangreiche und vielseitige Betriebsamkeit auf allen Gebieten der Kunstpflege.

Helge Roswaenge bestätigte wiederum seine ausgezeichneten Qualitäten als Sänger in einem Lieder- und Arien-Abend (Wolf, Strauß, Cornelius, Wagner, Verdi, Puccini), das Braunschweiger Collegium Musicum zeigte wachsende Einarbeitung und Vertiefung in die Werke älterer Zeiten und Elly Ney widmete das Programm ihres Klavierabends ausschließlich Beethoven. Als sehr erfreuliche Erscheinung ist zu vermerken, daß alle Veranstaltungen ausnahmslos stark besucht waren, auch die Konzerte der Landestheaterkapelle sind ausabonniert. Kann es einen besseren Beweis für den Kunstsinn und die Musikfreudigkeit der Braunschweiger geben? Auch die Sinfoniekonzerte der Landestheaterkapelle begannen mit einem verheißungsvollen Auftakt. Im ersten Konzert erlebten wir unter der Leitung von Ewald Lindemann eine stilistisch vollendete Wiedergabe der „Suite in D-dur" von Joh. Seb. Bach und die Symphonie in A-dur von Beethoven in der diesem Werke eigenen heiteren und flüssigen Form. Prof. Enrico Mainardi spielte das an sich umstrittene Konzert in D-dur von Haydn. Seine elegante Technik und sein blühender Ton zeigten die ganze Kunst seines hervorragenden Spiels. Das zweite Konzert unter der Leitung von Prof. Hermann Abendroth brachte die „Jupiter-Symphonie" von Mozart und die 5. Symphonie von Bruckner zur Aufführung. Es ist gar nicht hoch genug einzuschätzen, daß Prof. Abendroth uns als ständiger Gastdirigent erhalten geblieben ist. Seine Dirigiertechnik, die ans Virtuose grenzt, enthüllt alle Schönheiten und reißt zu ungeteilter Begeisterung hin.

Der Opernspielplan des Landestheaters rückte mit verschiedenen Neueinstudierungen gleichfalls mutig in die neue Winterarbeit ein. Die „Meistersinger" von Wagner erlebten in der Inszenierung von Dr. Schum und unter der Leitung von Ewald Lindemann eine in sich abgerundete Aufführung, an der die ausgezeichneten Leistungen der Darsteller (Hans Sachs: Hermann Nothnagel, Veit Pogner: Erhard Zimmermann, Beckmesser: Heinrich Cramer, Stolzing: Karl A. Streib, Eva: Thea Kempf usw.) ganz wesentlichen Anteil hatten. Auch die vom letzten Jahr übernommenen, geschlossenen Aufführungen des „Rings" von Wagner zeigten den Ernst und den Fleiß, mit denen hier gearbeitet wird. „Das Land des Lächelns" von Léhar, „Peer Gynt" mit Musik von Grieg, „Der Barbier von Sevilla" von Rossini und „Margarete" von Gounod vervollständigen die Reihe der Neueinstudierungen.

E. Brandt.

BREMEN. Die vorweihnachtliche musikalische Flutwelle ist zum Feste verebbt. Das Ergebnis ist nicht zugunsten zeitgenössischen Schaffens ausgeschlagen. Wir hörten wenig Neues. Die Oper nährte ihren Spielplan mit „Tannhäuser", „Don Pasquale", „Susannes Geheimnis", „Macbeth" und fügte neu „Enoch Arden" hinzu. Auch in Bremen blieb dieser Oper der Erfolg treu. Mit der Steigerung des Helden Enoch Arden zu erhabener menschlicher Größe hält die Musik Schritt, so daß das 3. und 4. Bild zu einem Stück hervorragender Opernmusik wird. Ottmar Gerster gehört zu den Komponisten, die technische Mittel ohne Einschränkung beherrschen. Wenn wesentliches Neuland dabei nicht zutage tritt, so ist das für die Wirkung durchaus nicht schädlich. Die Musik klingt gut, hat charaktervolles Gesicht und Schwung und gibt dem Theater, was des Theaters ist. Das Textbuch ist gut. Ernst Hölzlin war in der Titelrolle ganz groß. Treffliche Bühnenbilder, klare Regie bewiesen den Ernst der Opernarbeit. GMD Beck hatte die Gesamtleitung. Unter seinem Stabe wurde nicht nur der kleinste Winkel der Partitur klargelegt, sondern sie wurde auch zu ragendem Fels getrieben. Weite Bogen spannend, formte er zielsicher die Musik. Freuen wir uns, daß wir GMD Beck den Unsern nennen können. Der Beifall war ungewöhnlich stark.

Wenn Ramin nach Bremen kommt (3. philharmonisches Konzert), so ist das für die Hörer ein besonderes Fest. Sein kristallklares, schwungvolles Orgelspiel (Bach, Händel) hatte solchen Erfolg, daß er durch eine Zugabe (Bach, e-moll, mit hinreißender Virtuosität gespielt) für den Beifall quittieren mußte. Die 4. Bruckner-Sinfonie stellte GMD Schnackenburg in ganz ausgezeichneter Form heraus. Geistig scharf durchdacht, klar entwickelt und dynamisch sorgsam ausgewogen blühte das Werk glanzvoll in Schönheit und Größe vor dem Hörer auf. Mit gleicher Liebe hatte sich GMD Schnackenburg in Pfitzners „Von deutscher Seele" versenkt. Das Orchester klang prachtvoll. Hochwertige Solisten und ein gut geschulter Chor (philh. Chor) waren dem Werke Wegbereiter. Für das 4. philharmonische Konzert brachte Prof. Mainardi das neue einsätzige Cellokonzert Trapps mit. Ein erfreuliches Stück. Aus wenig thematischem Material ist das Konzert gebaut, es klingt gut, das Cello kommt zu seinem Rechte. Unter den Händen Mainardis hatte es berechtigten Beifall. Mit Mainardi als Solocellisten feierte Straußens „Don Quichote" Triumphe. Schnackenburg leitete dieses

Virtuosenstück für Orchester in scharf profilierter Form und stieg in Mozarts Es-dur-Sinfonie zu erheblicher Höhe empor.

MD Liesche veranstaltete eine Brucknerfeier. Es war wirklich eine kirchliche Feierstunde im Dom, die den Hörern ergreifend ans Herz ging. Zum ersten Male hörten wir die f-moll-Messe des großen Gottesmannes. Mit heiliger Inbrunst und tiefster Gottgläubigkeit entströmen die Klänge der Seele dieses Mannes in unsagbarer Schönheit. Seine Musik kommt aus einer transzendenten Welt, die alles Irdische abgestreift hat. Die Aufführung war über alles Lob erhaben; Chor, Orchester, Solisten eine Gemeinschaft, nur dienstbar dem großen Werke. Die fünf voraufgehenden Motetten Bruckners bildeten einen herrlichen Auftakt für das große Erlebnis, dessen wir am Bußtage teilhaftig wurden.

Der Platz reicht nicht aus, um die Fülle der nichtbodenständigen Solistenkonzerte zu besprechen. Sie waren mir auch nicht alle zugänglich. Mit dem „Kammerorchester der Berliner Philharmonie" unter GMD Benda — hier versagte Bremen — und dem Pariser Pasquier-Trio hatte uns die rührige Konzertdirektion Doetger einen auserlesenen Genuß bereitet. Das Trio spielte schlechthin vollendet. Trotz aller Meisterschaft der Darstellung konnte das hier zum ersten Male gehörte Streichtrio von Jean Rivier das Ohr nicht besonders erquicken, das vorher Schubert und Beethoven berauscht hatte. Das Sinfonieorchester scharte sich in einem Konzerte für das WHW um GMD Beck, der es in Straußens „Tod und Verklärung" zu höchster Leistungsfähigkeit steigerte. Der aus Bremen gebürtige Pianist C. Seemann offenbarte in einem eigenen Klavierabend, daß er sich in eine hohe Klasse der Pianisten eingereiht hat, und der junge Organist Gwinner in Bremen-Horn machte durch zeitgenössische Werke und eigene Kompositionen auf sich aufmerksam. Dr. Kratzi.

CHEMNITZ. Dr. Schaffner, der neue Intendant der städtischen Theater, eröffnete die Opernspielzeit mit einer eigenen Neuinszenierung der „Meistersinger", die liebevoll den bühnischen Vorschriften und Spielanweisungen Wagners nachging und besonders die Volksszenen reich ausstattete. So stellte er auf die Festwiese einen Riesenchor, den er zu geordnetem und lebendigem Mithandeln erzogen hatte. GMD Leschetizky versenkte sich mit der Ehrfurcht des Bayreuthjüngers in das Kunstwerk und brachte mit der Künstlerschar die bedeutungsvolle Polyphonie und den kunstvollen Formenbau zu hinreißender Wirkung. Die gleiche hingebende Liebe lenkte ihn bei den Aufführungen von „Rheingold" und „Walküre", sowie bei der Neueinübung des „Fidelio" und der „Zauberflöte". Oberspielleiter Dr. Tutenberg machte Sarastro, Tamino und Pamina zu Trägern der arischen Lichtsehnsucht und arbeitete als Grundgedanken den Sieg des Lichtes über die Mächte der Finsternis durch kräftige Sinnbilder eindeutig heraus. Leschetizky erwies sich wieder als feinfühliger Mozart-Interpret.

Als erste Neuheit führte KM Charlier Moniuszkos „Halka" auf. An dieser polnischen Nationaloper fesselt nicht so sehr die mehr balladenhafte als dramatische Handlung, als die zwingende Kraft und der überzeugende Reichtum der Musik, besonders dort, wo Moniuszko an die Lied- und Tanzformen seines Volkes und an das Brauchtum der Goralen (Karpathenbauern) anknüpft. Charlier gab sich mit seinem feurigen Temperament der urwüchsigen Melodik und der elementaren Kraft des Rhythmus hin, behandelte aber auch den melancholischen Unterton der Volksmusik mit feinem Klangempfinden. Dr. Tutenbergs Regie erweiterte die wehe Liebesballade zu einer sozialen Anklage der unterdrückten Bauern gegen den selbstsüchtig genießenden Adel. Den dramatischen Atem, der „Halka" fehlt, besitzt Ottmar Gersters „Enoch Arden" in erfreulicher Stärke, und das ist umso überraschender, als die Quelle des Librettos eine lyrisch angehauchte Versnovelle ist. Aber Karl v. Levetzow ist es gelungen, Tennysons Dichtung in eine klar gegliederte, folgerichtig gesteigerte Handlung von starker Spannung umzuformen, und Gersters charaktervolle Musik dient dieser Spannung, indem sie dramatische Erregungen und lyrische Ruhepunkte wirksam mischt und die herbe Naturstimmung ebenso treffsicher schildert wie die Charaktere und Schicksale der Menschen. Dank KM Charliers packender, das Polytonale behutsam abtönender Stabführung und dank Lars Larssons sorgfältiger Spielleitung hinterließ die Neuheit einen starken Eindruck.

Gerster strebt nach einer Verschmelzung moderner Tonsprache mit volkstümlicher Melodik; das gleiche will seit drei Jahrzehnten Julius Bittner, dessen „Höllisch Gold" Charlier in einer wohlgelungenen Darbietung auf die Bühne brachte. Auf dieses „deutsche Singspiel" ließ er Manuel de Fallas Tanzspiel „Der Dreispitz" folgen. Er vermittelte diese pikante, im spanischen Volkstanz wurzelnde Musik in einer feinklängigen, rhythmisch spritzigen Wiedergabe, während der neue Ballettmeister Herbert Freund die anspruchsvollen Aufgaben der Choreographie mit hervorragendem Können löste. Als Weihnachtsgabe bescherte uns Charlier noch eine von vortrefflichen Kräften getragene Neueinstudierung des „Tannhäuser". Die Spieloper trat in diesem Zeitabschnitt zurück; außer „Hänsel und Gretel" wurde der „Waffenschmied" neu eingeübt; mit ihm feierte der verdienstvolle KM Krauße seine 25jährige Dirigententätigkeit an der Chemnitzer Oper.

In den drei von GMD Leschetizky mit bewährter Überlegenheit geleiteten Meisterkonzerten der städtischen Kapelle hörten wir Symphonien von Beethoven (c-moll), Brahms (D-dur), Schubert (C-dur),

den „Don Quijote“ von Strauß (die Soli wurden von den Konzertmeiſtern Falkenberg und Hagen hervorragend ſchön geſpielt!), das Allegro symphonique von Marcel Poot — alles in werktreuer Wiedergabe. Als Soliſt des erſten Konzerts riß Franz Völker wieder mit dem Edelgut ſeines Tenorgeſangs hin. Im zweiten erwies ſich Enrico Mainardi als Celliſt von hohen Graden, indem er das beliebte Cellokonzert von Haydn und das Doppelkonzert von Brahms (dieſes mit dem ausgezeichneten Geiger Heinz Stanske) bis ins letzte geſtaltete. Ebenſo ſtarken Eindruck hinterließ Alfred Cortot mit einer tieferfühlten Wiedergabe von Schumanns Klavierkonzert. Für das 4. Meiſterkonzert wählte Charlier Tſchaikowſkys 6. Symphonie und — als Neuheit — Debuſſys in allen Farben des Impreſſionismus ſchillerndes „Meer“, und Caſſadó bezauberte mit dem warmſinnlichen Geſangston und der Leichtigkeit ſeines Spiels, als er Schuberts von ihm zum Konzert erweiterte Celloſonate in a-moll vortrug. In einem Sonderkonzert ſetzte ſich Leſchetizky wieder einmal für zeitgenöſſiſche Orcheſtermuſik ein; er ſpielte Trapps feſſelndes Divertimento (vor 10 Jahren in Chemnitz uraufgeführt!) Vollerthuns ſtimmungskräftige, von ſicherem Formgefühl zeugende, in der Inſtrumentation freilich allzuſehr auf Fortewirkung ausgehende Suite „Alt-Danzig“ und Koczalskis liebenswürdig plauderndes Klavierkonzert in C-dur, das eine dankbare Klavierſtimme in einen klangſchönen Orcheſterſatz einbaut. Einen anregenden Abend bot auch das von Maestro Colarocco geführte Römiſche Kammerorcheſter mit Werken von Beethoven, Clementi, Ennio Porrino, Roſſini und Schumann, deſſen Klavierkonzert Prof. Walter Schaufuß-Bonini mit romantiſcher Einfühlungskraft nachſchuf.

Die Kammermuſik wird hauptſächlich von Herbert Charlier und der ſtädtiſchen Kammermuſikvereinigung betreut; ſie vermittelte Thuilles Bläſerſextett, Mozarts Streichtrio Es-dur, Schuberts Klaviertrio Es-dur, Brahms’ Streichquintett, Regers letztes Klavierquartett und Beethovens Celloſonate A-dur in ſorgfältig vorbereiteter, klanglich und muſikaliſch durchgefeilter Wiedergabe. In einer KdF-Veranſtaltung ſpielte das Dresdener Streichquartett Quartette von Haydn, Beethoven und Schumann, ebenfalls in ſchlackenloſer Darbietung. Einen ſchönen Erfolg hatte das aufſtrebende Jacobi-Rauſch-Quartett mit Klavierquartetten von Schumann und Brahms und dem Flötenkonzert G-dur von Mozart. Den einzigen Klavierabend beſtritt Herbert Charlier mit Brahms’ Davidsbündleriſcher f-moll-Sonate, Beethovens Es-dur-Sonate op. 31, 3, Klavierpoeſien von Schumann, Chopin, Liſzt, Debuſſy und Ravel, in denen er ſeine flüſſige Spieltechnik und farbige Anſchlagskunſt reich entfalten konnte. Ebenſo gehaltvoll war der Celloſonatenabend, an dem Altmeiſter Prof. Georg Wille mit dem hieſigen Pianiſten Fritz Juſt Sonaten von Brahms, Pfitzner und Strauß in tadellos aufeinander abgeſtimmtem Zuſammenſpiel zu Gehör brachten.

Pfitzner kam auch in dem Konzert des von Erwin Seebohm geleiteten Lehrergeſangvereins zum Wort mit ſeinem ernſten Chorwerk „Das dunkle Reich“. An weiteren Chorwerken waren noch zu hören Bachs Hohe Meſſe und Weihnachtsoratorium (Petrikirche, Ewald Siegert), Schuberts As-dur-Meſſe (Paulikirche, KMD Geilsdorf), eine Meſſe von Cherubini (Lukaskirche, Kantor Seifert), Paul Gläſers „Jeſus“ (Trinitatiskirche, Kantor Polenz), alte und neue Motettenkunſt in der Johanniskirche (Kantor John), Kreuzkirche (Lachmann), Schloßkirche (Starke), Orgelabend in der Paulikirche (Eugen Richter). Einen köſtlichen Abend ſchenkten uns die Wiener Sängerknaben unter KM Haymo Täuber nicht nur mit dem kultivierten Vortrag alter Kirchenchöre und ſchöner Volkslieder, ſondern auch mit der reizenden Aufführung von Lortzings „Opernprobe“. Prof. Eugen Püſchel.

COBURG. Die Spielzeit im Theater ſetzte mit einer guten Darbietung von Mozarts „Figaros Hochzeit“ ein mit Guſtav Lücke als prächtigem Figaro, Margarete Wülfing entzückte als Cherubim. Webers „Freiſchütz“ dirigierte KM Wilhelm Schüchter ſehr einfühlend. Von Haydn ſetzte Erwin Dieterich die komiſche Oper „Die Welt auf dem Mond“ in Szene, originell durch Drolligkeit und ſcherzhafte Einfälle. Hans Hellbach und Guſtav Lücke waren Prachtfiguren, aber auch Georg Nygards Cecco mußte allen gefallen. In Puccinis „Madame Butterfly“ bot Erna Twele in der Titelrolle nur Gutes. Als Pflegeſtätte einer alten Wagnertradition bietet das Theater wieder den „Ring des Nibelungen“, wozu auch prominente Gäſte verpflichtet ſind.

Aber auch im Konzertſaal herrſcht reges Leben. Die „Geſellſchaft der Muſikfreunde“ mit ihrem rührigen Muſikwart KM Karl Fichtner ließ die Wiener Sängerknaben kommen, deren geiſtliche wie weltliche Lieder ſehr anſprechen. In dem 1. Symphoniekonzert ſtellte ſich der neue KM Dr. Wilhelm Schönherr mit einer glänzenden Darbietung von Regers Ballettſuite und Tſchaikowſkys Fünfter als eine ſtarke muſikaliſche Führerperſönlichkeit vor. Ebenſo im 2. Symphoniekonzert mit Beethovens Fünfter und dem „Don Juan“ von Richard Strauß. Die Pianiſtin Luiſe Gmeiner-Berlin ſpielte höchſt eindrucksvoll ein Konzert für Klavier mit Orcheſter, op. 26, von Max Trapp. In einem Meiſterkonzert ſang mit inniger Altſtimme die Sudetendeutſche Gertrude Pitzinger zunächſt Brahms- und Hugo Wolf-Lieder und dann Volks-

lieder der Auslandsdeutschen. Der Pianist Prof. Siegfried Grundeis-Leipzig meisterte Liszt (Paganini-Etuden), Schubert (Sonate op. 143) und Reger (Humoreske op. 20). Die Konzertgemeinschaft Coburg pflegt bestens den Männer- wie gem. Chorgesang und veranstaltete so einen Richard Trunk-Abend, wobei auch Maria Trunk dem Liedschaffen ihres Mannes eine treffliche Interpretin war. In einem schönen Meisterkonzert sang Annemarie Leh-Baumgarten-Nürnberg Lieder und Arien und der Pianist Georg Vasarhely spielte Debussy, Liszt und Chopin. Das Bochröder-Quartett des Landestheaters veranstaltet, wie seit vielen Jahren, seine äußerst gehaltvollen Kammermusikabende. Eine echte Pflegestätte des alten deutschen Kunstliedes ist die Coburger Singgemeinde (Dirigent: L. Wallmüller). Prof. Dr. Trunzer.

EISENACH. Im heimischen Musikleben wurde zu Beginn des Konzertwinters die Vereinigung zweier kulturwichtiger Faktoren der Wartburgstadt vorgenommen, um durch gemeinsame Arbeit die Musikpflege noch intensiver zu gestalten. Diese Arbeitsgemeinschaft „Musikverein — Städtisches Orchester" wird nun vor allem dazu beitragen, die Eisenacher Stadtkapelle wieder dem Arbeitsgebiet zuzuführen, dem sie in erster Linie zu dienen hat. Von den angekündigten Konzerten haben nun bereits zwei stattgefunden, von denen das erste den Klassikern Haydn, Mozart und Beethoven galt. Von Mozart erklang das selten gehörte Es-dur Konzert für Horn mit Orchester, gespielt von Kammervirtuos Zimolong-Dresden. Im zweiten Sinfoniekonzert war GMD Prof. Dr. Dr. h. c. Peter Raabe als Gast Dirigent des Städt. Orchesters. Außer der 4. Sinfonie und der 2. Leonorenouvertüre kam Beethovens Konzert für Klavier, Violine und Cello mit den Solisten Prof. Dr. Hermann Zilcher-Würzburg und den Brüdern Reinhold und Siegfried Barchet zur Aufführung. Die neue Arbeitsgemeinschaft brachte ferner Pfitzners „Von deutscher Seele" unter der Leitung von Conrad Freyse und mit den Solisten Gisela Derpsch-Köln (Sopran), Ruth Gehrs-Berlin (Alt), Hans Hoefflin-Berlin (Tenor) und Rudolf Haym-Wuppertal (Baß) zu überaus erfolgreicher Aufführung. In einem Kammermusikabend stellte sich das Salzburger Mozartquartett mit Werken von Beethoven, Mozart und Brahms vor. Zu den Solisten des Mozartquartetts gesellte sich im f-moll Quintett von Brahms noch Edmund Schmid-Flensburg, der am Abend vorher vor einem auserwählten Zuhörerkreis im Eisenacher Bachhaus des großen Thüringer Meisters „Clavierübung" zu Gehör brachte.

Der Richard Wagner-Verband deutscher Frauen hatte Staatskapellmeister Karl Elmendorff und Kammersänger Rudolf Bockelmann zu einem Gastkonzert eingeladen. Die Meininger Landeskapelle spielte durch das Eisenacher Städtische Orchester verstärkt eine auserwählte Vortragsfolge aus den Werken des Bayreuther Meisters.

Die Musica sacra hat nach wie vor im Eisenacher Bach- und Georgenkirchenchor unter Landeskirchenmusikwart Erhard Mauersberger eine würdige Pflegestätte. Die Interpretation der Werke Johann Sebastian Bachs sind durch diesen Chor zu ehrenvoller Tradition geworden. Als Weihnachtsgabe bescherte der Bachchor in diesem Jahre wieder einmal das Weihnachtsoratorium des Altmeisters in einer außerordentlich schönen Wiedergabe. Als Solisten wirkten mit: Herta Böhme-Leipzig (Alt), Friedrich August Buschmann-Köln (Tenor) und Philipp Göbelt-Leipzig (Baß). Günther Köhler.

ERFURT. Mit dem Beginn der Opernspielzeit wurde die Führung der Erfurter Bühne von einem neuen Intendanten Leonhard Geer übernommen. Nach allem Anschein hat man es mit einem Mann von starker persönlicher Initiative zu tun, einer Persönlichkeit, die den Ehrgeiz hat, mit jungen, verheißungsvollen Künstlern zu arbeiten, statt sich nur auf Kräfte zu stützen, die sich schon in künstlerischen Leistungen erprobt und bewährt haben. Dieses Verfahren wird eine sehr eingehende und gründliche Einzelarbeit für die künstlerischen Leiter der Einstudierungen voraussetzen. Vorläufig stehen dem neuen Intendanten freilich noch bewährte Künstler wie der Heldenbariton Dr. Carl Schlottmann zur Verfügung, der als Pizarro, Wotan, Escamillo, aber auch als Enoch Arden überragende gesangliche und schauspielerische Eigenschaften offenbarte, ferner Frida Winning, die als Jugendlich-Dramatische die Verehrung aller Opernfreunde genießt, und Dr. Ernst Fabry, ein wirklicher Gestalter großer Tenorpartien (Florestan, Siegmund, Don José). Als verheißungsvolle neue Kräfte begrüßte man Trude Graf (Koloratursopran) und Richard Stamm (lyrischer Bariton). Minna Krasa-Jank brachte als Fidelio-Leonore und Brünnhilde gut durchgearbeitete Leistungsproben. Im Ensemble traten außerdem der schöne Alt von Marga Baakes-Bolitsch hervor, die als Carmen eine bewundernswerte Partie bot, und der prachtvolle Baßbuffo Ernst Wiegands. Die musikalische Leitung der Opern verteilte sich auf GMD Franz Jung und Heinrich Bergzog. Neben „Fidelio", den „Lustigen Weibern", „Walküre", „Wildschütz", „Carmen" verdient aus der Reihe der Opern die gehaltvolle, dabei auch eine gewisse Volkstümlichkeit anstrebende Oper „Enoch Arden" von Ottmar Gerster hervorgehoben zu werden. Mit Intendant

Leonhard Geer traten Theo Dörich und Walter Boß als gewandte Spielleiter hervor.

Der künstlerische Leiter der „Städtischen Konzerte“ GMD Franz Jung setzt die Erziehungs- und Kulturarbeit fort, die er seit Jahren betreibt, indem er selten oder noch gar nicht gehörte Großwerke des Konzertsaales bietet (Wolf: Penthesilea, Strauß: Zarathustra). Die Aufführung der IX. Sinfonie von Bruckner verlegte man in die Kirche und stellte das Werk, das in der „Urfassung“ gespielt wurde, mit einem Chorlied von Richard Wetz zusammen („Nicht geboren ist das Beste“). Die meisterlich geschulte, schöne Sopranstimme von Helene Höfling kam bei dieser Gelegenheit in Liedern von Wetz zur vollen Geltung. Die „Thüringer Sängerknaben“ nahmen sich in den regelmäßigen Abendmotetten häufig moderner Komponisten an. Das Eintreten für Kodalys technisch schwierige, aber sehr wirkungsvolle Motetten „Jesus und die Krämer“ und „Die Alten“ verdient ausdrückliche Hervorhebung. Der Leiter dieser Abendmotetten, Herbert Weitemeyer, dehnte den Kreis seines Wirkungsapparates etwas weiter aus bei der Wiedergabe der Bachschen Reformationskantate und des Weihnachtsoratoriums. Die „Erfurter Konzertvereinigung“, die bei der Aufführung des Weihnachtsoratoriums als Veranstalter auftrat, betreut auch eine Konzertreihe, die heimischen Künstlern gilt. In diesem Rahmen trat das Klingequartett (Otto Klinge, Ferdinand Baumbach, Walter Mahr, Josef Laube) hervor, während sich Ernst Fabry als Liedsänger Lorbeeren holte. In dankenswerter Weise setzt Prof. Walter Hansmann (Violine) die Reihe seiner „Musikalischen Feierstunden“ fort, indem er sich im Zusammenwirken mit anderen Künstlern müht, den schon früher begonnenen Überblick über die Kammermusikliteratur auszudehnen. Man wird bald sagen können, daß unsere wesentlichen Kammermusikwerke fast lückenlos in diesem Rahmen zu lebensvoller Darstellung gekommen sind. Mehrere eindrucksvolle Abende sind dem Erfurter Männergesangverein (Leitung: Heinrich Bergzog) und dem „Richard Wetzschen Madrigalchor“ (Leitung: Alfred Thiele) zu danken. Der Organist Artur Kalkoff brachte mit Prof. Robert Reitz (Violine) und einer Reihe Erfurter Künstler gehaltvolle Abende, deren Programme er durch eigene erlesene Orgelvorträge bereicherte. Die sehr tüchtige heimische Pianistin Senta Kopff vereinigte sich mit Cläre und Eva-Luise v. Conta (Sopran) zu einem schönen Klavier- und Liederabend, bei dem freilich die Gesangslorbeeren mehr von Cläre v. Conta erworben wurden als ihrer Tochter. Bei den Veranstaltungen der „Kempffschen Meisterkonzerte“ wurde Helge Roswaenge, Alfred Cortot und Emmi Leisner von begeisterten Hörern viel umjubelt. Dr. Rudolf Becker.

GELSENKIRCHEN. Unter dem Motto „Humor und Frohsinn in der Musik“ fanden sich im Programm des 3. städtischen Hauptkonzertes Werke von E. N. von Reznicek, Mozart, Richard Strauß und Beethoven einträchtig zusammen. Die spritzige, schwungvoll und schneidig gespielte Ouvertüre zu „Donna Diana“ von Emil N. von Reznicek leitete den Abend ein. Von übermütiger Laune sprudelte auch die rassige Burleske für Klavier und Orchester von Richard Strauß. Mit kraftvollem Ton formte Erich Hammacher-Münster den virtuos gehaltenen Klavierpart. Er war auch der Solist in Mozarts Klavierkonzert in B-dur. In diesem Reifewerk, in dem Mozart über den Ton festlich-gesellschaftlicher Musik und die nur spielerisch-virtuose Gestaltung hinaus zum vollendeten künstlerischen Klavierstil gefunden hat, erwies sich Hammacher mit gepflegtem Anschlag, flüssiger Klarheit und Akkuratesse als ein Mozartspieler von bedeutenden Graden. Städt. MD Dr. Hero Folkerts hielt bei beiden Werken Orchester und Solist in disziplinvoller Haltung zusammen; es gab Blumen für ihn und den Solisten, der mit einer Bagatelle von Beethoven für den herzlichen Beifall dankte. Eine sehr fein durchgearbeitete Leistung des städtischen Orchesters, in der man erneut die immer auf das Wesentliche gerichtete Arbeit des Städt. MD Dr. Folkerts spürte, war die Wiedergabe der 8. Sinfonie von Ludwig van Beethoven, die in der geistvollen musikalischen Spiegelung des Humors sich dem Gesamtcharakter der Vortragsfolge gut einfügte und in ihrer mit frischer Klanglichkeit musizierten Form den Abend wirkungsvoll abschloß.

Aus dem sonstigen musikalischen Leben der Stadt verdient ein Lieder-Abend von Heinrich Schlusnus hervorgehoben zu werden. Über seine einmalige Leistung als Künstler und Sänger ist an dieser Stelle nichts Neues zu sagen, für Gelsenkirchen aber hatte der Abend seine besondere Bedeutung. Es war das erste Mal seit vielen Jahren, daß eine solche Veranstaltung hier stattfand. Bisher haben die Konzertdirektionen immer einen großen Bogen um Gelsenkirchen gemacht, wohl in der Annahme, daß Veranstaltungen dieses Stils in Gelsenkirchen, das sich stolz die Stadt der Kohle und des Eisens, die „Stadt der tausend Feuer“ nennt, mit seiner besonderen soziologischen Struktur nicht ihr Publikum finden würde. Heinrich Schlusnus hat diese Annahme glänzend widerlegt, so daß nun in den musikliebenden Kreisen die Hoffnung besteht, daß die anerkannten großen Meister ihres Faches nicht mehr immer den Weg an Gelsenkirchen vorbei nehmen.

Eine weniger erfreuliche Gewohnheit hat sich im Laufe der Zeit auf dem Gebiete des Männerchorwesens herausgebildet: der erfolgreiche Versuch eines Männergesangvereins, den Namen eines bedeutenden Solisten und die Beliebtheit des Rundfunks sozusagen als Kassenmagneten vor sein

eigenes Chorprogramm zu spannen, hat stark Schule gemacht, so daß eine ganze Reihe von anderen Männergesangvereinen mit Konzerten gefolgt ist, in denen, um nur ein paar Namen herauszugreifen, Sänger wie Wilhelm Leiseifer, Herbert Ernst Groh, Willy Schneider, Clemens Andrijenko im Mittelpunkt standen, während der Verein selbst mit einigen Volksliedern oder schon häufiger gesungenen Chören im Hintergrund blieb. Selbstverständlich sollen auch die Männergesangvereine Solisten heranziehen, die Erfahrung des letzten Jahres aber hat gezeigt, daß daraus, wenn man es in dieser Form handhabt, eine Gewohnheit zu werden droht, die dem Leistungswillen des Männerchores abträglich ist zugunsten eines Starsystems, das wir doch überwunden zu haben glaubten. Dr. K. W. Niemöller.

HAMBURG. Der Berichtsabschnitt der letzten zwei Monate — wir genügen der Chronistenpflicht von Mitte November bis Mitte Januar — des Hamburger Musiklebens wird in unserer Stadt ein vielfältiges kulturelles Eigenleben spiegeln können, ähnlich wie es sich in unserer Zeit auch in anderen deutschen Städten abwickelt. Es darf dabei als grundsätzliches Wesensmerkmal herausgeschält werden, daß neben den Veranstaltungen der kulturellen Gliederungen von Partei und Staat, die heute oft in so großartiger, auf eine breite Gemeinschaftswirkung bedachten Weise dargeboten werden, die private Initiative als starke Bekundung deutschen musikalischen Eigenlebens nach wie vor ausschlaggebend am Werke ist. Das zeigt auch der hier folgende Überblick über Hamburgs Musikleben aus den letzten Monaten.

Wenden wir uns zuerst den Darbietungen unserer Operntheater zu. Die Hamburgische Staatsoper stand im Zeichen weihnachtlichen Gedenkens. Neben Norbert Schultzes musikalischer Bilderbogenfolge „Max und Moritz" nach originalen Versen von Busch — über deren Uraufführung wir bereits im Dezemberheft berichteten — stand die Erstaufführung der in München aus der Taufe gehobenen Tanzpantomime „Prinzessin Schneewittchen" des in Garmisch-Partenkirchen lebenden 58jährigen Niederbayern Franz Höfer. Höfers Pantomime erhebt neben den Erfordernissen eines naiven Handlungsspiels den Anspruch auf psychologische Charakteristika, die im Sinne eines motivlich durchkomponierten, rhythmisch fein versponnenen, kammerorchestral aufgezogenen Musikstils aus der Feder eines erfahrenen, gereiften Komponisten in Bewegung gesetzt werden. Bühnenbild (Gerd Richter) und Tanzregie (Helga Swedlund) verhalfen dem Werk zu einer anziehenden Erfolgsserie. Eine Wiederaufnahme der „Mignon" an gleicher Stätte hatte den Ehrgeiz, die landläufige Übersetzung Ferdinand Gumberts einer Revision zu unterziehen (Wilhelm Brückner-Rüggeberg), die Goethe retten sollte, indem sie sich auf das französische Original berief. Dem schwärmerischen Augenaufschlag des ehrwürdigen Opernpublikums wird die Lorgnette der Philologie aufgesetzt. Fort von den klassischen Wortprägungen, der fatalen Dichternähe „Wilhelm Meisters", heißt die Bearbeitungsdevise. Doch das bleibt ein Trugschluß; denn das Publikum — und wir stellen uns hier auf seine Seite — schwärmt in diesem Falle nach wie vor für Zitronen, wo ihm Orangen geboten werden. Auch das mit neuer staatlicher Hilfe bedachte „Harburger Theater in Hamburg", ein künstlerisch gemischtwirtschaftlicher Betrieb geht daran, seinen Spielplan einer weiteren Ausrichtung zu unterziehen. Neben den Sprechstücken spielt man hier vornehmlich die Operette, unter besonders lobenswerter Heranziehung der zeitgenössischen; und eine Einstudierung der „Cavalleria" zeigt dieses ausbaufähige Institut noch im Zeichen einer künstlerischen Konsolidierung, die im Auf und Ab einer alltagsmäßig verschiedenen Verpflichtungspolitik nach dem Gesetz der besten Publikumswirksamkeit sucht. Hier hat ein anderes einheimisches Operninstitut sich bereits seit Jahren festgefügte Volkstheater-Gesetzestafeln errichtet, die „Hamburger Schiller-Oper" (ein Institut übrigens, das als einzige nichtstaatliche oder städtisch subventionierte Opernstätte der von uns erörterten Parole von der privaten Initiative bewundernswerten Tribut zollt). Neben Operetten (dem „Polenblut", der „Fledermaus") schob man eine, allerdings für die idealen Bestrebungen der Schiller-Oper etwas summarisch behandelte Aufführung der „Martha". Dafür hat sich die „großdeutsche Erstaufführung" des letzten Leharschen Sprößlings, der „musikalischen Komödie" „Giuditta", zu einem prächtigen Serienerfolg unter der eröffnenden Stabführung des Operettenmeisters entwickelt.

Unter den Konzertveranstaltungen wenden wir uns zuerst der Aufführungsreihe der Konzerte unseres Philharmonischen Staatsorchesters unter der Stabführung von Staatskapellmeister GMD Eugen Jochum zu. Das dritte Philharmonische Konzert stellt neben der Aufführung von Bruckners „Vierter" in der Originalfassung alte Meister „auf neu" vor. Sir R. Vaugham Williams, der mit der vorjährigen Verleihung des Hansischen Shakespeare-Preises bedachte angelsächsische Komponist, schrieb eine Fantasie für großes Streichorchester nach einem Thema des englischen Virginalisten Thomas Tallis. Das Thema, Keimzelle eines kirchenmusikalischen Reformwerks der Queen Elisabeth-Zeit, wird durch eine fantasiereich ausgespielte Übertragung auf ein dreifach geteiltes Orchester in die mehrchörigen Klangbezirke der italienischen Gabrieli-Zeit „rückgekoppelt", aus denen Tallis sicherlich sein schaffensmäßiges Rückgrat empfing. Der Kirchenton ist auch bei Williams

die edle Patina, die dem schwärmerisch-weihevollen, warmherzig empfundenen Werk zu einem schönen, beständigen Glanz verhilft. Auch das c-moll-Konzert für Solo-Violine und Orchester aus „La Cetra“ des Altitalieners A. Vivaldi (von der Römerin Gioconda de Vito temperamentvoll und stilvoll gespielt) wahrt in einer zeitgenössischen Instrumentalbearbeitung des italienischen Neutöners A. Casella über kleine, raffinierte harmonische Ausweichungen hinweg zeitstilistisches Kolorit. Das vierte Philharmonische Konzert brachte dann kurz vor Weihnachten Beethovens freudig gestimmte letzte Sinfonien, die Achte und die Neunte, zu einem wirkungsvollen, klassisch verpflichteten künstlerischen Jahres-Ende. Neben den einheimischen philharmonischen Konzerten haben die Gastkonzerte der Berliner Philharmoniker in Hamburg ihren festen die Musikfreunde verpflichtenden Platz. So stellte W. Furtwängler mit seinen „Mannen“ in Hamburg Igor Strawinskys Ballett „Der Kuß der Fee“ vor, in der Bearbeitung eines Divertimento, eines vergnüglichen Orchestermusizierstückes, zusammengestellt durch die Hand des in Paris lebenden russischen Komponisten. Das heute zehn Jahre alte Ballett, in die neuklassizistische Schaffensnähe des „Apollon Musagète“ zu setzen, ist eine noble, mit einer gewissen müden Liebenswürdigkeit ausgestattete Reaktion auf jene unfrohe Stilepoche des großen musikalischen Anregers, die durch asketische Strenge und brutale Motorik ausgestattet war. Breitere Publikumswirksamkeit wollen sich die acht KdF-Konzerte sichern, die nicht nur die wertvollen Kammermusikabende der von ihr übernommenen Kulturgemeinde pflegen, sondern die sich auch einen großen Klangkörper haben sichern können, das halb in städtische, halb in KdF-Regie übernommene Landesorchester Nordmark. Ihm steht jetzt ein neuer Leiter vor, ein durch die philharmonischen Sonntagskonzerte erfahrener Dirigent, GMD Richard Richter; schon das erste in diesem Rahmen veranstaltete Konzert zeigte unter der neuen Leitung, was aus diesem entwicklungsfähigen Klangkörper noch herauszuholen ist. Und in diesem Zusammenhang wollen wir ein Gastkonzert des NS-Reichs-Symphonie-Orchesters unter Leitung von Erich Kloß, veranstaltet von der Kulturgemeinde innerhalb der NSG „Kraft durch Freude“, nicht unerwähnt lassen. Ein halb von kirchlicher, halb von städtischer Seite garantierter Kunstkörper, der Städtische Kirchenchor, setzt die Linie künstlerischer Einsatzbereitschaft auch nach dem Ableben seines bisherigen Leiters Karl Paulke, über das wir bereits berichteten, tatkräftig fort, indem der vorläufige Nachfolger Adolf Detel innerhalb dieser a cappella-Gemeinschaft den Einbau eines Knabenchors wirksam erprobte.

Die Hamburger Vereinigungen, die durch eine rege private Initiative erhalten werden, waren neben diesen staatlichen und städtischen Kunstkörpern nicht minder rege. Idealistisch ist das „Hamburger Kammerorchester“ gesonnen, das sich unter der neuen Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt, der sich zu einem ganz ausgezeichneten Kammerorchester-Dirigenten entwickelt, aus philharmonischen Orchestermitgliedern und Privatmusiklehrern zusammensetzt. Programmlich sehr lebendig ist nach wie vor der Hamburger „Richard Wagner-Verein“, dem Richard Richter künstlerisch vorsteht. Die aus einheimischen Philologen-Kreisen sich rekrutierende „Vereinigung für Volkskonzerte“ findet neuerdings wieder die ihr gebührenden vollen Säle. Einheimische und auswärtige Künstler vervollständigen das farbige Musikmosaik des Konzertwinters. Das Hamann- und das Hanke-Quartett finden starke Resonanz einer anhänglichen Gemeinde. Gusta Hammer von der Staatsoper wie der Pianist Ferry Gebhardt hatten ein dankbares Publikum, desgleichen Erna Sack, Roswaenge strahlt, Cassado spielt mit Grandezza, Rosl Schmid fesselt erneut, Hüsch ergreift, Cortot begeistert, das Stroß-Quartett spielt Beethoven, Günther Ramin erprobt seine Virtuosität an der Arp Schnitger-Orgel zu St. Jakobi, Ungarische Zigeunerknaben glänzen, ein Schweizer Ensemble spielt moderne landsmännische Kammermusik, Paul Lincke entzückt — kurz, es ist ein ständiges Kommen und Gehen auswärtiger Gäste. Daneben erproben unbekanntere Komponisten der Wasserkante ihr Talent: der Bremer C. W. Drechsler mit Neuromantischem, der Hamburger Felix Cube mit Geistbezwingendem. Dazu waren Bußtag und Weihnachten die Milieu-Zäsuren, die alle Organisationen, ob staatlich, kirchlich oder privat verpflichtet, in den Dienst innerer Erbauung stellten. Allerdings mit wechselvollen Empfindungen. Das Brahmssche „Requiem“ war der Hoheitspfeiler am Bußtag; aber das uraufgeführte „Weihnachtsoratorium“ H. F. Micheelsens, des Leiters der Hamburger Kirchenmusikschule, nur eine schwankende Säule zu Weihnachten. Da loben wir uns noch zeitgenössische Werke wie Joseph Haas' „Die Christnacht“ (die Max Lille mit Betriebsgemeinschaften zur Durchführung brachte) und Armin Knabs „Weihnachtskantate“ (von E. Barthe zu St. Katharinen aufgeführt). Heinz Fuhrmann.

HILDESHEIM. Mit besonderer Spannung sah man in Hildesheim der Eröffnung der diesjährigen Konzertreihe entgegen; galt es doch, die Frage zu beantworten, ob es der Stadtverwaltung gelungen sei, für Fritz Lehmann einen Nachfolger zu finden, der das Erbe dieses hervorragenden Musikers würdig zu verwalten imstande sei. Aus der engeren Wahl war mit Einstimmigkeit als Sieger hervorgegangen Philipp Schad. Er wurde als erster

Städtischer Kapellmeister mit dem Titel MD nach Hildesheim berufen.

Philipp Schad ist als Sohn eines Missionars in Cuddalore (Vorderindien) am 18. 6. 1902 geboren. Seine musikalische Ausbildung, die schon im Elternhause angebahnt war (die Eltern sangen mit ihren 6 Kindern jeden Morgen vierstimmig einen Bachchoral vom Blatt), erhielt Schad in der Hochschule für Musik in Stuttgart (P. O. Möckel, GMD Leonhardt, Sträßer und Holle). Praktisch arbeitete er nach Beendigung seines vielseitigen Studiums an der Stuttgarter Oper und am Dessauer Friedrichstheater, wirkte auch in der „Musikalischen Assistenz" bei den Bayreuther Festspielen. In der Chorleitung und Stimmbildung wurde er darauf noch von Prof. O. Jochum unterwiesen. In dem württembergischen Städtchen Biberach war Schad mit bestem Erfolg als Kapellmeister tätig, ehe er nach Hildesheim berufen wurde.

Hier sah er sich sogleich vor eine ganz große Aufgabe gestellt: die Chorvereinigung führte am Bußtag mit dem Städtischen Orchester Pfitzners „Von deutscher Seele" auf. Für alle Mitwirkenden, insbesondere aber für den Dirigenten, war das ein untrüglicher Prüfstein ihres Könnens. Die Probe wurde glänzend bestanden. Ein Kapellmeister, der mit solcher Sicherheit eine so ungemein schwere Partitur dirigiert, braucht vor keiner Schwierigkeit zurückzuscheuen. Chor und Orchester bewiesen auch unter dem neuen Leiter ihre oft bewährte Leistungsfähigkeit in hervorragender Weise. Dazu war ein Soloquartett gewonnen worden, wie es stimmlich und musikalisch kaum besser denkbar ist: Susanne Horn-Stoll (Darmstadt), Gertrud Freimuth (Berlin), Dr. Heinrich Allmeroth (Leipzig) und Paul Gümmer (Hannover) bildeten dieses geradezu ideale Quartett. So war die Aufführung des gewaltigen Werkes ein großer Tag für das musikalische Hildesheim. Leider hinkt auch hier ein Pferdefuß nach: Obwohl das Konzert recht gut besucht war, verbleibt doch infolge der beträchtlichen Unkosten der Chorvereinigung eine Schuldenlast, die ein weiteres Wirken auf gleicher Höhe ernstlich in Frage stellt. Es muß von der Stadtverwaltung erwartet werden, daß sie den neuen Musikdirektor und den altbewährten Chor bei ihren hohen Kulturaufgaben unterstützt. Mit Worten der Kantate möchten wir der Stadt zurufen: „Herz, in deinen sonnenhellen Tagen, halt' nicht karg zurück!"

Ein weiteres Zeugnis für die Tüchtigkeit von Chor und Dirigent ist, daß nur vier Wochen nach dieser erstaunlichen Leistung Bachs Weihnachts-Oratorium herausgebracht wurde. Einen stimmungsvolleren Rahmen für dies herrliche Werk kann man sich nicht denken als die altehrwürdige Michaeliskirche, deren Apsis von unten angestrahlt war. Ein zauberhafter Anblick! Auch diese Aufführung hinterließ einen starken, nachhaltigen Eindruck. Den Evangelisten sang Albert Barth (Essen) mit sehr leicht ansprechender Stimme. Als Bassist war in letzter Minute Paul Gümmer (Hannover) eingesprungen. Es ist immer ein Genuß, sein edel klingendes Organ zu hören. Die Frauensoli waren zwei Hildesheimer Debütantinnen übertragen worden, die ihre Rollen recht gut durchführten. Melitta Gibs und Margarete Spranger berechtigen zu den besten Hoffnungen.

Die „Hildesheimer Musikgemeinde" feiert in diesem Winter das 10jährige Jubiläum ihres Bestehens und wird nun auch von MD Schad geleitet. Das erste Konzert konnte ich, weil ortsabwesend, nicht hören. Es war Beethoven gewidmet und brachte neben zwei Ouvertüren die 2. Symphonie und das Klavierkonzert in C, gespielt von Adrian Aeschbacher. Das zweite Konzert der Musikgemeinde führte uns die Vielseitigkeit des Arrau-Trios im C-dur-Trio von Brahms, in dem a-moll-Trio von Ravel und in dem a-moll-Trio von Tschaikowsky vor. So interessant das Werk des französischen Impressionisten, und so leidenschaftlich das Werk des Russen ist — gegen das nach Inhalt und Form in gleicher Weise beherrschte Trio des deutschen Meisters kommen sie nicht an. Wunderbar war das Zusammenspiel der drei Künstler Claudio Arrau, Hermann Hubl und Hans Münch-Holland. Auch das dritte Konzert war ein Solistenkonzert. Eduard Erdmann spielte von Mozart die Phantasie in C und die Sonate 12. V. 475/457, von Schubert die Vier Impromptus op. 90 und die gewaltige Sonate op. 111 von Beethoven in mächtiger Steigerung. Der gottbegnadete Künstler wurde nach Gebühr gefeiert.

Die Schaffung einer Städtischen MD-Stelle veranlaßte die Stadtverwaltung, auch die bisherigen „volkstümlichen" Konzerte auf ein wesentlich höheres Niveau zu heben. Das zeigte sich sowohl in der Vortragsfolge wie in der Wahl der Solisten. Diese Konzerte der Städtischen Bühne werden zumeist von Philipp Schad geleitet, zwei der acht geplanten soll der 2. KM Klaus Walther Oertel dirigieren, der zudem tagsvorher die Werke am Flügel erläutert. Wir hörten im ersten Irma Roster, die Koloratursängerin der Stuttgarter Staatsoper in je zwei Arien von Mozart und von Haydn. In dem Mozartschen Konzert für Flöte und Harfe zeigten zwei Mitglieder des Städtischen Orchesters, Hermann Herker und Marianne Neuber, ihr bedeutendes Können. Außerdem gab es Ballettmusik aus „Les petits riens", die Ouvertüre zu „Figaro" und Haydns Symphonie mit dem Paukenwirbel. Gleich bei diesem ersten Auftreten erwarb sich Schad durch seine lebendige und fest zupackende Art des Dirigierens die Zuneigung seines neuen Hörerkreises. — Das 2. Konzert war ein Beethoven-Abend: Prof. Bernhard Leßmann, 1. KM des Deutschen Opernhauses in Berlin, spielte mit

feinem Empfinden das Violinkonzert, das Orchester bestätigte seinen Ruf als zuverlässiges Instrument in der Hand eines tüchtigen Dirigenten durch den Vortrag der ersten Symphonie und der „Fidelio"-Ouvertüre. — Sehr interessant war auch das folgende Konzert, das von KM Oertel geleitet wurde. Margarete Spranger sang zwei Liederzyklen von Georg Vollerthun, „Lieder der Anmut" und „Lieder aus Niederdeutschland" mit Orchester. Vollerthun, der der Aufführung selbst beiwohnte, konnte mit der Wiedergabe seiner wertvollen Lieder, die sowohl die Stimme wie die orchestrale Begleitung zu ihrem Recht kommen lassen, wohl zufrieden sein. Er wurde mit der Solistin mehrfach hervorgerufen. Außerdem enthielt das Programm die liebliche Sinfonietta „Der Morgen" von Haydn, das Siegfried-Idyll und die Kleine Symphonie in C von Schubert.

Der Männer-Gesangverein Hildesheim feierte sein 90jähriges Bestehen mit einem Festkonzert. Bei großem Aufwand der Mittel hinterließ das Konzert doch nicht restlose Befriedigung. Es fehlt dem Verein an jugendlichen Stimmen; auch waren die dargebotenen Gaben inhaltlich an Wert zu ungleich. Schön war der „Gesang des Lebens" von Richard Wetz.

An Opern brachte das Braunschweiger Landestheater den „Barbier von Sevilla", „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" und „Die lustigen Weiber"; hiesige Kräfte „Das Glöckchen des Eremiten". Prof. v. Jan.

LIEGNITZ. Die Konzerte der Stadt Liegnitz — Meisterkonzerte und Kammermusikabende — erfreuen sich, zumal bei den mäßigen Anrechtspreisen und den bekannten künstlerischen Leistungen großer Beliebtheit. Städtischer MD H. Weidinger gestaltete den 1. Abend als Beethoven-Abend, in dem außer dem Dresdner Trio (Tripelkonzert) und der vom Städtischen Orchester prachtvoll gespielten Egmont-Ouvertüre der neugegründete Städtische Chor mit „Meeresstille und glückliche Fahrt" und der „Chorfantasie" zum erstenmal in Erscheinung trat und Zeugnis seines Strebens ablegte.

Eine besondere Freude bedeutete es, Prof. Dr. Peter Raabe als Gastdirigent klassische Meister (Webers Oberon-Ouvertüre und Beethovens zweite Sinfonie) wie moderne Musik (Trenkner, Variationen) mit der Kraft seiner starken Persönlichkeit gestalten zu sehen. Kein Wunder, daß dieser Abend begeisterten Beifall fand, zumal das Städtische Orchester in jedem seiner Mitglieder, wie gewohnt, sein hervorragendes Können einsetzte. In gleicher Weise stand es als grundlegender Faktor unter der gestaltenden und temperamentvollen Führung von H. Weidinger in Pfitzners Violoncello-G-Konzert und Boccherinis B-Konzert (Prof. Hoelscher) zur Verfügung, der die Hörer durch sein echtes großes Spiel packte. Burghardts mit dem Schlesischen Musikpreis ausgezeichnete Sinfonietta und Czerniks virtuoses „Vorspiel zu einer Komödie" ernteten reichen Beifall. Der Tschaikowsky-Abend (Sinfonia pathétique) und des gleichen Komponisten Klavierkonzert b-moll mit Hans Richter-Haaser-Dresden war dank voller Hingabe aller Mitwirkenden ein packendes Erlebnis.

Im künstlerisch schön wirkenden Festsaal des Hauses des Volksbildungswerkes fanden Kammermusik-Abende statt, wobei das Weitzmann-Trio (Mozart, Schubert, Brahms) und das Liegnitzer Kammerorchester unter H. Weidingers Leitung mit Konzertmeister Roeseler und Lilge alte und neuzeitliche Musik brachte, nicht zuletzt ergriff Pfitzners Duo für Violine, Violoncello und Kammerorchester durch die vollendete Wiedergabe.

Mitte Januar wird durch die Stadt Liegnitz die Musikschule für „Jugend und Volk" eröffnet, die „eine einheitliche musikalische Grundlage und Ausrichtung des gesamtdeutschen Volkes sichern will".

Die Oratorien-Vereinigung, die die altbewährten Chöre der Singakademie (Otto Krause), den Chorgesangverein (Otto Rudnick) und Kirchenchor „Kaiser Friedrich" in sich vereinigt, brachte Brahms' Deutsches Requiem unter Otto Krauses Leitung in künstlerisch tiefgehender Form vor großer Hörerschar in der Peter-Paul-Kirche zur Aufführung, Frau H. Langer-Liegnitz sang die Sopranpartie. Otto Rudnick spielte Orgelwerke von J. S. Bach und Brahms. Otto Krause brachte in einem Weihnachtskonzert eine eigene Suite für Orchester, der weite Verbreitung zu wünschen ist. Die Vereinigung bereitet jetzt Bachs „Johannespassion" unter Otto Rudnick vor.

Im Herbst fand unter Leitung von KMD Otto Rudnick und Kantor Stache eine Kreiskirchenchortagung statt, wobei Otto Rudnick einen Vortrag hielt über die „Aufgaben der Kirchenchöre im evangelischen Gottesdienste unserer Zeit". Im Gottesdienste wurden außer Werken alter Meister auch Kompositionen von Otto Krause, Fritz Silber, Otto Rudnick durch die vereinigten Kirchenchöre von Kreis und Stadt Liegnitz gesungen, in dieser Form eine vorbildliche Arbeitsgemeinschaft darstellend.

KMD Otto Rudnick.

MAINZ. Die Oper setzte die Reihe ihrer Erstaufführungen mit „Arabella" von Richard Strauß fort. Wie überall blieb dem Werk, das neben schwachen Stellen doch so viel Einzigschönes und Herrliches zu stellen hat, auch hier der Erfolg treu, zumal unter der sich auf die vorhandenen Mittel klug beschränkenden Spielleitung Hans Kämmels — der mit sofortiger Wirkung als Intendant nach Koblenz berufen wurde — eine bis ins Letzte hinein durchgefeilte Aufführung zustande gekom-

men war. Die ſchönen, durch vornehme Einfachheit ſich auszeichnenden Bühnenbilder und Koſtümentwürfe Ernſt Preußers verfehlten ihre Wirkung nicht. Die muſikaliſche Leitung lag in den Händen des jungen Theo Mölich, der wieder unter Beweis ſtellte, daß in ihm ein Anwärter für einen führenden Dirigentenpoſten im deutſchen Opernleben heranreift. Wenn auch die Arabella von Hertha Reuling nicht über die ganze frauliche Wärme verfügt, die die Rolle erfordert, ſo bot die Künſtlerin doch eine geſanglich und darſtelleriſch gleich hochſtehende Verkörperung der Titelpartie. In der Erſtaufführung ſang Dr. Joſef Poell von der Düſſeldorfer Oper einen imponierenden Mandryka; ſpäterhin führte Franz Stefan die ſchöne Partie mit ſicherer Geſtaltungskraft und mit dem Einſatz ſeiner großen Stimmmittel eindrucksvoll durch. Ganz ausgezeichnet fand ſich Hella Buſchmann mit der Sdenka ab, die der jugendlichen Sängerin Gelegenheit bot, geſangliche Eigenſchaften zu zeigen, die man ihr nach den ſeitherigen Operettenpartien kaum zugetraut hätte; auch darſtelleriſch ſtand ſie durchaus gleichwertig im Enſemble, das durch die famoſen Leiſtungen eines Erwin Kraatz (Waldner), einer Martha Hofer-Sterkel (Gräfin), eines Benno Stappenbeck, Arthur Seidler, Heinz Lübbert (Bewerber um Arabella), einer Truthild Karen (Fiakermilli), Elſe Link (Kartenaufſchlägerin) und nicht zuletzt des hervorragenden Chores ausgezeichnet vervollſtändigt wurde. Des einfach grandios muſizierenden Orcheſters darf nicht vergeſſen werden. Die gründliche Vorbereitung der ſchwierigen „Arabella" machte ſich hemmend für weitere Opernpremieren bemerkbar, ſodaß ſeit dem Bericht nur noch eine ſehr ſchöne, von innerem Schwung getragene „Troubadour"-Wiederaufnahme mit teilweiſer Umbeſetzung tragender Rollen im Spielplan erſchien. Hier war es vor allem der ſtrahlende Tenor Heinrich Vogt-Filſecks, der als Manrico wahre Triumphe feiern konnte. Eine ſchöne Leonore war Hildegard Strube, den Grafen Luna ſang Heinz Lübbert mit weichem Bariton. Hans Blümer war der Aufführung der mit übergroßer Dirigiergeſtik alles beſeelende muſikaliſche Leiter. Lortzings ewig junger Humor erheiterte ausverkaufte Häuſer mit ſeinem meiſterhaften „Zar und Zimmermann", den Paul Wrede mit wohltuender Zurückhaltung von allem billigen Effekthaſchen inſzeniert hatte. Erwin Kraatz ſtellte einen komiſchen van Bett auf die von Helmut Obſtfelder luſtig bebilderte Szene. Ganz allerliebſt dünkte uns die Marie Truthild Karens, ſodaß man den Geſchmack des tolpatſchigen Peter Iwanow Hugo Zinkler nur zu gut verſtehen kann.

Zu ganz großen Erfolgen geſtalteten ſich die jetzt immer nahezu ausverkauften Symphonie-Konzerte des ſtädtiſchen Orcheſters im Stadttheater ſowohl für GMD Carl Maria Zwißler als auch für das Orcheſter ſelbſt. Man darf wohl ohne Übertreibung ſagen, daß das Mainzer ſtädtiſche Orcheſter einen Grad künſtleriſcher Vollkommenheit erreicht hat, der es in die Reihe beſter Orcheſter in Deutſchland ſtellt. Das mag vielleicht als Lokalpatriotismus gedeutet werden: dies iſt nicht der Fall — der Referent iſt kein geborener Mainzer! Aber ähnliche Wiedergaben etwa der „V." von Tſchaikowsky oder der „III." von Beethoven oder der „h-moll" von Schubert — um nur einige ganz markante Werke aus den von Zwißler feſſelnd zuſammengeſtellten Vortragsfolgen der letzten drei Konzerte herauszugreifen — zu hören, hat man nur ſelten das Glück.

Eines ſehr viel beſſeren Beſuches als in den vergangenen Jahren erfreuen ſich auch die Kammermuſik-Abende der Städtiſchen Konzerte in den prachtvollen Räumen des kurfürſtlichen Schloſſes. Hier erlebten wir das ſchöne Muſizieren des „Pasquier-Trios"-Paris, hier bewunderten wir das Können des „Quartetto di Roma", hier erfreuten wir uns an einer prächtigen Wiedergabe des „Deutſchen Volksliederſpiels" von Hermann Zilcher in der vollendeten geſanglichen Geſtaltung durch Hildegard Strube, Martha Hofer-Sterkel, Hugo Zinkler und Erwin Kraatz, denen Theo Mölich — ſämtlich Mitglieder des Mainzer Stadttheaters — ein techniſch wie muſikaliſch gleich überzeugender Begleiter am Flügel war. Willy Werner Göttig.

MÜNSTER. (UA Richard Greß: Variationen nach Mozart.) So ziemlich auf allen Gebieten der muſikaliſchen Kompoſition hat der in Münſter lebende Komponiſt Richard Greß (geb. 1893 in Endersbach/Württemberg, heute Direktor der Weſtfäliſchen Schule für Muſik in Münſter, ſtändiger Korreſpondent der ZFM) ſich hervorgetan. Wir beſitzen Werke der verſchiedenſten Gattungen einſchließlich der Oper von ihm und ein Teil iſt auch im Druck erſchienen. Nicht nur in Münſter, wo Greß nunmehr ſchon über zehn Jahre wirkt, auch in mancher anderen Stadt ſind ſeine Arbeiten aufgeführt worden. Als bisher neueſtes Werk brachte Greß nun Orcheſtervariationen heraus, Variationen über das Menuett des Haydn gewidmeten d-moll Streichquartetts (KV 421) von Mozart. Im Jahre 1919 lernte Greß in engliſcher Gefangenſchaft dieſes Mozartſche Werk kennen, um ſich ſeither immer wieder damit zu beſchäftigen. Greß' Variationen ſind das Zeugnis für einen ſchöpferiſch begabten Muſiker, zugleich für einen Muſiker, der Bewundernswertes in techniſch-handwerklicher Hinſicht vollbringt. Außerdem verdient aber die abſolute Ehrlichkeit und Geradheit, die den Komponiſten von Effekthaſcherei und dergl. Dingen fernhält, Reſpekt. Vornehmlich zeigt ſich Greß in dieſen Variationen als Lyriker, d. h.

diese Stücke haben ihre Stärke im Detail, in der Ausarbeitung. Welch glückliche Idee, die Variationenreihe (neun) nicht konventionell mit einer Fuge, sondern mit einer Gigue zu beschließen! Reizvoll ist diese musikalische Arbeit instrumentiert und auch stimmungsmäßig sind die einzelnen Sätze glücklich gegeneinander ausgewogen. Greß bringt Heiteres und Ernstes, Besinnliches und Fröhliches. Einen reizvollen Einfall verwirklicht er gegen Ende des Werkes. Da läßt er im Anschluß an die vorletzte Variation plötzlich ein Streichquartett zehn Takte des originalen Mozartschen Satzes spielen, um daran ohne weitere Unterbrechung die Gigue anzureihen, in der dann nochmals der gleiche Effekt angewendet wird. Mit herzlicher Anteilnahme wurde die Komposition bei ihrer Uraufführung im Musikverein in Münster aufgenommen. GMD Hans Rosbaud hatte ihr eine sorgfältig vorbereitete Wiedergabe angedeihen lassen und es verstanden, die mannigfaltigen Reize des Werkes wundervoll ziseliert herauszuarbeiten.

Gerhard Kaschner.

OSNABRÜCK. Der bisherige Verlauf des Winters hat den alten Ruf Osnabrücks als einer Stadt mit rege pulsierenden Musikleben in erfreulicher Weise bestätigt. Zwar wurde die im Vorjahre geschaffene Einrichtung volkstümlicher Orchesterkonzerte wieder aufgegeben, doch kann man in der stärkeren Berücksichtigung der neuen Gemeinschaftsmusik einen Ausgleich erblicken. Überhaupt werden die lebenden Komponisten mehr als bisher berücksichtigt: sind doch von insgesamt 17 Werken, die für die sechs Hauptkonzerte angesetzt sind, neun zeitgenössische Schöpfungen. Von ihnen kamen bislang das Cellokonzert von Max Trapp, das auch hier günstige Aufnahme fand, und Hans Wedigs Nachtmusik zu Gehör, ein Werk mit bestechenden Einzelheiten, aber als Ganzes zu wenig einheitlich und nicht fest genug unterbaut. Von älteren Komponisten kamen Berlioz (Cellini-Ouvertüre), Beethoven mit einer überzeugenden Wiedergabe der Eroica und Bruckner (7. Symphonie) zu Worte. Während die Leitung der Orchesterkonzerte nach wie vor Willy Krauß anvertraut ist, trat an die Spitze der Choraufführungen ein neuer Mann, Karl Schäfer, der aus seinem oberfränkischen Wirkungsgebiet im Frühjahr nach Osnabrück berufen wurde. Es wurde eine Reorganisation des Chorwesens für unerläßlich gehalten und eine neue Chorgemeinschaft unter dem Namen „Osnabrücker Chor" gebildet. In ihr ist der Lehrergesangverein, der schon früher durch seine Mitwirkung die Oratorienkonzerte ermöglichte und auf eine lange Tradition in der Pflege des Männergesangs zurückblicken konnte, nunmehr aufgegangen. Das erste Chorkonzert brachte, als Ausdruck eines neuen Kurses, Musik der Gegenwart: Hermann Grabners „Segen der Erde", eine namentlich im zweiten Teil zu bedeutender Höhe ansteigende Tonschöpfung. Zur Einleitung des Abends wählte der Dirigent ein eigenes Werk, die kurze Kantate „Deutsches Land". Ein choralartiges Thema variiert die einzelnen Strophen in einer bewußt strengen und archaisierenden Satzart. Der neugebildete Chor vollbrachte eine im allgemeinen befriedigende Leistung: als Solisten waren Hilde Wesselmann (Wuppertal), Clemens Kaiser-Breme (Essen) und Gerhard Mönkediek (Osnabrück) hinzugezogen worden. Als mit Recht gefeierte Gäste auf dem Konzertpodium erschienen außerdem Alfred Hoehn mit einer an poetischem Reiz kaum überbietbaren Ausdeutung des Schumannschen Klavierkonzerts und Ludwig Hoelscher, der sich für Trapps Komposition einsetzte.

Die Reihe der kammermusikalischen Darbietungen eröffnete ein Abend mit Bachs „Kunst der Fuge". Prof. Hermann Diener-Berlin und sein Collegium musicum unterzogen sich ihrer schwierigen Aufgabe mit voller Hingebung. Ihre Bearbeitung beschränkte sich auf den Klang von fünf Streichinstrumenten und brachte eine Umstellung der Fugen nach gewissen Gesichtspunkten. Ebenso anziehend gestaltete sich ein Klavierabend der begabten Pianistin Rosl Schmid (München). Ihre Vorträge durchstreiften die Literatur von Buxtehude bis Chopin und schlossen mit Variationen von Karl Schäfer über ein fränkisches Volkslied, die dessen Fähigkeiten in vorteilhaftem Licht erscheinen lassen.

Als neuer Leiter des Städt. Konservatoriums hat Karl Schäfer dem Institut neuen Auftrieb gegeben, indem er das Arbeitsfeld erweiterte und die öffentlichen Vorträge, Abendmusiken genannt, auf eine höhere Stufe zu heben wußte. Hierbei ergab sich auch Gelegenheit, weitere Proben aus seinem fruchtbaren Schaffen kennenzulernen: beispielsweise Tänze für Orchester über Altosnabrücker Tanzmelodien, oder begleitete Chorgesänge nach Versen von Hans Baumann. Bei letzterem wirkte die Städt. Singschar mit, deren Leiter Franz Dost die neugegründete Schule für Jugend- und Volksmusik unterstellt ist. Eine andere neue Kantate Schäfers „Die Entscheidung" (nach Dietrich Eckart) kam bei der Eröffnung der Gaukulturwoche zu Gehör.

Beethovens „Weihe des Hauses" eröffnete mit festlichen Klängen die Spielzeit des Nationaltheaters, dessen Zuschauerraum eine völlige Erneuerung erfahren hat und nun mit den elegantesten Theatern des Westens wetteifern kann. Die anschließende Aufführung von Verdis „Don Carlos" zeugte von der gewohnten Sorgfalt der künstlerischen Arbeit. Vorzügliche Gesangsleistungen boten Hans Hofmann als König (wir verlieren den Sänger demnächst nach Berlin) und Annelice Frey als Prinzessin Eboli. Lysandro Joannides und Friedrich Paasch verkörperten

das Freundespaar, Verdis Opern verlangen von allen Ausführenden die feurige Empfindung und dramatische Leidenschaft des Italieners, um ihren vollen Glanz auszustrahlen. Eine solche Wirkung wurde mit Beethovens „Fidelio" voll erreicht. Willy Krauß dirigierte mit hymnischem Schwung und fand in dem ausgezeichnet singenden Willy Walter (Florestan), A. Frey (Leonore) und H. Hofmann (Rocco) vortreffliche Helfer. Als Pizarro wagte F. Paasch den Sprung vom lyrischen zum Heldenbariton. Die verstärkten Chöre erzielten eine mächtige Wirkung. Lortzings heitere Oper „Der Wildschütz" erfuhr unter Hajo Hinrichs' sicherer Leitung eine gefällige Wiedergabe. Ein Großteil der Arbeit galt der bereits besprochenen Neuheit „Der Bär" von Kuno Stierlin. Dr. Hans Glenewinkel.

PARIS. Wie alljährlich eröffneten mehrere Orchestervereinigungen Anfang Oktober die Winterspielzeit. Als Friedensbote erschien Elisabeth Schumann, diesmal besonders freudig begrüßt. Sie sang bei Pasdeloup Arien von Mozart mit gewohnter Meisterschaft. Solisten-Abende ließen heuer längere Zeit auf sich warten und umsomehr strömte das Publikum in die Symphoniekonzerte, deren Vortragsfolgen, wenn sie nicht einem Komponisten wie Wagner, Beethoven oder Mozart gewidmet sind, einen durchweg uneinheitlichen Charakter tragen und ziemlich wahllos zusammengestellt sind. Im allgemeinen wird aber jetzt sorgfältiger einstudiert, besonders bei Colonne. Der Kapellmeister Paul Paray ist stets darauf bedacht, auch die viel gespielten Klassiker technisch vollkommen wiederzugeben; bei der Aufführung der Mozartschen g-moll-Symphonie z. B. konnte man dies feststellen. Als erste Neuheit gab er ein bereits 1930 komponiertes, bedeutendes Konzert für Orchester (D-dur) von Guy Ropartz wirkungsvoll wieder, vor allem das als ländlicher Tanz abgefaßte Finale, dem ein zartes Pastorale voranging.

In dem ältesten Pariser Konzertverein „Conservatoire" nahm Charles Münch als Nachfolger des Opernkapellmeisters Phil. Gaubert den Stab in seine Hände und bewies bei der Bizet gewidmeten Jahrhundertfeier wiederum sein erstaunliches Können. Es muß eine Freude für Münch gewesen sein, mit einem solchen Orchester Werke wie die jugendfrische Symphonie C-dur und die Ouvertüre „Patric" des zukünftigen Schöpfers der „Carmen" zu interpretieren.

Bei Lamoureux hörte man Bizets Scherzo „Roma" und die beiden populär gewordenen „Arlesienne-Suiten", aber die Hauptfeier, die einen offiziellen Charakter annahm, fand auf der Bühne der „Opéra-Comique" statt . . . dort, wo die unsterblichen Opern des genialen Franzosen bei seinen Zeitgenossen keinen Beifall errangen! Man gab sich besondere Mühe bei der Einstudierung der „Perlenfischer", sowie des weniger bedeutenden „Djamileh". Für „Carmen" malte Dignimont neue farbenreiche Dekorationen. Die Tenorpartien sang in allen drei Opern Guiseppe Lugo von der Mailänder „Scala", der seinen Ruf der Pariser „Opéra" verdankt. Die Kritik bedauerte nur, daß der traditionelle englische Tourist mit einem Bädeker in der Hand auch bei dieser Festaufführung nicht von der Bühne verschwand und daß das Publikum sich wie die Zuschauer bei einem Stierkampf benahm, mit Tumult Wiederholungen der bekannten Arien verlangte und sogar bei dem Erscheinen der Pferde im letzten Akt applaudierte. (NB. Auch diesmal spielte man „Carmen" mit Dialogen und nicht mit den von Guiraud dazu komponierten Rezitativen, die in allen Ländern, außer Frankreich, zur Anwendung kommen.)

Im Vordergrund des Interesses standen zwei deutsche Choraufführungen und das Erscheinen von Wilhelm Furtwängler zum ersten Male an der Spitze eines Pariser Konzertorchesters. (In der Oper ist dagegen der deutsche Meisterdirigent stets ein willkommener Gast in den letzten Jahren gewesen. Außer dem „Tristan" leitete er noch vor kurzem den „Siegfried.) Es wurde allgemein begrüßt, daß Furtwängler den von der Presse oft geäußerten Wunsch endlich erfüllt hat. Mit Freuden hörte man ein Werk eines Zeitgenossen und zwar Pfitzners Ouvertüre „Käthchen von Heilbronn". Das Publikum nahm die ihm gänzlich unbekannte Komposition sehr beifällig auf. Man hofft bei dem nächsten Frühjahrsbesuch der Berliner Philharmoniker auch „Drei Palestrina-Vorspiele" kennen zu lernen. — Interesse für das moderne deutsche Schaffen ist entschieden hier vorhanden. Vor der Drucklegung dieser Zeilen brachte der „Triton-Verein" das neue, auf dem Baden-Badener Musikfest 1938 bekannt gewordene Streichquartett des talentvollen Karl Höller durch das vorzügliche Strub-Quartett zur erfolgreichen Erstaufführung in Frankreich. — Die Leipziger „Thomaner" sangen diesmal in der großen „Eustache"-Kirche, die leider nicht die akustischen Eigenschaften der Leipziger Thomaskirche aufzuweisen hat. Dadurch gingen manche Feinheiten des Vortrages verloren, was sehr bedauerlich war, denn die Leistungen dieses Knabenchores kann man nicht genug schätzen. Prof. Straube sei bedankt, der Pariser Bachgemeinde beide Teile der Matthäus-Passion unverkürzt und in einer so eindringlichen Weise näher gebracht zu haben. — Am Vorabend einer grandiosen Aufführung im Pleyel-Saal des Bachschen „Weihnachtsoratoriums" durch den Berliner Philharmonischen Chor unter Leitung von Prof. Ramin, lud der Akademische Austauschdienst die hiesigen Musikliebhaber zu einigen Gesangsvorträgen ein, die das Solistenquartett (H. Wesselmann, L. Fischer, H.

Matthei, H. Günter) darbot. „Spanisches Liederspiel" von Schumann und die Brahmsschen „Liebesliederwalzer" entzückten die Zuhörer dermaßen, daß die Künstler viele Lieder wiederholen mußten. Volles Lob verdienten diese Sänger auch bei Bach. Hier fiel die schöne Kontraltostimme und der durchgeistigte Vortrag von Lore Fischer besonders auf. Unbeschreiblich sind die prachtvolle Disziplin des Berliner Chores und die volle Hingabe aller Mitwirkenden an die Fröhlichkeit, die das „Weihnachtsoratorium" durchzieht. Ramin vollbrachte hier eine Großtat.

Von den anderen deutschen Künstlern, die erfolgreich in der französischen Hauptstadt aufgetreten sind, wären zu nennen: das Wendling-Quartett, der feinsinnige hier vorher unbekannte Pianist Wilhelm Kempff, die bestens eingeführten Walter Gieseking und Edwin Fischer, sowie die Sängerin Erna Sack („Internationale Nachtigall" laut dem Werbezettel!), die als Gesangsphänomen auffiel. (NB. Auf die vielen an mich gerichteten Anfragen möchte ich an dieser Stelle erwidern, daß in Paris nur diejenigen ausländischen Konzertgeber auf Erfolg rechnen können, die auch außerhalb ihrer Heimat Ruf haben. Auf Engagements ist wenig zu rechnen . . . die hiesigen Agenturen und Orchestervereinigungen lassen sich im Gegenteil das erste Auftreten in ihren Konzerten recht teuer bezahlen.)

Ein großer Teil der Konzertfolgen waren Ende 1938 Maurice Ravel gewidmet, anläßlich der ersten Wiederkehr seines Todestages. Es gab keine Ausgrabungen, denn Ravels Werke sind so gut wie alle bei seinen Lebzeiten gespielt worden. Die „Große Oper" gedachte des Tondichters mit der Neustudierung seiner einaktigen Oper „Spanische Stunde" (die in Berlin und Weimar früher als in Frankreich Anerkennung fand) und der Ballette: „Adelaide" und „Daphnis et Cloë". Die Gebrüder Fournier trugen ausgezeichnet im „Triton" Ravels Duo für Violine und Cello vor, eine Art abstrakter Musik, in die der Komponist vor seiner Gehirnerkrankung verfiel und über die die Pariser Kritik sich aus Pietätsgründen nicht äußern will.

Nach der deutschen hört man bei Lamoureux viel russische Musik. Bigot ließ eine fast vergessene symphonische Dichtung epischen Charakters auferstehen: Balakirews „Russia", ein wohlklingendes auf russischen Themen aufgebautes Orchesterstück, das verschiedene Phasen der Volksgeschichte musikalisch anschaulich schildert. Der bekannte Bariton Michel Benois bot bei Pasdeloup die Erstaufführung der ergreifenden „Zwölf" von Woronoff, eines am Brüsseler Radio beschäftigten Komponisten. Eine Reihe Lieder von der russischen Revolution, die sich in ihrer Gesangsweise an Mussorgsky anlehnen und die sehr eindrucksvoll sind! — 1939 — ein Jubiläumsjahr des berühmtesten französischen Geigers: Jacques Thibaud, der gerade vor 40 Jahren Konzertmeister des Colonne-Orchesters geworden ist. Aus diesem Anlaß spielte er Anfang Januar sein Geigensolo im „Deluge" von Saint-Saëns auf demselben Platz wie damals. Als stilvoller Interpret des Mozartschen A-dur Konzertes errang sich Thibaud einen rauschenden Ehrenerfolg.

Anatol von Roessel.

RUDOLSTADT. Das Landestheater, seit einem Jahre im Zweckverband mit Arnstadt stehend, eröffnete Ende September die Winterspielzeit 1938/1939 mit einem Künstlerpersonal, das für Oper und Operette zur Hälfte, für Schauspiel zum größten Teile neu verpflichtet ist. Schon der Spielplan zeigt, daß Intendant Ludwig Hansen darauf bedacht ist, den Ruf unserer auf eine würdige Überlieferung zurückblickende Kulturstätte zu wahren. Neben Werken unserer großen Vergangenheit werden auch Schöpfungen unserer Zeitgenossen geboten, die dem heutigen Lebensinhalte Ausdruck geben. Auch das Schauspiel, das in Lothar Mayring einen hochbefähigten Spielleiter und hervorragenden Darsteller besitzt, erfreut sich wie Oper und Operette steigernder Beliebtheit. Neben Karl Vollmer, unserm bewährten 1. Kapellmeister, führt Paul Oskar Nebelsiek, der schon im Vorjahre hier wirkte, den Stab. Der „Troubadour" kam in einer solch einheitlichen, geschlossenen Aufführung heraus, die die Vorzüge des musikalischen Leiters Karl Vollmer, des Spielleiters Otto Pickelmann, des Bühnenbildners Max Pohle und des Chorleiters Franz Xaver Zintl ins hellste Licht stellte. Dagmar Schröder bestach als Azucena durch ihre große Darstellungskunst wie auch durch ihre gesangliche Leistung. Vorzüglich waren vor allem auch Rosemarie Braun (Leonore), Wilhelm Wehner (Graf Luna) und Horst Weiß (Manrico). Die Aufführungen von „Undine" und „Mignon" bezeugten gleicherweise den künstlerischen Ernst aller Beteiligten. Stets erfreute auch der leistungsfähige Chor. — Die Operette „Das Land des Lächelns" von Lehar unterhielt die Hörer und — füllte die Kasse wie die heiteren Werke von Künneke, Walter W. Goetze und Fred Raymond. Reichen Beifall erwarb sich die Tanzgruppe. Tanzmeisterin: Eva Baginski.

Ein erlesener Genuß: ein Tanzabend der anmutigen und temperamentvollen Palucca.

Im 1. Sinfoniekonzert, einem Beethoven-Abend, spielte die verstärkte Landeskapelle unter Leitung des Generalintendanten Dr. Heinz Drewes mit starkem Erfolg die Coriolan-Ouvertüre und die Siebente. Die junge Pianistin Annemarie

Heyne errang mit der Wiedergabe des Es-dur-Konzertes viel Beifall.

Das Bußtagskonzert, bei dem MD Ernſt Wollong, der Leiter der hieſigen Singakademie und des Saalfelder Cäcilien-Vereins, den Stab führte, bot Chorwerke von Brahms. Das Solo der „Rhapſodie“ ſang mit prächtiger Tongebung und ſeeliſchem Vortrag Dagmar Schröder. Ein Orcheſterwerk, Beethovens Fünfte, beſchloß das Konzert.

Der ſpaniſche Baritoniſt Dr. Celeſtino Sarobe beſtritt das 1. Meiſterkonzert der Muſikgemeinde. Am Flügel: Guſtav Beck. Im zweiten ſang, von unſerem heimiſchen Pianiſten Wilhelm Gonnermann ſchmiegſam begleitet, die gefeierte Altiſtin Lore Fiſcher.

Hilmar Beyersdorf.

ULM a. D. Zu den bedeutſamſten Ereigniſſen im Konzertleben gehörten die drei Sinfoniekonzerte des Städtiſchen Orcheſters (im Konzertring der NSG „Kraft durch Freude“), denen im neuen Jahre 1939 weitere drei folgen werden. Sie zeichneten ſich durch ſtilvolle Programmaufſtellung, gute, ſauber durchgearbeitete Wiedergaben, vor allem aber durch die mitwirkenden Soliſten aus. Unter MD Haufs verſtändiger, ſicherer Leitung ſpielte das klanglich und techniſch leiſtungsfähige Orcheſter im 1. Konzert Händels ſchwungvolles Concerto grosso und Regers reifſtes und ſchönſtes Orcheſterwerk, die Mozart-Variationen, während Alma Moodie die Schönheit, Tiefe und verhaltene Leidenſchaft des Violinkonzerts von Brahms offenbarte. Am 2. Abend geſtaltete Frédéric Lamond das Beethovenſche Klavierkonzert Es-dur mit höchſter Werktreue und Ausdruckskraft. Neben der Paſtorale-Sinfonie hörte man die Partita von Johann Nepomuk David, ein techniſch ſehr gekonntes Orcheſterwerk. Das 3. Konzert brachte die Erſtaufführung von Strawinſkys Pulcinella-Suite, die in der reizvollen, witzigen Kammermuſikbeſetzung lebhaften Anklang fand und Mozarts neckiſche, heiter beſchwingte Es-dur Sinfonie, während Gaſpar Caſſadó das Cellokonzert von Haydn mit edlem, ſchönem Ton ſpielte.

Der Verein für klaſſiſche Kirchenmuſik brachte im Zuſammenwirken mit dem Orcheſter (Kapelle des Infanterie-Regiments 56), den guten Soliſten Luiſe Pflüger und Helmut Stahl und dem Organiſten Adolf Kern eine verinnerlichte Wiedergabe von Brahms' „Ein deutſches Requiem“, wobei Fritz Hayn Chor und Orcheſter ſicher führte. Mit einem Kantatenabend trat die von Hitlerjugend und Stadtverwaltung Ulm gegründete „Städtiſche Jugendſingſchule“ an die Öffentlichkeit, die die in der Muſikarbeit der Ulmer HJ zuſammengefaßten Kräfte zur Grundlage hat. Der Leiter Karl Schiller hat in ſorgſamer, erzieheriſcher Aufbauarbeit ein Orcheſter, einen Pimpfen- und Jungmädelchor geſchaffen, mit dem er die luſtige Jagdkantate von Ceſar Bresgen, eine ſelbſtgeſchriebene Kantate, die aus der praktiſchen Arbeit herausgewachſen war, Mozarts „Kleine Nachtmuſik“ und drei nordiſche Tänze von Gerhard Maaß zu vorzüglicher, muſikantiſch friſcher Wiedergabe brachte.

In der Kammermuſik gab es einige Konzerte des Städtiſchen Trios Ulm (Klavier: MD Hauf, Violine: Konzertmeiſter Biſchof, Cello: Folkmar Längin), der Orcheſtervereinigung der Liedertafel und einen Abend des Münchener Trios für alte Muſik, das Muſik der Barockzeit auf alten Inſtrumenten (Gambe, Cembalo) originalgetreu, jedoch durchaus lebendig zu Gehör brachte. Die Liedertafel vermittelte ferner die erleſene Geſangskunſt von Ria Ginſter und Theodor Scheidl. Begeiſterten Beifall fand Raoul von Koczalski mit ſeinem Klavierabend, der Chopin gewidmet war.

Das Stadttheater brachte zwei reizende Spielopern, die man hier ſchon viele Jahre nicht mehr geſehen: Adams „Der Poſtillon von Lonjumeau“ und Maillarts „Das Glöckchen des Eremiten“. Die leicht eingängige Muſik beider Opern ſervierte KM Otto Groß mit Beſchwingtheit und Spritzigkeit und Spielleiter Dr. Beckers ſetzte ſie mit demſelben Fingerſpitzengefühl in Szene. In Alfons Fügel beſitzt die Oper einen lyriſchen Tenor von ſchöner Weichheit und Abgerundetheit der Stimme, in Liſl Schröter-Beckers eine geſanglich wie ſchauſpieleriſch gleich vorzügliche Koloraturſängerin, zu denen ſich Walter Stoll (Bariton), Fritz Reinhardt (Baß), Karl Paul Rau (Baßbuffo) und Gerda Juchem (Alt) geſellten. Weiter gab es gleich drei Erſtaufführungen von muſikaliſch bedeutenden Werken, deren Schwierigkeiten mit bewundernswerter Sicherheit gelöſt wurden. Webers „Oberon“ in der Düſſeldorfer Bearbeitung, die die herrliche Muſik unangetaſtet läßt und durch Vereinfachung der Handlung eine beſſere Theaterwirkung erzielt, und Puccinis Schwanengeſang „Turandot“ mit der feſtlichen Entfaltung von Stimmung und Pracht erfuhren im Rahmen des Möglichen auf der räumlich begrenzten Bühne überzeugende Wiedergaben. Intendant Ockel bewies ſeine ſchöpferiſchen Fähigkeiten als Spielleiter in einer lebendigen Herausarbeitung des Schauſpieleriſchen und der Bewegung aus dem Geiſt der Muſik. MD Hauf mit dem leiſtungsfähigen Orcheſter vermittelte den Duft und ritterlichen Glanz der „Oberon“-Muſik wie die farbenſchillernden Weiſen und dramatiſchen Steigerungen Puccinis trefflich. In den Hauptrollen ſind Valery Eſſers durchſchlagskräftiger Sopran und Friedrich Wilhelm Küchels metalliſcher Tenor hervorzuheben. — Zu einem beſonderen Ereignis wurde die Erſtaufführung von

Hans Pfitzners Musikdrama „Das Herz" in Anwesenheit des Meisters. Karl Hauf und Intendant Ockel gingen den musikdramatischen Absichten bis ins Letzte nach und die Künstler boten ihr alles auf: Heinrich Reckler als Athanasius, Gerda Cornelius, Olga Habler, Gerda Juchem, Eugen Siemsen und Fritz Reinhardt.

Bei allen Aufführungen bewährte sich Heinz Lahaye durch seine Bühnenbilder, die stets die Stimmung und den Geist des betreffenden Stückes erfüllten. Fritz Wagner.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSSENDER HAMBURG. Die Wochen um den Jahreswechsel ließen es an rühriger Arbeit nicht fehlen. Besonders ergiebig war sie auf dem Gebiete der Kammermusik, mit und ohne Beanspruchung von Gästen. Auch das Orchester hat nach wie vor natürlich einen großen Anteil am laufenden Programm zu bewältigen, doch handelt es sich, infolge des Fehlens einer überragenden kapellmeisterlichen Persönlichkeit, hier meist um mehr oder weniger geglückte Improvisationen, also um einen Darstellungsstil, dessen Problematik von den Orchestermitgliedern ohne weiteres zugegeben wird. Ein aufstrebendes Talent ist zweifellos der junge Richard Müller-Lampertz, der, ohne jede Gewaltsamkeit, in folgerichtiger Entwicklung seiner natürlichen Anlagen, vom Platz eines Tanzarrangeurs und -pianisten allmählich an das Dirigentenpult vordrang. Aber seinen Leistungen merkt man eben doch noch an, daß ihnen das unmittelbare Vorbild fehlt, jene Energie einer höchsten Auseinandersetzung mit Werk und Wiedergabe, wie sie (von wenigen Ausnahmen abgesehen) den fruchtbarsten Boden in der unmittelbaren, tagtäglichen Zusammenarbeit des Jüngers mit einem wirklichen Meister hat. Jedenfalls ist die Dirigentensituation im Hamburger Rundfunk so, daß gerade in dieser Hinsicht recht häufige Gastspiele ausgesprochen starker Könner für Orchester (und Hörer) nur Nutzen stiften werden. An Elastizität fehlt es dem Funkorchester ja keinesfalls, deshalb wird ein Dirigent, der über eine subtile Technik verfügt, hier in verhältnismäßig kurzer Probenzeit durchaus stichhaltige Ergebnisse erzielen.

Doch wenden wir uns der Kammermusik des zur Rede stehenden „Saison"-Abschnittes zu. Karl Bobzien (Flöte), Rud. Kupfer (Cello), Rich. Beckmann (Klavier) — sämtlich dem Sender angehörend — spielten das interessante „g-moll-Trio" (op. 63) von Weber, der glücklicherweise langsam aber sicher auch mit anderen als Opernwerken wenigstens im Funk mehr in den Vordergrund gelangt (was er ja wahrhaftig auch verdient hat). Walter Giesekings unterhaltsame Flötensonatine war auch in diesem Zusammenhang eine angenehme Gabe.

Wenn ich vier Wochen nach ihrem Konzert auch nicht mehr in der Lage bin, die Stimme von Erika Legart eingehend zu charakterisieren, so ist jedenfalls unvergessen, daß sie in Liedern von Mozart, Mussorgsky, Debussy, Wolf einen sehr lebendigen Eindruck gemacht hat.

In Liedern von Johannes Brahms stellte sich der Bariton Hans Eggert vor, während der ihn begleitende und solistisch musizierende Richard Beckmann den Klavierstil des Hamburger Meisters immer noch etwas reichlich robust anfaßt.

Der Pianist Carl Seemann ließ auf etliche Chopiniana die Suite „Für das Klavier" von Debussy folgen, die er mit gesundem Ton und klarer Helle vortrug, was dem Wesen des großen französischen Impressionisten viel mehr entspricht, als jene Leute glauben, die bei Impressionismus immer nur an Verschwommenheit und Klangfarbklexe denken.

Ein besonderes Ausrufungszeichen verdient die Mozart-Sonate für Klavier und Violine (B-dur, K. V. 454), wie sie in einer schon hausmusikalischen Intimität und unverkrampften Lockerheit von der Geigerin Lotte Ackers-Ulmer, mit Beckmann als gewandtem Partner, gespielt wurde.

Und vorbildlich musiziert wurde Beethovens „A-dur-Sonate" (op. 12, Nr. 2) von Bernhard Hamann (Violine) und Ferry Gebhardt (Klavier), eine Leistung, die auch als Schallplatte „verkaufbar" zu sein verdiente, so präzis ging es hier zu. Bei der Reger-Suite (op. 103a) war den beiden Spielern leider nur eine Auswahl erlaubt worden.

Der Simonianer Günther Baum sang neben Wolf und Loewe („Der seltene Beter!") die Lieder zu Goethes Faust I von Hermann Simon; in der instrumentalen Fassung (statt der Klavierbegleitung) wirken sie vielleicht noch stärker; doch müssen die Instrumentisten von ihrer Aufgabe gleichermaßen durchdrungen sein wie der Sänger, der in diesem Falle um erhebliche Grade in dem Simonschen Stil bewanderter war als der kleine Begleitapparat. Mögen Simons Notentexte noch so „einfach" aussehen, so ist doch allerhand da hineingeheimnist, was sich nicht von heute auf morgen erschließt.

Einem klangfreudigen Divertimento (op. 51) von Paul Juon konnte die Bläservereinigung des Philharmonischen Staatsorchesters, assistiert von Irmgard Grippain-Gorges (Klavier), einen Erfolg erspielen.

Sehr bedeutend wirkte unter der ausgezeichneten Sara Saroff Händen Webers „As-dur-Klaviersonate". Hier wurde mit Inbrunst musiziert.

Eine ſenſationelle Entdeckung wurde Carl Loewes „g-moll-Trio" (op. 12), für das ſich das Demetriescu-Trio mit brillantem Können einſetzte. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Es iſt mir nicht bekannt, in welcher Weiſe die anderen Reichsſender den kommenden 70. Geburtstag Hans Pfitzners feiern werden. Der Reichsſender München jedenfalls hat bereits damit begonnen, dieſe Ehrenpflicht in würdiger Weiſe zu erfüllen, indem er am 11. Januar die Sendereihe „Das Liedſchaffen Hans Pfitzners" eindrucksvoll mit einem Konzert eröffnete, das — mit Eliſabeth Feuge als ausgezeichneter Interpretin und Hans Altmann als Begleiter — die ſechs Jugendlieder brachte, die der Meiſter zwiſchen ſeinem vierzehnten und achtzehnten Lebensjahr niedergeſchrieben hat. Helmuth Grohe kündigte bei dieſer Gelegenheit an, daß die genannte Sendereihe den Hörer mit dem geſamten Liedſchaffen Pfitzners bekannt machen werde. Eine ſolche Planung, eine ſolche künſtleriſche Tat bedarf keines rühmenden Worts: ſie ſpricht ehrend genug durch ſich ſelbſt für das kulturelle Pflichtbewußtſein der führenden Männer des Münchner Senders. Von den hier zu Gehör gebrachten Jugendliedern nun ſei nur noch dies geſagt, daß ſie uns nicht nur ſozuſagen privatissime als frühe Zeugniſſe einer genialen ſchöpferiſchen Begabung, ſondern auch weithin als gültige, wertvolle Dokumente deutſcher Liedkunſt teuer und liebenswert ſind: man denke nur an die freundliche Schönheit des Abendlieds, an die zarte Empfindungsfülle des „Verlaſſenen Mägdleins" oder an das innige Stück „Nun, da ſo warm der Sonnenſchein", in dem ſich durch den thematiſchen Vorklang einer Weiſe, die ſpäter im „Armen Heinrich" in vollem Blütenſtand aufleuchtet, vielleicht am deutlichſten und kräftigſten der begnadete Melodien-Erfinder ankündigt.

Zu anderem! Aus den verſchiedenen Orcheſterkonzerten, die in gut durchdachten Vortragsfolgen Bekanntes und Neues brachten, greifen wir zunächſt die Veranſtaltung „Komponiſten dirigieren ihre Werke" heraus: hier brachte der Wiener Wilhelm Jerger ſeine kernigen, phantaſiereichen „Sinfoniſchen Variationen" über ein feierliches Thema im alten Stil, dann Werner Trenkner — mit Iſabella Schmitz als vorzüglicher Interpretin — ſein kammermuſikaliſch fein geſtaltetes, reizvoll klingendes und vor allem durch intenſive Entfaltung des Melodiſchen feſſelndes Geigenkonzert, Hans Sachße ſein op. 48, ſeine ſtimmungsdichte, feierliche, in einen motettenhaften Chor gipfelnde Muſik zur Dichtung „Dem inneren Vaterland" von Ludwig Friedrich Barthels. Mit Teilnahme hörte man auch einen Abend mit zeitgenöſſiſcher rumäniſcher Muſik. In lebensvoller Darſtellung vermittelte hier der Gaſtdirigent Alfred Aleſſandrescu die Bekanntſchaft mit einer wirkungsvollen, ſtiliſtiſch allerdings nicht ſonderlich einheitlichen, Einflüſſe von Händel, Wagner, Debuſſy und Strawinsky verratenden Suite von Georg Enescu, ſowie mit ſeiner eigenen, oft ſtraußnahen, aber durch viele Epiſoden voll echter leidenſchaftlicher Empfindungskraft packenden ſinfoniſchen Dichtung „Aktäon". — Als weitere Gaben zeitgenöſſiſcher Muſik brachten die letzten Wochen dann noch Walter Lampes meiſterliches Klavierkonzert (mit dem Komponiſten am Flügel), Deſiré Thomaſſins edle Kantate „Die Macht des Geſanges" (nach Schiller), Gerhart von Weſtermans ſtimmungsfeine „Serenade", Robert Rehans freie Orcheſterphantaſie „Aufklang" und Arthur Kuſterers einſchmeichelnde, lebendig durchgeformte, im Stil teils an die Romantik, teils an Volksmuſikelemente, teils an den Luſtſpielton von R. Strauß und Wolf-Ferrari anknüpfende vierte Orcheſterſuite. Daneben ſeien noch als beſonders gut gelungene Veranſtaltungen genannt: H. Adolf Winters Interpretation der Liſztſchen „Fauſt-Sinfonie", Guſtav Lenzewskis prächtige Darſtellung des Schumann-Violinkonzertes, Carl Bergners geſchliffene, poeſievolle Wiedergabe des Klavierkonzertes von Grieg, Johannes Hobohms feinfühliger Vortrag des Beethovenſchen G-dur-Klavierkonzertes und Meinhard v. Zallingers hingebende, edle Geſtaltung ſinfoniſcher Schöpfungen von Haydn und Mozart.

Die Kammermuſik der Gegenwart war u. a. vertreten durch Werke von Zilcher, Koetſier, Kornauth, Petyrek und Fred Lohſe. Von letzterem, einem Leipziger Komponiſten, ſpielte Eliſabeth Knauth einprägſam das „Klavierbuch": hinter dem ſchlichten Titel verbirgt ſich eine Sammlung fein empfundener und geſtalteter Klavierminiaturen, die uns — bei aller Selbſtändigkeit des Ausgeſagten — eine gewiſſe Bindung an Vorbilder wie Joſef Haas und Walter Niemann zu verrraten ſcheinen. Von Egon Kornauth hörte man in einer Bayreuther Konzertſtunde, die Sudetendeutſchen Tonſetzern gewidmet war, eine im Bannkreis Brahmsſcher Kunſt ſtehende Geigenſonate, von Felix Petyrek ein ſehr bemerkenswertes, durch eine bisweilen vielleicht gewaltſam anmutende, aber auch gewaltig eindringliche Kraft linear entwickelter Melodik packendes Sextett für 2 Geigen, Bratſche, Violoncell, Klarinette und Klavier. Die ausgezeichneten Interpreten waren W. Bochröder, B. Kerber, J. Plank, A. Plate, H. Klug und W. Schüchter. Als eine wertvolle, anziehende Bereicherung der Sololiteratur für Oboe vermerken wir auch die Oboenſonate von Jan Koetſier, für die ſich Walter Schleif (mit dem Komponiſten am Flügel) einſetzte. Hermann Zilcher kam mit ſeinem Klarinetten-Trio op. 90 eindrucksvoll zum Wort, Richard Trunk mit anmutig-ſtimmungsſtarken Weihnachtsliedern (geſungen von

Maria Trunk), der Spanier de Falla mit einer melodisch reichen Suite für Geige und Klavier (gespielt von Riele Queling). Daneben fesselte u. a. Friedl Gehr als feinsinnige Sängerin Brahmsscher Mädchenlieder, Erich Wilke als überlegener Gestalter der Brahmsschen Cello-Sonate in e-moll (mit der jungen Hedwig Mößbauer am Flügel), Luise Gmeiner als kraftvolle und zugleich sehr sensible Beethoven- und Liszt-Spielerin. Karin Lindikoff als sehr begabte Interpretin der selten gehörten Abegg-Variationen von Schumann. Freude und Genuß bereitete auch ein Konzert des Nebensenders Nürnberg, das — mit Raucheisen, Siegfried Borries und anderen Kräften — die konzertanten Werke Vivaldis für zwei, drei und vier Geigen brachte.

Dem Wunsch nach dramatischer Musik wurde mit einer sehr begrüßenswerten Wiederholung der köstlichen Märchenoper „Falada" von Paul Winter in hervorragender Besetzung (Georg Hann, Friedl Gehr, Julius Patzak, Else Schürhoff usf., Ltg.: Hans Adolf Winter), sowie mit der Erstaufführung der überraschend reizvollen, zu Unrecht ganz vergessenen Lustspieloper „Der Arzt wider Willen" von Gounod Genüge getan. Erwähnt sei auch noch das kleine Singspiel „Grämling und Frohmund" von Hans Joachim Moser, das dem Hörer in Form eines — in die Zeit nach dem 30jährigen Kriege verlegten — musikalischen Streitgespräches mit der Tatsache und musikgeschichtlichen Erkenntnis vertraut machte, daß sich viele geistliche Liedmelodien ursprünglich als weltliche Liedweisen die Herzen erobert haben. Die Leitung dieser hübschen Sendung hatte Gustav Schoedel — von den Mitwirkenden zeichneten sich besonders die Sänger Willi Bina und Ernst C. Haase, sowie das Fiedel-Trio aus.

Dr. A. Würz.

REICHSSENDER WIEN. Ein ereignis- und erfolgreiches Jahr geht nun seinem Ende entgegen. Es ist nicht nur im geschäftlichen, sondern auch im Alltagsleben so üblich, am Ende eines Jahres eine Bilanz seiner erfüllten und auch nicht erfüllten Wünsche und Hoffnungen aufzustellen und den daraus entstehenden Saldo in das neue Jahr mit der stillen Hoffnung auf einen wenigstens bescheidenen Ausgleich hinüberzuschleppen.

Hier sei nun von den Wünschen vieler Hörer bezüglich der Programmgestaltung für 1939 des Reichssenders gesprochen. Es ist zweifellos, daß diese in letzter Zeit nicht immer auf jener Höhe war, welche Wien als eine Kunststadt mit hervorragender musikalischer Tradition verlangen kann; wir haben diese nicht nur weiter zu pflegen, sondern auch fortzusetzen. Wie hier schon wiederholt gesagt wurde, ist in der Ostmark absolut kein Mangel an begabten schaffenden, wie auch nachschaffenden Künstlern und diesen soll durch den Rundfunk in erster Linie die Möglichkeit geboten werden, ihr Können der großen Masse zu vermitteln. Es sei zugegeben, daß viele Hörer oft verständnislos ernster Musik gegenüber stehen, es sei auch gerne zugegeben, daß manche Werke an den Hörer die größten Anforderungen stellen; dies ist aber noch lange kein Anlaß, die ernste Musik auf Kosten der Unterhaltungsmusik zu benachteiligen! Musikhören ist bei gegebener musikalischer Veranlagung eine Sache der Erziehung und oft auch des guten Willens. Die ständige Anpassung von musikalischen Darbietungen an das durchschnittliche Auffassungsvermögen der Hörer würde unbedingt einen Stillstand in der musikalischen Entwicklung nach sich ziehen. Es wäre sicher von großem Vorteil, würde man vor der Aufführung eines gewisse musikalische Kenntnisse voraussetzenden Werkes eine kurze allgemein verständliche Analyse über Aufbau und Sinn desselben bringen. Gar mancher würde da ein für ihn noch unbekanntes Neuland entdecken und staunend die Wunderwelt der größten und eindrucksvollsten Kunst kennen lernen und dankbar sein. Was nun die Kammermusik anbelangt, so muß leider die Tatsache festgestellt werden, daß dieser oft auch seitens Musikliebender nicht das nötige Interesse entgegengebracht wird. Das mag oft mit der mangelnden Kenntnis dieser Musikform zusammenhängen. Man höre doch nur unvoreingenommen und mit gutem Willen die genialen Kammermusikwerke unserer großen Meister an und man wird ergriffen von diesen Ewigkeitswerken sein. Wenn die Sendeleitung ihre Programmgestaltung nach dem Wort unseres Führers, daß „das Beste gerade gut genug ist für das Volk" und daß es „Pflicht und Aufgabe des Nationalsozialismus ist, die hohen Bildungsgüter der Nation dem Volke zu vermitteln", dann wird sie sicher das erreichen, was ja ihr ureigenster Wunsch selbst ist: die Zufriedenheit ihrer Abonnenten. Im neuen Jahre bringt der Reichssender nach Mitteilung der Sendeleitung nach längerer Pause bereits im Jänner eine Übertragung des „Freischütz" aus der Staatsoper und außerdem ist für nächste Zeit eine Übertragung der „Butterfly" aus Mailand vorgesehen. Weiters wird ein Zyklus Philharmonischer Konzerte in das Sendeprogramm des Reichssenders aufgenommen, von welchen das erste von GMD O. Kabasta und das zweite von GMD Knappertsbusch mit einem auserlesenen Programm geleitet wird. Es werden damit einige schon lange gehegte Wünsche in Erfüllung gebracht und es wird der Reichssender für das unerwartete Neujahrsgeschenk sicher die vollste Zustimmung des Großteils seiner Hörer finden.

Nun ein Teilbericht aus der Sendetätigkeit vom Dezember. Wie schon in den vergangenen Monaten wurden auch in diesem wieder zwei Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde gemeinsam mit dem Reichssender unter Leitung von GMD Kabasta

und dem wieder heimgekehrten Pianiſten Friedr. Wührer als Soliſt, übertragen. Ein Bericht über dieſe Konzerte iſt an anderer Stelle dieſer Zeitſchrift zu finden. Unter der Deviſe „Neue deutſche Muſik“ hörte man Werke von A. Hochſtetter, „Thema mit Variationen für Sologeige und Orcheſter“ mit der ganz prächtig ſpielenden Geigerin Chriſta Richter-Steiner und von K. von Paſzthory ſeine ſinfoniſche Dichtung „Thyl Uilenſpiegel“. Dieſe beiden intereſſanten Werke leitete mit Hingabe und muſikaliſchem Ernſt der begabte Dirigent K. Auderith. Ein weiteres Konzert mit dem NS-Tonkünſtler-Orcheſter unter der Leitung von Rudolf Nilius, einem Dirigenten von Format, brachte u. a. Werke der oſtmärkiſchen Komponiſten Bayer, Hochſtetter, Reinl und Wetchy. Im 2. von Nilius geleiteten Konzert wurde auch Mozarts Violinkonzert A-dur von Wolfgang Schneiderhahn mit überlegener Technik und ſeltener muſikaliſcher Intelligenz wiedergegeben. Der rühmlichſt bekannte Dirigent A. Konrath beweiſt ſeine große Muſikalität durch die immer geſchmackvolle Wahl ſeiner Programme. Im „Weihnachtskonzert“ brachte er Werke von Bach, Liſzt und Corelli und in ſeinem 2. Konzert hörte man eine lebensfrohe und einfallsreiche Luſtſpielouvertüre von Seidler und von R. Kattnigg das ſchon wiederholt erfolgreich aufgeführte Konzert für Klavier und Orcheſter. Der Komponiſt am Klavier war ſich ſelber der beſte Interpret. Als Abſchluß dieſes Konzertes wurde der „Heldiſche Hymnus“ von Pilhs gebracht. Aus Graz wurde ein ganz vorzügliches Konzert unter der bewährten Leitung ſeines impulſiven Dirigenten P. Schmitz übertragen. Das Konzert erhielt einen beſonderen Glanz durch die Mitwirkung der Pianiſtin Grete Lorweg. Eine einheitliche Aufführung zeigte die aus dem Wiener Studio geſendete Oper „Hänſel und Gretel“ von Humperdinck unter der Leitung von Karl Auderith. Soliſten, Chor und Orcheſter zeigten wiederholt ſchöne Leiſtungen. Die Soliſten Lorenzi, Vally Nilius, Wanda Achſel, Topiz-Feiler, Levko Antoſch, Hedi Walburg und Ilſe Scholtz nahmen ſich mit Liebe ihrer Partien an. Ein bei uns noch meiſt unbekanntes Werk iſt die entzückende Kinderoper „Der ſchwarze Peter“ von W. Liek, Muſik von Rob. Schultze. Dieſes Werk hat bereits in der vergangenen Spielzeit die 298. Aufführung erlebt. In der Oſtmark war es Graz, welches uns mit dieſem prachtvollen Werk zuerſt bekannt gemacht hat. Die Aufführung ſtand durchaus auf muſikaliſcher Höhe. Soliſten, Chöre und das Städtiſche Orcheſter waren in jeder Hinſicht über jedes Lob erhaben. Das Werk zeigt nicht nur die ſchönſten melodiſchen Linien, ſondern auch eindrucksvolle Steigerungen von höchſt dramatiſcher Wirkung und ein gut klingendes Orcheſter. Textbuch und Muſik bilden eine ſelten glückliche Vereinigung und laſſen keine leeren Stellen aufkommen. Als Soliſten wirkten Lyuba Wellitſch, W. Demmer, Hans Hauſchild, H. Thöny, P. Graf, F. Bauer, K. Kirchweg und K. Vandero mit. In einer Konzertſtunde ſpielte der fähige Celliſt J. Popoff ein intereſſantes Programm mit dem anſchmiegſam und ſicher begleitenden Pianiſten Fritz Kuba. Sylvia Grümmer ſpielte ſeltene Werke für Viola da Gamba mit guter Einfühlung in die Werke und der Bariton Karl Fuchs ſang mit ſeinem warmen und ausgiebigen Organ Lieder von Maux, Uray Prochaska, Hochſtetter, Gräflinger und Reichel. Beide Soliſten wurden ebenfalls von Fritz Kuba begleitet. Einen fülligen und anſprechenden Alt hat Martha Elſchnigg, ihr Vortrag zeigt Geſchmack und Einfühlung in die von ihr geſungenen Lieder. Iſolde Maſchat ſpielte Beethovens Sonate cis-moll mit Reife und klarer Technik. Auffallend ſchöne Vereinigung von Technik und Muſikalität zeigte das Spiel der Pianiſtin Eliſabeth Bacſak. Die aus dem Altreich kommende Pianiſtin Annemarie Heyne ſpielte mit blühender Tongeſtaltung, großer Spielfreudigkeit und durchgebildeter Technik Beethovens Sonate Es-dur. Selten geſungene Weihnachtslieder von Peter Cornelius ſang mit Geſchmack und verſtändnisvollem Vortrag Maria Schober, mit W. Loibner als diskreten Begleiter. Wer Gelegenheit hatte, das brillante Werk für Flöte und Klavier von Grete von Zieritz mit dem Soliſten Joſef Niedermayer und der Komponiſtin am Klavier zu hören, wird nicht nur von dem Werke, ſondern auch von der Interpretation hingeriſſen geweſen ſein. Der Soliſt konnte mit dieſem dankbaren Werke ſein großes Können unter beſten Beweis ſtellen. Das Kolbe-Jüllig-Quartett, welches ſich in der Kunſtwelt bereits einen achtbaren Namen gemacht hat, ſpielte das ſorgfältig ſtudierte und ſelten zu hörende Streichquartett C-dur von Luigi Cherubini. Uneingeſchränkte Bewunderung verdient die Leiſtung des Wiener Konzerthaus-Quartettes (Kamper, Titze, Weis und Kvarda) mit der vollendeten Wiedergabe von Haydns Streichquartett C-dur und Glazunows „Drei Noveletten“. Eine jeden Wunſch reſtlos erfüllende Wiedergabe war die Aufführung von Schuberts Forellen-Quintett durch M. Ruſy (Klavier), Kamper (Violine), Weis (Bratſche), Kvarda (Cello) und Fiala (Kontrabaß). Um der Hausmuſik wieder mehr Anreiz zu geben, wurden wie ſchon früher Konzertſtunden mit entſprechendem Programm, geſpielt von vorzüglichen Interpreten, übertragen.

Es ſei am Schluſſe des Berichtes noch feſtgeſtellt, daß die Programmgeſtaltung gegenüber der letzten Zeit eine Verbeſſerung aufzeigt und es wäre zu wünſchen, daß ſich das Programm baldigſt auf jener Höhe befindet, die man von Wien mit Recht erwarten kann und ſoll. Arnold Röhrling.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE NACHRICHTEN

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt zur Frage der Heranziehung arbeitsloser Musiker zu Pflichtarbeiten Folgendes bekannt: Wie der Präsident der Reichsanstalt für Arbeitsvermittlung und Arbeitslosenversicherung im Einvernehmen mit dem Reichsarbeitsminister erklärt, ist nach § 91 Abs. 2 Nr. 5 des Gesetzes über Arbeitsvermittlung und Arbeitslosenversicherung die Zuweisung arbeitsloser Musiker zu Pflichtarbeiten, die schwere körperliche Anforderungen stellen, untunlich, wenn die Musiker dadurch der Gefahr ausgesetzt werden, ihre beruflichen Fertigkeiten zu verlieren. Der Präsident der Reichsanstalt hat seine Dienststellen in diesem Sinne unterrichtet.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Den Auftakt der auch für dieses Jahr wieder zahlreich gemeldeten (s. „Kreuz und Quer" dieses Heftes) deutschen Musikfeste bildet das soeben 29. Januar bis 4. Februar in Flensburg stattfindende Fest der deutschen Romantik unter der Gesamtleitung von MD Otto Miehler.

Die Reichsmusiktage der HJ werden vom 9.—12. Februar in Leipzig durchgeführt werden. Den Reichsmusiktagen geht ein achttägiges Musikschulungslager voraus, das die Musikerzieher der HJ aus dem ganzen Reich vereinigt. In dem Schulungslager werden u. a. Arbeiten der Musikschulen für Jugend und Volk, die Blasmusik und die Orgelarbeit der HJ sowie Literaturfragen und manches andere behandelt werden. Ein Orchesterkonzert wird im Laufe des Arbeitslagers unter Leitung von Generalmusikdirektor Prof. Abendroth im Gewandhaus stattfinden. — Die anschließenden Reichsmusiktage sollen erstmalig in mehreren großen Veranstaltungen die eigene musikalische Leistung der Jugend auf verschiedenen Gebieten herausstellen. Sie wird in einem öffentlichen Konzert im Städtischen Kaufhaus „Junger Nachwuchs und junges Schaffen" zur Geltung kommen, ferner in einem musikalischen Volkstumsabend „Klingende Landschaft", sowie in verschiedenen Kammermusikstunden. In einer Blasmusikveranstaltung, die von mehreren Musikzügen der HJ bestritten wird, gelangt neue Bläsermusik zur Aufführung; in der Abschlußkundgebung wird der Reichsjugendführer Baldur von Schirach sprechen. Eine bei den Kulturtagen der HJ schon zur Tradition gewordene Werkfeier wird in der Wollkämmerei Stöhr, Leipzig, stattfinden. Der Thomaner-Chor unter Leitung von Prof. Straube gestaltet eine Bachfeier in der Thomas-Kirche, GMD Prof. Weisbach leitet ein Orchesterkonzert im Gewandhaus, in dem Hans Beltz als Pianist mitwirkt.

Die Stadt Baden bei Wien bereitet für den Herbst ein Beethoven-Fest vor, in dessen Mittelpunkt die Aufführung der „Neunten" steht. Außerdem werden die 1. Symphonie, das Septett Werk 20, das Oktett Werk 103, das Violinkonzert, ein Klavierkonzert und ein Streichkonzert zu hören sein, ausgeführt durch die Wiener Philharmoniker und die Wiener Symphoniker. Als Dirigenten stehen GMD Hans Knappertsbusch und Oswald Kabasta in Aussicht.

Baden-Baden veranstaltet sein diesjähriges 4. Internationales zeitgenössisches Musikfest, dessen Programmgestaltung wir bereits im Januarheft mitteilen konnten, vom 30. März bis 2. April.

Bad Elster stellt in seinem Vogtländischen Musikfest am 15. Juni unter Georg L. Jochum die heimischen Komponisten: Paul Bechert (Musik für Orchester), Johann Händel (Rondo für Orchester Werk 34), Wilhelm Hohmann („Othello" Symphonische Dichtung zu Shakespeares Tragödie Werk 15), Bruno Heroldt (Konzert für Klavier und 11 Soloinstrumente Werk 17) und Hans Wolfgang Sachse (Rondo capriccioso für großes Orchester Werk 28) vor.

Bad Ems, das sich Meister Haydn verschrieben hat, veranstaltet sein 2. Deutsches Haydn-Fest vom 20.—23. Juli.

Desgleichen bereitet Bad Reinerz auch für diesen Kursommer eine Musikfestwoche vor, an deren Programmgestaltung soeben noch gearbeitet wird.

Die Bayreuther Bühnenfestspiele 1939 (25. Juli bis 28. August) sehen insgesamt 24 Aufführungen vor und zwar 5 „Holländer"- (25. Juli, 4., 8., 16. und 26. August), 6 „Tristan"- (26. Juli, 5., 10., 14., 17. und 27. August), 5 „Parsifal"- (27. Juli, 6., 12., 18. und 28. August) und 2 „Ring"-Aufführungen (28.—31. Juli und 20. bis 24. August). In die Leitung der Spiele teilen sich Karl Elmendorff, Franz von Hoeßlin, Victor de Sabata und Heinz Tietjen.

Der 1. Teil der diesjährigen Berliner Festwochen wird zu einem Deutschen Brahms-Fest (27. April bis 12. Mai) ausgestaltet, das vier Orchesterkonzerte, ein Chorkonzert und 10 Abendveranstaltungen mit Kammermusik und Liedern umfaßt und durch das Gewandhausorchester unter Hermann Abendroth, das Hamburg'sche Staatsorchester unter Eugen Jochum, die Münchener Philharmoniker unter Oswald Kabasta und die Dresdener Philharmoniker unter Paul van Kempen zur Durchführung kommt. Der

2. Teil der Berliner Kunstwochen (Juni) ist traditionsgemäß der alten Musik gewidmet. In diesem Rahmen spielt das Berliner Philharmonische Orchester unter Hans von Benda Serenaden im Schlüterhof des Stadtschlosses.

Das IX. Volkstümliche Beethoven-Fest der Stadt Bonn wird in diesem Jahre vom 14. bis 18. Mai durchgeführt.

Die Stadt Braunschweig veranstaltet auch in diesem Jahre eine Festwoche zeitgenössischer Dichter und Komponisten vom 21.—27. Mai. Im Rahmen der Braunschweiger Festspiele auf der Weihestätte im Nußberg erklingt Beethovens Neunte Symphonie unter Prof. Hermann Abendroth Anfang Juli. Vom 13.—16. Oktober veranstaltet die HJ Reichsmusiktage in den Mauern der Stadt.

Breslau führt das diesjährige Schlesische Musikfest vom 1.—4. Juni durch. Fest steht bereits, daß die Festtage mit Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele“ unter der Stabführung von GMD Philipp Wüst feierlich eröffnet werden.

Von den Musikveranstaltungen auf Schloß Burg an der Wupper wird bekannt, daß dort im Juni in Zusammenarbeit mit der Felix Draeseke-Gesellschaft ein Draeseke-Fest veranstaltet wird.

Danzig sieht in seinen Mauern ein Mozartfest (28. Februar bis 3. März), bei dem das „Requiem“ durch die Danziger Konzertgemeinde, „Die Entführung aus dem Serail“ im Staatstheater, Konzertante Musik und ein Festkonzert unter Leitung von Georg Pilowski mit Wilhelm Kempff als Solisten geboten wird.

Frankfurt/Main führt das diesjährige Internationale Musikfest des ständigen Rates für die Zusammenarbeit der Komponisten vom 15.—25. Juni durch.

Der Dresdener Musiksommer nimmt am 11. Juni mit den Richard Strauß-Festtagen der Sächsischen Staatstheater („Rosenkavalier“, „Ariadne“, „Die Frau ohne Schatten“, „Daphne“, „Friedenstag“, „Elektra“, „Intermezzo“ und „Arabella“) seinen Anfang. Auch dem 2. Jubilar des Jahres, Hans Pfitzner, ist eine Reihe festlicher Veranstaltungen gewidmet, deren genaue Programme noch ausstehen. Der Kreuzchor bietet außerhalb seiner allsonnabendlichen Vespern ein Chorkonzert mit Musik von Schütz, Bach, Reger und Strauß im Juni. Im gleichen Monat hört man Haydns „Schöpfung“ durch den Sophienchor unter Leitung von Kantor Heintze unter Mitwirkung der Dresdener Philharmonie, welch letztere noch eine Reihe weiterer Veranstaltungen bestreitet: die Zwinger-Serenaden, die jeden Mittwoch und Samstag Werke des Barock und Rokoko vermitteln, und die Kammermusiken auf der Parkterrasse des Lingnerschlosses, in den Festsälen des Rathauses und des Schlosses Albrechtsberg.

Düsseldorf ist wieder die Stätte der Reichsmusiktage im Mai.

Freiburg i. Br. bereitet sein 5. großes Musikfest vor, das diesmal Beethoven gewidmet ist. Unter Leitung von GMD Bruno Vondenhoff und Mitwirkung namhafter Gäste kommen in der 2. Junihälfte in 9 Orchesterkonzerten die sämtlichen Symphonien des Meisters, die fünf Klavierkonzerte, das Violinkonzert, die Chorphantasie und Ouvertüren zur Aufführung. Die Stadt führt ferner im Juni das Volksmusikfest des Gaues Baden und im August den Gausängertag 1939 durch.

Das Erholungsheim Schloß Elmau in den Bergen führt seine diesjährige Musikwoche zur Pfingstzeit (27. Mai bis 3. Juni) durch.

Das Göttinger Händel-Fest 1939, das eine Kammermusik, ein Festkonzert und eine Serenade umfaßt, und wieder unter der Leitung seines bewährten Betreuers GMD Fritz Lehmann steht, ist auf den 18. und 19. Juni festgelegt.

Im Rahmen der Gubener Musikwoche (19.—23. Februar) bringt das Stadttheater eine festliche Aufführung von Beethovens „Fidelio“. In der Festsitzung der Reichsmusikkammer spricht der Präsident Prof. Dr. Peter Raabe über Gegenwartsfragen der Musik. Auch das Festkonzert, für das als Solist Siegfried Borries-Berlin gewonnen wurde, wird Präsident Prof. Dr. Peter Raabe leiten.

Halle feiert in diesem Jahre neben seinem großen Sohn Händel, dessen Gedenktag am 24. Februar mit der Aufführung des „Festoratoriums“ unter Univ.-MD Prof. Dr. Rahlwes würdig begangen wird, den 125. Todestag des ihm besonders verbundenen Johann Friedrich Reichardt mit einem Festkonzert am 9. Juni (Werke für Soli, Chor und Orchester) und 2 Vortragsabenden.

Köthen kündigt sein bereits 5. Bach-Fest für die Zeit vom 24.—26. März an. Vorgesehen ist je ein Orchester- und Orgelkonzert, eine historische Kammermusik, eine Turmmusik und ein Konzert der Wehrmacht.

Auch Langenberg/Rhld. hat seine Niederbergischen Musikfeste schon zu einer ständigen Einrichtung gemacht.

Leipzig tritt in die Reihe der Musikfest-Städte mit einem Musikfest im Mai und einem kleinen Bachfest im Juni. Über die dortigen Musiktage der HJ ist bereits eingehender berichtet.

Liegnitz beschließt den Konzertwinter mit einer festlichen Veranstaltung „Liegnitzer Musiktage 1939“, die den Musikfreunden der Stadt ein Geistliches Sonderkonzert in der

Peter Paul-Kirche, ein Meisterkonzert Winfried Wolf, einen Liederabend Carl Schlottmann, ein Chorkonzert des städtischen Chors und ein Konzert der HJ und des BDM bietet.

In Linz findet nun in diesem Jahre das bereits im letzten Jahr der großen Ereignisse in der Ostmark angekündigte große Bruckner-Fest statt.

Die Musikveranstaltungen im Rahmen der Gutenberg-Festwoche der Stadt Mainz (18.—25. Juni) sind diesmal Robert Schumann gewidmet.

Die diesjährigen Münchener Sommerfestspiele der Bayerischen Staatstheater finden vom 29. Juli bis 10. September statt. Dem 75jährigen Richard Strauß zu Ehren beginnen die Festspiele mit einem Zyklus von 6 Strauß-Opern („Die Frau ohne Schatten", „Ariadne", „Friedenstag", „Salome", „Arabella", „Der Rosenkavalier"). Den Abschluß bildet eine italienische Woche mit Werken von Wolf-Ferrari, Puccini und Verdi. Neben diesen großen Musikveranstaltungen bietet München seinen Sommergästen wieder eine Reihe intimer sommerlicher Veranstaltungen, so ein „Höfisches Musikfest" in Schloß Schleißheim, ein Mozartfest in Schloß Nymphenburg, eine kleine Feier im Residenztheater anläßlich der Eröffnung der Ausstellung „Weißes Gold" (17. Juni). Ferner veranstaltet das Kulturamt der Hauptstadt der Bewegung wieder 4 Richard Wagner-Festkonzerte auf Schloß Neuschwanstein unter Leitung von Carl Ehrenberg.

Die Salzburger Festspiele 1939 haben die Zeit vom 1. August bis 8. September in Aussicht genommen.

Wie in den Vorjahren werden auch heuer die der zeitgenössischen Kammermusik gewidmeten Wittener Musiktage mit insgesamt 6 aufeinanderfolgenden Veranstaltungen im Herbst stattfinden.

Das Würzburger Mozartfest (17. bis 22. Juni), das in den 2 Jahrzehnten seines Bestehens längst zu einem festen Begriff im deutschen Musikleben geworden ist, bringt wieder als Auftakt eine Nachtmusik im stimmungsvollen Hofgarten der Residenz, zwei Orchesterkonzerte, einen Kammermusikabend im Kaisersaal der Residenz und ein Kirchenkonzert in der Hofkirche unter Leitung von Geheimrat Prof. Dr. Hermann Zilcher.

Die Richard Wagner-Festspiele der Zoppoter Waldoper (20. Juli bis 8. August) kündigen 1 Aufführung des gesamten „Ringes" (2. bzw. 23., 25., 27. und 30. Juli) und 3 „Tannhäuser"-Aufführungen (5., 6. und 8. August) an.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In Hamburg haben sich die Mitglieder des Hamburger Philharmonischen Staatsorchesters Gustav Brandt (Geige), Walter Graul (Flöte), Emil Franze (Violoncello) und Organist Günther Elanowski (Cembalo) zu einer „Hamburger Vereinigung für alte Musik" zusammengeschlossen.

Die Dresdener Liedertafel beging an zwei Festtagen unter zahlreicher Beteiligung von Musikfreunden aus dem ganzen Reich und aus dem Auslande die Feier ihres 100jährigen Bestehens.

Auch die Königsberger „Philharmonie", die heute unter Leitung von Traugott Fedtke steht, konnte soeben auf ihr 100jähriges Bestehen zurückblicken.

Die Ortsgruppe Aachen der Bruckner-Gesellschaft veranstaltete soeben einen Carl Maria von Weber-Abend, um dessen Zustandekommen und Durchführung sich Reinhold Zimmermann besonders verdient machte. Man hörte selten erklingende Werke des Meisters: Zwei Klavierstücke zu 4 Händen, dargeboten von Lore und Clemens Spindler, Lieder mit Klavierbegleitung, gesungen von Hanni Mack mit Reinhold Zimmermann am Flügel, Werk 70, Sonate für Klavier e-moll (Reinhold Zimmermann) und Werk 63 Trio für Flöte, Cello und Klavier (Josef Leidner, Theo Steinhauer, Reinhold Zimmermann).

Das Sudetenland hat ein Orchester großen Formates erhalten, das künftig allen Städten des Gaues zur Verfügung steht. Der neue Klangkörper, der den Namen Sudetendeutsche Philharmonie führt, wurde aus dem ehemaligen Orchester des Prager Deutschen Theaters durch den Landesleiter der Reichsmusikkammer Dr. Kinzel gebildet und steht unter der Leitung des Sudetendeutschen Fritz Klener.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Landesmusikschule Schleswig-Holstein in Lübeck hat als erstes Institut Norddeutschlands, überhaupt ganz Deutschlands, mit der Reichsjugendführung einen Vertrag über die Gestaltung der Privatmusiklehrer-Ausbildung abgeschlossen. Hiernach erhalten die Studierenden des Seminars an der Lübecker Landesmusikschule eine besonders ausgedehnte und in der Planung durchaus neuartige Ausbildung, die neben den künstlerischen Aufgaben vor allem die Bedürfnisse eines jugend-gemäßen Unterrichts zu erfüllen trachtet. Der Unterrichtsplan sieht außer den bisher an Seminarien im allgemeinen betriebenen Fächern folgende weitere Arbeitsgebiete vor: Gemeinschaftsmusizieren und Dirigierübungen, Stimmbildung, Rhythmische Gymnastik, Volkstümliche Musikinstrumente, National-politischer Unterricht, Musikarbeit in HJ- und BDM-Einheiten. — Die Ausbildung beträgt wie bisher 2 Jahre. Die Staatliche Musiklehrerprüfung wird durch eine Prüfung in den zusätzlichen Fächern erweitert. Nach erfolgreichem

Bestehen dieses Examens werden die Schüler des Lübecker Seminars bei der Besetzung von Musiklehrerstellen in Musikschulen für Jugend und Volk bevorzugt. Auch haben sie die Möglichkeit, in hauptamtliche Stellen als Musikreferenten in HJ und BDM einzutreten. Sonderbestimmungen regeln die Möglichkeit eines Übergangs von dem Lübecker Seminar zu den Kursen für Volks- und Jugendmusikleiter und umgekehrt. Der Unterricht nach dem neuen Plan beginnt Ostern 1939.

Die Deutsche Musikakademie in Prag wird nach Teplitz-Schönau verlegt und zu einer Musikhochschule ausgebaut. Es wird ihr auch eine Musikmittelschule angeschlossen.

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Berlin veranstaltet vom 24.—30. Januar ihre 4. Musikwoche als Abschluß des Arbeitsjahres, um der Öffentlichkeit Einblick in die geleistete Arbeit zu geben.

Die Hochschule für Musik und Theater in Mannheim führt vom 1.—10. Februar eine Hochschulwoche durch.

In Hindenburg/O.-Schl. öffnet am 1. Februar eine neue Musikschule zur Heranbildung des Orchesternachwuchses ihre Pforten.

Die Neugestaltung des Mozarteums zu Salzburg sieht drei große Abteilungen vor: eine Schule für Jugend und Volk, eine musikalische Fachschule und eine Musikhochschule. Mit der Leitung der Schule für Jugend und Volk wurde der Münchener Komponist Cesar Bresgen betraut.

Der Organist an der Christianskirche in Hamburg-Altona Paul Kickstat wurde als Lehrer für Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition an die Landesmusikschule Schleswig-Holstein in Lübeck berufen. Die Leitung der Orchesterschule und einer Violinklasse übernimmt Gerhard Meyer-Sichting, der bisherige Lehrer an der Schlesischen Landesmusikschule zu Breslau.

In der Berliner Hochschule für Musik kam soeben Bizets „Carmen" zu einer wohlgelungenen Aufführung.

In einem kürzlichen Kammermusikabend des Staatskonservatoriums der Musik zu Würzburg fiel am Schlusse einer Hauptprobe ein großes Stück der Decke herab. Glücklicherweise wurde niemand dabei verletzt. Der historisch merkwürdige Saal aus der Zeit des Fürstbistums, mit den gemalten Wappen sämtlicher Domkapitulare seit 1566, wird immer mehr baufällig. Es fielen schon Steine von Zentnergewicht herab. Der Direktor des Staatskonservatoriums, Geh. Rat Dr. Zilcher wies in einer Ansprache darauf hin, wie dringlich es geworden ist, den geplanten Bau einer Musikhochschule möglichst bald in Angriff zu nehmen.

Im Frühjahr 1939 finden in Westfalen folgende zwei Privatmusiklehrerinnen-Prüfungen statt: Münster: 18. ff. März, Dortmund: 25. ff. März. Meldungen sind für die Prüfung in Münster bis spätestens zum 20. Februar, für die Prüfung in Dortmund bis spätestens zum 1. März ds. Js. unter Beifügung der in den §§ 3 und 4 der Prüfungsordnung vorgesehenen Papiere an den Herrn Oberpräsidenten, Abteilung für höheres Schulwesen, in Münster, Schloßplatz 5, zu richten.

Die Gymnastikschule Hilda Senff-Düsseldorf führt vom 27. März bis 5. April einen Sonder-Ferienkursus durch. Anmeldungen bis 1. Februar an das Sekretariat der Schule Jägerhofstraße 25b.

Am 16. Januar 1939 wurde die im Auftrage des Oberbürgermeisters der Stadt Liegnitz gegründete städtische „Musikschule für Jugend und Volk" eröffnet. Diese Einrichtung erfreut sich schon jetzt bei allen Bevölkerungskreisen aus Stadt und Kreis Liegnitz allgemeiner Beliebtheit. Mit der Leitung der Musikschule wurde der Städtische MD Heinrich Weidinger beauftragt, der auch gleichzeitig die Arbeitsgemeinschaften Theorie, Kammerchor und Orchesterspiel übernehmen wird.

KIRCHE UND SCHULE

Domorganist Hermann Zybill-Zwickau/Sa. spielte in der Dresdener Kreuzkirche, im Gewandhaus zu Leipzig (für den Reichssender Leipzig), in der Trinitatiskirche zu Reichenbach i. V. und im Dom zu Zwickau/Sa. Werke von Bach, Max Reger, Karl Marx und Hans Friedrich Micheelsen.

In der Weihnachtswoche bescherte Organist Gerard Bunk-Dortmund den Freunden seiner Orgelabende Weihnachtsmusik alter Meister (Buxtehude, Buttstedt, Pachelbel und J. S. Bach).

Der Hermannstädter Bach-Chor führte im Weihnachtsmonat „Ein deutsches Requiem" von Johannes Brahms unter Leitung von Prof. Franz Xaver Dreßler auf.

Der Paderborner Domchor unter Prof. Schauerte brachte am Neujahrstage Alfred Berghorns 6stimmige Motette „Tui sunt coeli" zur erfolgreichen Erstaufführung.

Ewald Siegert führte mit dem Chor der von ihm gegründeten Chemnitzer Johann Sebastian Bach-Gemeinschaft im abgelaufenen Jahre neben Bachschen Motetten die Hauptwerke des Meisters, die Matthäuspassion, die Hohe Messe und das Weihnachts-Oratorium vor stets ausverkauftem Hause auf.

Die Kirchenmusikschule Aschersleben wird nach Halle übersiedeln, da sich die Notwendigkeit ergab, die Schule in eine Großstadt mit reicherem musikalischen Leben und in nahe Beziehung zur Theologischen Fakultät einer Universität zu verlegen.

Die Spiel- und Singschar der Oberschule Christianeum in Eisenberg/Thür. führte in Gemeinschaft mit Mitgliedern des Kirchenchores

die „Kleine Weihnachtskantate“ und die „Dreikönigskantate“ von Fritz Dietrich in einer Abendmusik am ersten Weihnachtstage in der Stadtkirche zu Eisenberg auf. Die erfolgreiche Wiedergabe leitete Gymnasialoberlehrer Bauer.

Im lichterglänzenden Berliner Dom sang der Berliner Staats- und Domchor unter Leitung Prof. Alfred Sittards zur Weihnachtszeit Lieder aus vier Jahrhunderten.

Organist Walther Kunze veranstaltete in der Radeweller Kirche mit seinem Radeweller Kirchen- und Kinderchor einen stimmungsvollen Weihnachts-Liederabend.

Zu unserer Nachricht im Januarheft der ZFM S. 108 über die musikalische Feierstunde in der Danziger St. Johanniskirche am Totenfest ist zu berichtigen, daß der dortige Domorganist Gerard Warnemünde, also nicht Dornemünde, heißt.

Der letzte Abend des in der Hedwigskirche zu Berlin von Domorganist Joseph Ahrens veranstalteten Zyklus „Orgelmusik aus fünf Jahrhunderten“ führte zum Schaffen der Lebenden, die durch Karl Marx (Toccata in d-moll), Flor Peeters („Flämische Rhapsodie“), Max Jobst („Mitten wir im Leben“) und Joseph Ahrens („Fünf kleine Stücke“) vortrefflich vertreten waren.

PERSÖNLICHES

Zum Präsidenten der aus der bisherigen Internationalen Bruckner-Gesellschaft neuerstandenen Deutschen Bruckner-Gesellschaft wurde Wilhelm Furtwängler ernannt, zum Geschäftsführer der Wiener Rechtsanwalt Dr. Werner.

Ludwig Maurick, der Komponist des „Simplicius Simplicissimus“ wurde von Generalintendant Bruno Iltz als Komponist für das Deutsche Volkstheater in Wien verpflichtet.

Intendant Kurt Erlich-Heidelberg geht mit Beginn der kommenden Spielzeit in gleicher Eigenschaft an die Magdeburger Bühnen.

Oberstudiendirektor Hans Hansen wurde zum kommissarischen Sängergauführer des Gaues Düsseldorf ernannt.

Geburtstage.

Der Senior der deutschen Dirigenten, Max Fiedler, wurde am 31. Dezember 1938 80 Jahre alt.

Margarethe Strauß, die Verwalterin der Bayreuther Stipendienstiftung, wurde soeben fünfundsiebzig Jahre alt. „Mehr sein als scheinen — viel leisten und wenig hervortreten!“ Dies Moltke-Wort könnte man auch über das Leben unserer Jubilarin schreiben, da sie es in stiller Zurückgezogenheit der Kunst weiht. Vor allem fühlt sie sich zum Werke des Bayreuther Meisters hingezogen und besonders der soziale Gedanke Wagners — unbemittelten Volksgenossen den Zugang zu den Festspielen zu verschaffen — war es, der sie mächtig anregte. Seit 1909 steht sie an der Spitze des „Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen“, der sich zur Aufgabe gemacht hat, Mittel für diesen Zweck zu beschaffen und 1923 übertrug ihr das Haus Wahnfried die Verwaltung der „Bayreuther Stipendienstiftung“. Gerade dieses Amt, das in der Nachkriegszeit besondere Aufgaben brachte, hat in ihr die rechte Persönlichkeit gefunden, die mit großer Selbstlosigkeit, hoher Treue und nie versiegendem Idealismus der Aufgabe dient. Möchten all' die Hunderte, die durch sie des Erlebnisses von Bayreuth teilhaftig wurden, es ihr durch nimmermüden Einsatz für das Bayreuther Erbe danken. Auch in Wort und Schrift ist sie für Bayreuth eingetreten. Ihre bemerkenswerten Vorträge sind zum Teil im Druck erschienen: „Wie ich Frau Cosima sehe“ und „Der Gral“. Dieser Dienst am Werk hat sie schon früh in nahe Beziehung zum Haus Wahnfried gebracht und nicht nur einmal sind die Mitglieder des Hauses bei ihr zu Gast gewesen, so erst kürzlich Frau Winifred Wagner zum 75. Geburtstage. Das wird jeder verstehen, der einmal die Gastfreundschaft des seltenen Hauses genossen und sich mit seiner geistreichen Besitzerin unterhalten hat. Erstaunt wird er über das vielseitige Kunstinteresse sein, das nicht nur dem Musiker Anregung gibt. Hier befindet sich eine der bedeutendsten Ex libris-Sammlungen ganz Deutschlands. Auch die Stein- und Münzsammlungen finden immer wieder verständnisvolle Bewunderer. Sehr reich ist der Besitz an Gemälden neuerer Meister, insonderheit Hans Thomas' und Staffens. Das Haus ist geradezu ein Museum. Auch der erste Reichspräsident, Generalfeldmarschall von Hindenburg, gehörte in seiner Magdeburger Zeit wiederholt zu den Gästen des Hauses. M.

Am 20. Januar wurde der verdiente Münchener Kammermusiker, Begründer des Hösl-Quartetts, Joseph Hösl, 70 Jahre alt. Sein Name ist untrennbar mit dem Max Regers verbunden, hat er sich doch frühzeitig für die Kammermusik seines Landsmannes und Freundes eingesetzt. Eine ganze Reihe Regerscher Kammermusikwerke wurden durch ihn erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt.

Am 27. Februar begeht Carl Rorich, Oberstudiendir. i. R., seinen 70. Geburtstag. Rorich war 23 Jahre lang in Weimar als Lehrer für Theorie, Musikgeschichte, Chorgesang, Klavier, Partiturspiel und Direktion tätig, übernahm später die Opernschule und dirigierte die Abonnementskonzerte der seinerzeitigen Orchester-, Opern- und Theaterschule in Weimar (heute Staatliche Hochschule für Musik). Am 1. August 1914 wurde er als Direktor der Städtischen Musikschule nach Nürnberg berufen. Mit staatlicher und städtischer Genehmigung baute er die Anstalt zum Städtischen Konservatorium der Musik aus, welches über ein Schülerorchester von 80 Mitgliedern verfügte. Am 1. April 1934 trat

er wegen Erreichung der Altersgrenze in den Ruhestand. Als Komponist von Orchester-, Chor- und Kammermusikwerken, Liedern, Klavierstücken und einem Märchenspiel „Ilse" hat sich Rorich einen Namen gemacht. Sein theoretisches Werk in drei Bänden: „Die Lehre von der selbständigen Stimmführung" (Verlag: Cranz) wurde ins Französische übersetzt. Eine englische Ausgabe ist geplant. Rorich ist Inhaber der „Medaille für Kunst und Wissenschaft", des Medschidich-Ordens und des König Ludwig-Kreuzes.

Am 11. Februar feiert der Komponist Edwin Komauer seinen 70. Geburtstag (vgl. hierzu S. 177).

Der Inhaber der weltberühmten Orgelbauanstalt Dr. Oskar Walcker feierte soeben seinen 70. Geburtstag. Dabei erinnert man sich gerne daran, daß aus der berühmten Anstalt bereits 2600 Orgeln in eineinhalb Jahrhunderten ihren Weg in die Welt nahmen.

Der Komponist Gustav Drechsel wird am 16. Februar 65 Jahre alt (vgl. hierzu S. 177).

Der Komponist Fritz Behrend, ein Schüler Engelbert Humperdincks, von dem Lieder, Kammermusiken und Opern vorliegen, wird am 3. März 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† am 16. Dezember 1938 in Dresden der einst als Klaviervirtuose, Lehrer und Komponist in Dresden sehr geschätzte Prof. Emil Kronke.

† am 1. Januar in Dresden nach langem Krankenlager der einst sehr geschätzte Kapellmeister des früheren Residenztheaters zu Dresden, Bruno Brenner, der auch als Komponist hervorgetreten ist.

† am 9. Januar in Wien der Neffe des Walzerkönigs Johann Strauß im Alter von 73 Jahren nach kurzer schwerer Krankheit. Als Interpret Wienerischer Musik genoß er großen Ruf und war mit seinem Orchester ein immer gerne gesehener Gast in den Konzertsälen.

† am 10. Januar in Wien der österreichische Komponist Julius Bittner im Alter von 65 Jahren (vgl. hierzu S. 175).

† am 14. Januar in Berlin der hochgeschätzte deutsche Musikkritiker, Herausgeber der „Allgemeinen Musikzeitung" Paul Schwers im Alter von 65 Jahren (vgl. hierzu S. 149).

† am 19. Januar der verdienstvolle Bibliothekar der Musikbibliothek Peters und Herausgeber der Peters-Jahrbücher, Dr. Kurt Taut.

† völlig unerwartet in Wien der in der deutschen Sängerwelt bekannte und beliebte Prof. Rainer Winkelmann.

BÜHNE

Die Leipziger Oper hat zur Feier von Hans Pfitzners 70. Geburtstag den „Palestrina" in den Spielplan aufgenommen.

Das Dresdener Schauspielhaus bringt soeben eine Aufführung von Shakespeares „Sommernachtstraum" mit einer neuen Musik heraus, die der Musikdirektor des Dresdener Schauspielhauses Bernhard Eichhorn nach wenig bekannten Schöpfungen Karl Maria von Webers zusammenstellte.

Um die Jahreswende brachte die Pfalzoper Kaiserslautern Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg" zur Aufführung.

Das Stadttheater Heidelberg eröffnete die Spielzeit 1938/39 mit dem „Freischütz".

Im Nationaltheater Mannheim kam Rossinis neubearbeitete „Diebische Elster" zu einer sehr beifällig aufgenommenen Erstaufführung. Als nächste Neuheit erscheint unter der musikalischen Leitung von Dr. Ernst Cremer Verdis selten zu hörende Oper „Macbeth", anschließend Flotows „Martha" in neuer Inszenierung und, unter Leitung von Helmuth Ebbs, Richard Strauß' „Daphne", unter Leitung von Curt Becker-Huert „Der Friedenstag".

Die Städtischen Bühnen Düsseldorf brachten soeben Giuseppe Mulés Oper „Dafnis und Egle" nach einem Hirtengedicht zur Erstaufführung in Deutschland.

Der Grazer Dirigent Ernst Rieger leitete als Gastdirigent eine „Fidelio"-Aufführung im Deutschen Opernhaus Berlin.

Das Stadttheater Regensburg brachte seine Verbundenheit mit dem benachbarten Bruderstamm durch eine vortreffliche Aufführung der Oper „Taras Bulba" des sudetendeutschen Komponisten Ernst Richter (s. Januarheft S. 19 u. f.) zum Ausdruck. Das Werk wird soeben auch in Karlsruhe einstudiert.

In Hagen kam Waldemar Wendlands heitere Oper um den vergeßlichen Bildschnitzer Rümelin „Das vergessene Ich" unter Alfred Gillessens Stabführung zu einer köstlichen Wiedergabe.

Das Landestheater Rudolstadt gibt wie in den Vorjahren Gastspiele in Arnstadt, Königsee, Kahla, Pößneck, Saalfeld, Probstzella und Schwarzburg. H. B.

Intendant Dr. Walter Storz bereitet als nächste Stettiner Opern-Erstaufführung Aubers „Fra Diavolo" vor. Regie und Entwurf: Intendant Dr. Walter Storz, Musikalische Leitung: KM Heinz R. Zilcher, Bühnenbild: Otto Merker.

Die Württembergischen Staatstheater in Stuttgart haben Heinrich Marschners „Hans Heiling" in den Spielplan aufgenommen.

Das Archiv des Dessauer Theaters enthält die größte deutsche Opernbücherei. Nach dem Neubau des Dessauer Theaters hat jetzt auch diese Opernbücherei als ein Teil der Musikalienbibliothek des Dessauer Theaters neue schöne Räume erhalten. Der Anfang der Dessauer Musikalienbibliothek

Richard Trunk

Eine Auswahl seiner Lieder

Mir träumte vom einem Königskind . . .	1.20
In der Nacht	1.20
Meine Mutter hat's gewollt	1.20
Frühlingssonne	1.20
Das Hemd	1.20
Die Stadt	1.20
Sommerfaden	1.—
Tanzlied	1.20
Die Allee	2.—
Ein Brief	1.50
Röschen biß den Apfel an	1.20
Schifferlied	1.80

Durch jede Musikalienhandlung zu beziehen.

Ausführl. Verzeichnisse bitte zu verlangen vom
Musikverlag
Wilhelm Zimmermann, Leipzig C 1

Von deutscher Musik

Band 43

Friedrich Klose

Bayreuth

Eindrücke und Erlebnisse

78 Seiten

geh. Rm. —.90, Ballonleinen Rm. 1.80

„Wie in seinem bekannten Brucknerbuch, gelingt es Klose auch hier, den Meister in der ganzen strotzenden Lebensfülle seiner menschlichen Erscheinung zu zeigen, und das Bruckner-Bild der Gegenwart, das man so gern um jeden Preis idealisieren möchte, nach gewissen Seiten hin kräftig zu korrigieren". Dr. Willi Kahl.

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

EDITION PETERS

Soeben erschien:

SPITTA

Heilig Vaterland

Hymne nach Worten
von R. A. Schröder aus der Kantate
„Deutsches Bekenntnis"

Neue Ausgabe
für gemischten Chor a cappella
vom Komponisten

Blattpartitur . . . . . . je RM —.15

Früher erschienene Ausgaben:

I Für einstimmigen Gesang (Liedblatt, zusammen mit „Beherzigung")

II Für einstimmigen Gesang mit Begleitung von Klavier, Harmonium oder Orgel

III Für 3stimmigen Chor (Frauen-, Männer- oder gem. Chor)

IV Für 4stimmigen Männerchor. Satz von Albert Kranz

V Für ein- oder 3stimmigen Chor (Fassung III) mit Begleitung von a) Klavier oder Melodieinstrumenten (Kleines Orchester) b) Großes Orchester

VI Für großes Orchester allein

VII Für Heeresmusik (Infanterie- und Kavalleriemusik) Einrichtung von Heeresmusikinspizient H. Schmidt.

Über Heinrich Spittas Kantate „Deutsches Bekenntnis" für Baritonsolo, gemischten Chor und kleines Orchester verlange man Sonderprospekt.

C. F. PETERS / LEIPZIG

reicht bis in die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zurück. Ihr ist eine ausgezeichnete Musikinstrumentensammlung angeschlossen, die jetzt auch neu geordnet werden konnte.

Richard Strauß' neue Opern „Daphne" und „Friedenstag" hielten nun auch auf den Bühnen der Stadt Essen ihren Einzug.

KONZERTPODIUM

Hans F. Schaubs „Passacaglia" erklang zum Jahresbeginn in Waldenburg i. Schles.

Der Singkranz Heilbronn bringt am Karfreitag J. S. Bachs h-moll-Messe in der dortigen Kilianskirche zur Aufführung.

H. K. Schmid spielte auf Einladung der Gedok in der Konzertreihe „Komponisten am Flügel" mit Eleanor Day im Münchener Herkulessaal seine Cellosonate.

Braunschweig bereitet zur Feier von Hans Pfitzners 70. Geburtstag ein Pfitzner-Sonderkonzert für 7. Mai vor.

Der Linzer Konzertverein feiert sein 20jähriges Bestehen demnächst mit einem Fest-Konzert: Beethovens 3. Symphonie, Richard Strauß' Hornkonzert und Rudolf Kattniggs Burleske Suite, unter Leitung von Max Damberger.

In dem schönen Barockmusiksaal des Breslauer Pianisten Manfred Evers fand am 22. Januar in einem öffentlichen Kammerkonzert mit Werken schlesischer Komponisten eine Wiederholung der Liederfolge „Kurische Nehrung" für Sopran, Violine, Violoncell, Klavier unseres Breslauer Mitarbeiters Paul Mittmann statt, die im Januar 1938 mit großem Erfolg von der Sopranistin Elisabeth Laube und dem Breslauer Klaviertrio (Hanna Schmack-Urbach, Fritz Binnowsky, Manfred Evers) zur Uraufführung gebracht worden war. Weitere Aufführungen des Werkes sind in Königsberg i. Pr. in der „Stunde der Musik" und im Reichssender vorgesehen. Desselben Komponisten Divertimento a-moll für Flöte und Streichorchester kommt am 3. Februar im Reichssender Leipzig zur Aufführung.

Der Frankfurter Pianist Heinz Schröter spielte Schuberts Forellenquintett mit der Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker in Marburg sowie in der Frankfurter Museumsgesellschaft.

Die bekannten Münchener Künstler Herma Studeny (Geige) und K. L. Weishoff (Cembalo) veranstalteten einen begeistert aufgenommenen G. Ph. Telemann-Abend.

Die Württembergischen Staatstheater zu Stuttgart widmeten ihr erstes Sinfoniekonzert des Jahres den Jubilaren Siegfried Wagner (Ouverture zu der Oper „Herzog Wildfang"), der am 6. Juni 70 Jahre alt geworden wäre, Hans Pfitzner (Konzert für Violine und Orchester h-moll Werk 34) und Richard Strauß („Ein Heldenleben").

Der um die Verbreitung zeitgenössischer Musik verdiente Duisburger Organist Josef Tönnes spielte soeben in Dortmund eine Passacaglia und Tripelfuge von Friedrich Frischenschlager aus dem Manuskript und in Gelsenkirchen die Erstaufführung von Fritz Reuters Orgelkonzert.

MD M. Spindler brachte im 2. Städtischen Konzert in Castrop-Rauxel neben Mozart, Beethoven und Liszt die „Altdeutsche Suite" von Hermann Unger mit Prof. Elly Ney zur Aufführung.

Paul Graeners „Turmwächterlied" hatte bei seiner Erstaufführung in Berlin unter Leitung des Komponisten einen stürmischen Erfolg. Weitere Aufführungen finden in den nächsten Monaten statt in: Dessau, Krefeld, Münster, Weimar, sowie in den Sendern Hamburg und Stockholm.

Prof. Walter Hansmann-Erfurt dankte man die Veranstaltung eines Richard Wetz-Abends, der, unter Mitwirkung der Sopranistin Käthe Blumentritt und des Pianisten Horst Gebhardt eine glückliche Auswahl von Wetz-Liedern und als Hauptwerk des Abends, das Streichquartett f-moll Werk 43 bot.

Das Jenaer Kammertrio für alte Musik (Fritz Heider, Lieselotte Pieper, Karl Grebe) veranstaltete einen Kammermusikabend mit Musik aus der Bach-Zeit, der sich eines außerordentlich regen Besuchs erfreute.

GMD Gotth. E. Lessing-Baden-Baden brachte in den ersten Zykluskonzerten Frederick Delius' „In einem Sommergarten", Theodor Bergers „Malinconia" und Karol Szymanowskis „2. Violinkonzert" (Solist E. v. Telmanyi) zur Erstaufführung.

Uns liegt das Programm einer weihnachtlichen Musizierstunde der Göttinger Musiklehrerin Anneliese Kaempffer vor, das in seiner glücklichen Zusammenstellung von alter und neuer Musik aufrichtig Freude macht.

Heinz Schröter (Klavier), Gustav Lenzewski (Violine) und Dr. Ludwig Behr wiederholten ihren in Frankfurt a. M. veranstalteten Zyklus „Sämtliche Klavier-Trios von Beethoven" (drei Abende) zum Besten des Stipendienfonds der Hessischen Landesmusikschule in Darmstadt.

Unter Leitung von Heinz Dressel-Lübeck kam Mitte Januar die VI. Sinfonie von Bruckner in Urfassung zur Aufführung.

Prof. Elly Ney spielte in einem Sinfoniekonzert im Gautheater zu Saarbrücken Schumanns a-moll-Klavierkonzert und Liszts Es-dur-Konzert vor einer begeisterten Musikgemeinde. Im gleichen Konzert hörte man neben Beethovens „Fünfter" das Werk eines Jungen: Karl Höllers „Sinfonische Phantasie über ein Thema von Frescobaldi" unter der Stabführung von Heinz Bongartz.

Zu Gunsten der Sudetendeutschen veranstaltete der Dresdener Geiger Walter Doell einen

wertvollen Violinabend im Brühlschen Saal der Kunstgewerbeakademie. Er brachte eine Reihe bekannter, anspruchsvoller Meisterwerke der klassischen Geigenliteratur aus dem Schaffen von Bach, Beethoven und Nardini, denen sich einige kleine eigene Kompositionen anschlossen, die durch ungezwungene Melodik und Rhythmik erfreuten. Sein einfühlender Klavierbegleiter war Hans Richter-Haaser.

Das abendfüllende Oratorium „Das Hohelied von deutscher Arbeit" nach einer Dichtung von Walther Stein, für Männerchor, Baritonsolo, Kinderchor und Orchester vertont von Robert Carl, das im Sommer gelegentlich des Deutschen Sängerbundestages in der historischen Wartburg in Saarbrücken seine Uraufführung erlebte, wurde inzwischen wiederholt als Westfälische Erstaufführung in Hamm (Westf.) unter MD Ludwig Bornemann, in Hannover unter MD Wilh. Bein, als Ostmärkische Erstaufführung in Graz unter Prof. Roman Köle, in Limburg a. d. Lahn unter MD Heinrich Hannappel und in Bocholt unter MD Adolf Heinze. Weitere 40 Aufführungen befinden sich in Vorbereitung.

Das „Wessobrunner Gebet" für Männerchor und Orchester oder Orgel von Hans Wedig gelangt in diesem Winter in Bremen, Düsseldorf, Essen, Frankfurt, Karlsruhe, Königsberg, Münster, Niederlahnstein, Solingen und Weinheim zur Aufführung; sein „Hymnus der Liebe" für gem. Chor und Orchester in Ludwigshafen und Nürnberg.

Auf dem Schweriner Schloßhof veranstaltet die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" im kommenden Jahr wöchentliche Konzerte in der Art, wie sie durch den Rundfunk aus Hannover bekannt geworden sind.

Das Häusler-Quartett-Bochum (E. Häusler, A. Oligmüller, F. Geistfeld, K. Fränkle) spielte in Essen und Bad Oeynhausen und konnte besonders mit dem Streichquartett E-dur Op. 35 von Aug. Weweler starke Erfolge erzielen.

Die Uraufführung eines neuen Werkes für Blasorchester „Festliches Vorspiel" von Hermann Ambrosius fand soeben in Leipzig im Rahmen eines Konzertes des Gaumusikzuges der NSDAP und des Leipziger Männerchores statt. Der Reichssender Leipzig brachte als Uraufführung einen Zyklus „Deutsche Minnelieder und Duette" von H. Ambrosius. Die Erstaufführung der 7. Sinfonie von H. Ambrosius in Dessau fand unter GMD Seidelmann statt.

Rudolf Petzolds „Konzertouvertüre" kam in Luxemburg zur Aufführung. Sein Streichquartett wurde vom Bulgarischen Quartett zur Aufführung in Sofia angenommen und wird noch in diesem Winter in Baden-Baden erklingen. Die soeben erschienenen Klavierstücke spielt der Kölner Pianist Erwin Bischoff in Frankfurt und Düsseldorf in der „Stunde der Musik".

Die bei dem Wettbewerbe der Wiener Konzerthausgesellschaft anläßlich des 25jährigen Bestandes des Wiener Konzerthauses mit dem 1. Preis ausgezeichnete IV. Orchestersuite op. 42 von Dr. Egon Kornauth kommt bereits bei dem Wiener Festkonzert Anfang Februar unter der Leitung von GMD Dr. Karl Böhm zur Uraufführung.

Die Sängervereinigung Bad Kissingen unter Leitung von F. Köhler veranstaltete soeben einen Hugo Kaun-Abend zum Gedenken an seinen 75. Geburtstag. Als Solisten wirkten die Tochter des Komponisten Maria Kaun (Mezzosopran) und Lorenz Schlerf-Schweinfurt mit.

Georg Vollerthuns Suite für großes Orchester „Alt-Danzig", die bei der Uraufführung in Hannover unter Prof. Krasselt und in Chemnitz großen Erfolg hatte, wurde in einem Festkonzert in Danzig unter der Schirmherrschaft des Gauleiters Albert Forster vom Komponisten mit anderen seiner Werke erfolgreich zur Aufführung gebracht. Hans Körner sang hierbei die „Lieder aus Niederdeutschland" und die „Lieder aus Ostland".

In Pforzheim gelangte unter MD Willi Eifflers Leitung durch die Vereine „Frohsinn", „Eintracht" und „Liederhalle" das Chorwerk „Columbus" von Heinrich Zöllner zu glanzvoller Aufführung.

Die bekannte Berliner Altistin Gerty Molzen sang im Adventkonzert der Kameradschaft deutscher Künstler Joseph Meßners „Zwei Marienlegenden" op. 8 für Alt und Kammerorchester.

Carl Hoffmann spielte bei der Gaukulturwoche Hannover-Ost in Lüneburg Joseph Meßners op. 19 „Improvisation über ein Thema von Anton Bruckner".

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der Pianist Walter Gieseking hat ein Variationen-Werk für Flöte oder Violine und Klavier über ein Thema von Grieg geschrieben, das seine Ur-Aufführung in Wiesbaden im Rahmen der Kammermusikkonzerte des Deutschen Theaters erlebte.

Hermann Reutter vollendete soeben eine „Rhapsodie für Violine und Klavier", Werk 51, die er mit Alma Moodie in einem Konzert des Vereins der Künstler und Kunstfreunde in Wiesbaden zur Ur-Aufführung brachte.

Karl Maria Pembaur hat ein „Deutsches Bekenntnis" für dreistimmige Männerstimmen mit Instrumenten, sowie einen sechsstimmigen gemischten Chor mit Soli und großem Orchester „Fons Carolinus" nach Texten des sudetendeutschen Dichters Erwin Guido Kolbenheyer geschrieben.

Armin Knab schrieb 12 neue Lieder.

VERSCHIEDENES

Wie verlautet, stieß man bei Aufräumungsarbeiten im Britischen Museum zu London auf Händel-Manuskripte, die bisher unbekannte Lieder des Meisters enthalten.

Im Rahmen der Vortragsreihe „Nordischer Geist in Geschichte und Leben", die von der Gauleitung Berlin des NSLB durchgeführt wird, sprach Dr. Otto zur Nedden-Weimar über „Das Wesen der germanischen Musik". Schallplattenvorführungen von Musik der verschiedenen Kulturen veranschaulichten seine wertvollen Ausführungen.

Der Gauleiter und Landeshauptmann von Niederdonau Dr. Jury hat Beethovens Wiener Wohnung in der Mölkerbastei Nr. 8 unter seinen Schutz genommen. Die Wohnräume des Meisters dürfen künftig nicht mehr an Private vermietet werden, sondern erfahren vielmehr die würdige Umgestaltung zu einer Beethoven-Weihestätte.

Der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe sprach vor Berliner Musikschaffenden und Musikschriftleitern zu der wichtigen Frage der Betreuung des solistischen Nachwuchses.

Mit der Heimkehr der sudetendeutschen Instrumentenmacher ins Reich hat die deutsche Musikinstrumentenindustrie eine wertvolle Bereicherung und Erweiterung erfahren.

Der Führer und Oberste Befehlshaber der Wehrmacht hat entschieden, daß der Badenweiler Marsch durch die Musik- bzw. Trompeterkorps nur bei Marschmusik für die Truppe oder bei feierlichen offiziellen Anläßen gespielt werden darf.

Im Dom zu Mailand wurde soeben eine von Cremoneser Familien erbaute neue Orgel mit 15 200 Pfeifen, die in 180 Register eingeteilt sind, aufgestellt.

MUSIK IM RUNDFUNK

Der Nestor der deutschen Dirigenten, Max Fiedler, leitete im Dezember zwei Konzerte des Großen Orchesters des Reichssenders Berlin mit Max Regers „Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart", Franz Schuberts „Großer Sinfonie in C-dur", Beethovens „I. Sinfonie", der Ballettmusik aus „Rosamunde" von Schubert und der Oberon-Ouvertüre von C. M. von Weber.

Der Reichssender Stuttgart brachte eine ganze Anzahl Nummern aus der „Versunkenen Glocke" von Heinrich Zöllner zu Gehör.

Im Reichssender Berlin vermittelte das Collegium musicum unter Leitung von Hans Georg Görner und mit Unterstützung der Solisten Ingrid Lorenzen (Alt), Wolfgang Stober (Tenor), Hanns Adolf May (Baß) und Dr. Friedrich Graupner (Cembalo) Johann Sebastian Bachs Kantate „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut".

Das Berliner Frauen-Kammerorchester (Leitung: Gertrude-Ilse Tilsen), das sich im Februar bereits auf seine vierte Italienreise begibt, spielte soeben im Deutschlandsender Werke von Locatelli, Geminiani und Respighi.

Das Elly Ney-Trio spielte im Deutschlandsender Johannes Brahms' Klaviertrio H-dur, Werk 8.

Der Deutschlandsender erfreute seine Hörer in der Weihnachtswoche mit zwei großen Orchesterkonzerten unter Leitung der Gastdirigenten GMD Carl Schuricht und GMD Dr. Karl Böhm.

Der Reichssender Breslau übertrug eine „Carmen"-Aufführung großen Formates unter Leitung von Ernst Prade.

Zum Jahresanfang hörte man im Deutschlandsender eine beschwingte „Freischütz"-Aufführung aus der Wiener Staatsoper.

Hugo Kauns Tochter erzählte im Rahmen der Abendreihe „Deutsche Musikerfamilien" des Deutschlandsenders aus dem Leben ihres Vaters. Auch die Gattin des Meisters schaltete sich in das Gespräch ein.

Fred Drissen (Bariton) und Helmut Hidegheti (Klavier) setzten sich am Deutschlandsender für selten gehörte Werke Richard Wetz' ein.

Im Rahmen der „Bildnisse deutscher Komponisten" am Reichssender Köln spricht Prof. Dr. Hermann Unger demnächst über Händel.

Das große Orchester des Reichssenders Königsberg spielte in einem vom Reichssender übertragenen Sinfoniekonzert in Insterburg Beethovens 5. Sinfonie in c-moll, Wagners Tannhäuser-Ouvertüre, das Violinkonzert in g-moll von Max Bruch und die „Heroische Ouverture" des Insterburgers Gerhard Wiemer.

Am Reichssender Leipzig hörte man ein neues Präludium und Fuge in cis-moll für Orgel, Werk 54 des Leipziger Organisten Georg Winkler.

Organist Joseph Tönnes-Duisburg spielte soeben am Reichssender Köln eine Suite von Joseph Meßner.

Musiken von Gerhard Maaß hörte man am Deutschlandsender durch die Rundfunkspielschar unter Leitung des Komponisten.

Am Reichssender Köln setzten sich in einer Sendung „Musik unserer Zeit" Lore Schröter und Alfred Sauerteig für das Schaffen des jungen Cesar Bresgen ein.

Von Jón Leifs brachte der Reichssender Berlin anläßlich des 20jährigen Staatsjubiläums Islands verschiedene Werke zu Gehör, darunter Sätze aus der „Island-Kantate", deren Texte zugleich von Theodor Loos gesprochen wurden.

Von Philippine Schick wurde in den letzten Monaten an den Reichssendern aufgeführt: Liebesduette für Alt und Bariton (Kurzwellen-Sender und Reichssender München); 4 Intermezzi

Der neue 61. Jahrgang (1939)

Hesses Musiker-Kalender

umfaßt zum ersten Male geschlossen

Großdeutschland

3 Bände (2 Adreßbände, 1 Notizbuch)
Umfang 2000 Seiten
Preis Mk. 8.—

Die zwei umfangreichen Adreßbände enthalten in über 500 Städteartikeln (mit umfangreichen Adressenverzeichnissen und Listen) alles Wissenswerte über das Musikleben in Großdeutschland und weiteren 24 europäischen Ländern. — Das Notizbuch, in Leinen gebunden, enthält das Kalendarium bis zum Februar 1940, dazu einen täglichen Notiz- u. Stundenkalender (120 Seiten Umfang) und viele praktische Zusammenstellungen und Tabellen.

Der 61. Jahrgang

von Hesses Musiker-Kalender, der mit ideeller Unterstützung der Reichsmusikkammer erscheint und nahezu ganz Europa umfaßt, ist das in seiner Art einzig dastehende

Musik- und Musikeradreßbuch für Kunst- und Wirtschaftskreise

Jeder, der mit Musik beruflich oder geschäftlich in Verbindung steht, sollte den so überaus reichen Inhalt des „Kalenders“ mit seinen etwa 60000 Anschriften für die Anbahnung von neuen Verbindungen und Aufstiegmöglichkeiten voll ausnützen.

Max Hesses Verlag / Berlin-Hallensee

Von deutscher Musik

Das Wagner-Buch unserer Zeit!

Band 55/57

ERICH VALENTIN

Richard Wagner

Sinndeutung von Zeit und Werk

Mit 1 Bild, 286 Seiten

kart. Rm. 2.70, Ballonleinen Rm. 4.—

*

Hans von Wolzogen schrieb kurz vor seinem Tode in den „Bayreuther Blättern“:
Man könnte wohl fragen: Noch ein neues biographisches Wagnerbuch — war das nötig? In diesem Falle ist es keine Redensart: es fehlte! Es ist eine Notwendigkeit, eben weil es ein Wagnerbuch ist. Denn der Meister von Bayreuth war keine einseitige Fachfigur, sondern eine einheitliche Gesamtpersönlichkeit, wie eine Welt für sich und nur als solche zu er- und umfassen; das hat Valentin in seinem Buch getan. Wer es recht gelesen hat, der wird gewiß nicht mehr sich nach Bayreuth begeben, um schöne Musik zu hören oder an deutscher Romantik sich zu erfreuen; er wir das ganze Deutschtum dort erleben.

Dr. Erwin Bauer urteilt im „Völkischen Beobachter“:
Die mannigfach verschlungenen Wege schreitet Valentin gewissenhaft an Hand von Wagners eigenen Aufzeichnungen nach. Sein Buch ist reich an Ideen und neuen Deutungen und vor allem fesselnd geschrieben. Alles, was Wagner über seine Zeit gedacht hat, hat er in den Lichtkegel seiner Forschung gestellt und die Legende von dem „unpolitischen“ Wagner für immer zerstört. Ein Buch, das geschrieben werden mußte!

Vorrätig in jeder guten Buch- und Musikalienhandlung

Gustav Bosse, Verlag, Regensburg

für Klavier (Frankfurt und München); Norwegische Suite für Violine und Klavier (Köln); „Der Geiger von Gmünd" für Alt, Solovioline und Kammerorchester im Kurzwellensender; außerdem ein Interview über ihr Schaffen am Frankfurter Sender.

Joseph Meßners op. 45 „Symphonische Festmusik" für großes Orchester kam unter Leitung des GMD Gotth. E. Lessing in den Reichssendern Stuttgart und Frankfurt zur Aufführung.

Heinz Schröter spielte kürzlich das Klavierkonzert von Hermann Goetz im Reichssender Frankfurt.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Richard Strauß' neue Opern „Daphne" und „Der Friedenstag" kommen in der laufenden Spielzeit in Paris in französischer und in Antwerpen in flämischer Sprache zur Aufführung. Ferner hat das Stadttheater in Zürich beide Opern für die laufende Spielzeit erworben. Auch „Salome" geht in der laufenden Spielzeit über eine Reihe ausländischer Bühnen, so in Paris, Bordeaux, Rom, Triest, Basel und New York.

Carl Schuricht leitete mit großem Erfolg ein Konzert des Augusteo-Orchesters in Rom.

Der deutsche Meisterpianist Wilh. Kempff wurde auf seiner jüngsten Italienreise vom Duce empfangen.

Auch Edwin Fischers Kammerorchester hat kürzlich Italien besucht und wurde überall begeistert aufgenommen.

Wilhelm Furtwängler hatte als Dirigent der Wiener Philharmoniker mit Mozarts g-moll-Symphonie, Beethovens 2. Leonoren-Ouvertüre und Brahms' 4. Symphonie e-moll in Preßburg großen Erfolg.

Deutsche Opernwerke nehmen im Opernspielplan Roms einen großen Raum ein. Wagners „Tannhäuser" und „Tristan und Isolde", Mozarts „Figaros Hochzeit", Richard Strauß' „Salome" und Webers „Oberon" werden im diesjährigen Spielplan erscheinen.

GMD Eugen Jochum-Hamburg leitete ein philharmonisches Konzert in Bukarest.

In der Königlich Flämischen Oper zu Antwerpen erlebte Hans Pfitzners „Palestrina" soeben durch die Kräfte der Kölner Oper ihre erste außerdeutsche Aufführung.

Dem soeben veröffentlichten Programm des diesjährigen Florentiner Musikmai (2. Mai bis 6. Juni), der unter dem Protektorat der Kronprinzessin von Italien steht, entnehmen wir, daß auch in diesem Jahre die deutsche Musik starken Anteil an der Festgestaltung hat. Am 6. Mai wird Wilhelm Furtwängler mit dem Berliner Staatsorchester Beethovens „Neunte" und am 17. und 18. Mai J. S. Bachs Matthäus-Passion vermitteln. Am 25. und 27. Mai kommt Wagners „Fliegender Holländer" unter der Stabführung von Carl Elmendorff und unter Mitwirkung erster deutscher Künstler zur Aufführung. Zu dem Schäferspiel von Tasso „Minta", das auf der Freilichtbühne in den Boboli-Gärten aufgeführt wird, hört man Musik von Chr. W. Gluck.

Das „Kölner Kammertrio für alte Musik" (Pillney — Fritzsche — Schwamberger) ist soeben von einer dreimonatlichen Amerikareise nach Europa zurückgekehrt. Auf Grund seiner erfolgreichen Konzerte wurde das Trio eingeladen, schon im Herbst 1939 wieder in Amerika zu spielen. Mit Rücksicht auf die heimischen Verpflichtungen der Künstler findet diese 2. Amerikareise des Kölner Kammertrios jedoch erst im Winter 1940 statt.

Der Hermannstädter Bach-Chor in Bukarest. Auf Einladung der Asociatia Muzicala Romana sang der Hermannstädter Bachchor unter seinem Leiter Prof. Franz Xaver Dreßler im Dezember 1938 das „Deutsche Requiem" von Brahms im Athenäum, dem größten Konzertsaal Bukarests als Gedenkfeier für die jüngstverstorbene Königin Maria von Rumänien. Das Konzert wurde auch vom rumänischen Rundfunk übertragen. — Da das leistungsfähige große Rundfunkorchester den instrumentalen Teil versah, konnte der Chor sich ungehemmt voll entfalten. Die Ausgeglichenheit der Stimmen, die große Modulationsfähigkeit des Klanges und der weiche Glanz der Soprane sind besonders lobend zu erwähnen. Die musikalische Ausdeutung Prof. Dreßlers betonte das Romantisch-Ausdruckhafte durch Steigerung der rhythmischen und dynamischen Gegensätze, sodaß das Werk stellenweise dramatischen Charakter erhielt und dadurch auf die Gesamtheit des Publikums ungemein stark wirkte. — Der Hermannstädter Bachchor darf auf den Erfolg, den er als deutscher Chor in Bukarest erzielte, stolz sein. D. M. B.

GMD Hans Knappertsbusch wurde auch anläßlich seines diesjährigen Konzertes in Athen, bei dem er mit dem Orchester des Athener Odeons Werke von Beethoven, Mozart, Schubert, Otto Nicolai und Richard Wagner vermittelte, von den Athener Musikfreunden begeistert gefeiert.

Prof. Ludwig Hoelscher war mit dem Cello-Konzert von Max Trapp der Solist eines Konzertes, das der Ständige Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten unter dem Protektorat und in Anwesenheit des deutschen Botschafters in Rom, von Mackensen, in Neapel veranstaltete. Das Konzert fand unter der Leitung von GMD Dr. Drewes in Anwesenheit der italienischen Kronprinzessin statt. Nach dem Konzert erfolgte ein großer Empfang bei dem bekannten italienischen Dirigenten Lualdi.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädterstraße 2. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 4. Vj. 1938: 2400. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 5. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MÄRZ 1939 HEFT 3

INHALT

Wilhelm Matthes: Paul von Klenau 237
Prof. Paul von Klenau: Das Wesen des Tragischen 243
Prof. Dr. Willi Kahl: Soziologisches zur neueren rheinischen Musikgeschichte 246
Helmut Grohe: Opernpflege im Reichssender München 252
Dr. Andreas Markus: Familienerinnerungen an Simon und Anton Bruckner. (Mit ungedrucktem Männerquartett und Widmungsbrief) 255
Friedrich Johannes Weber: Neue Klangeffekte beim Klavier 257
Fritz Müller: Der Fall Mendelssohn 259
Roswitha Collier: Chamisso! 261
Dr. Horst Büttner: Vierte Reichsmusiktage der Hitlerjugend in Leipzig 264
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik 266
Dr. Horst Büttner: Musik in Leipzig 274
Dr. Wilhelm Zentner: Musik in München 276
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik 280
Die Lösung der musikalischen Silben-Preisrätsels von Bruno Wamsler 282
Josef Drechsler: Musikalisches Silben-Preisrätsel 285

Neuerscheinungen S. 286. Besprechungen S. 287. Kreuz und Quer S. 291. Uraufführungen S. 306. Musikfeste und Tagungen S. 307. Opern-Uraufführungen S. 313. Konzert und Oper S. 317. Musik im Rundfunk S. 327. Amtliche Nachrichten S. 331. Musikfeste und Festspiele S. 331. Gesellschaften und Vereine S. 333. Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen S. 333. Kirche und Schule S. 334. Persönliches S. 334. Bühne S. 335. Konzertpodium S. 336. Der schaffende Künstler S. 340. Verschiedenes S. 342. Musik im Rundfunk S. 342. Deutsche Musik im Ausland S. 344. Aus neuen Zeitungen S. 230. Ehrungen S. 232. Preisausschreiben S. 232. Verlagsnachrichten S. 232. Zeitschriften-Schau S. 233.

Bildbeilagen:

Paul von Klenau 237
Je 2 Flügel und 2 Klaviere alter und neuer Bauart 522/253
4 Bilder von den Reichsmusiktagen der Hitlerjugend 568/269
Beethoven-Bildnis von Schimon 300
Gustav Bosse 301

Notenbeilagen:

Paul von Klenau: „Präludium und Fuge für Klavier
Alfred Lorenz: „Passacaglia" (zur Rätselecke)

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349 Österreichische Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITUNGEN

Peter Raabe: „Über den Musiker-Nachwuchs“ (Deutsche Allgemeine Zeitung, 27. Januar 1939).

Die Wiedererrichtung der Wehrmacht hat die Aussichten für junge Instrumentalmusiker außerordentlich verbessert. Da alle jungen Leute zum Heeresdienst eingezogen werden, und da die Bedingungen des nun erfreulich aufblühenden Militärmusikerberufes günstig sind, so werden viele Hunderte junger Musiker Soldaten und sind also für zwei Jahre, die späteren Militärmusiker für zwölf oder mehr Jahre für die Kulturorchester und die Unterhaltungsmusikgruppen verloren. In kurzer Zeit wird also die Nachfrage nach Orchestermusikern so groß sein, daß das Angebot kaum zu decken sein wird. Wie groß auch die Schwierigkeiten sein mögen, die dadurch entstehen, so wird doch dafür gesorgt werden, daß die Leistungen der in den Beruf eintretenden Musiker nicht etwa der günstigen Konjunktur wegen geringer werden. Die Reichsmusikkammer hat deswegen gerade jetzt eine Tarifordnung für die sogenannten Lehrlingskapellen herausgebracht, die an die Lehrmeister hinsichtlich der Erziehung ihrer Zöglinge bedeutend höhere Anforderungen stellt als bisher, und die Anwendung des am 1. Januar dieses Jahres in Kraft getretenen Jugendschutzgesetzes wird auch dazu beitragen, die Kräfte der angehenden Musiker zu schonen und in richtiger Weise zu verwenden. Für den jungen Instrumentalmusiker, sofern er Unterhaltungsmusiker oder Orchesterspieler werden will, sind die Zukunftsaussichten im Augenblick also günstig.

Anders ist es mit denen, die als Solisten auftreten oder im Konzertgesang tätig werden wollen. Hier liegen die Verhältnisse wesentlich ungünstiger. Die Anforderungen, die das Publikum — selbst in den mittleren und kleineren Städten — an den Virtuosen stellt, sind außerordentlich hoch. Und sie steigen noch fortdauernd. Das ist an sich ein ganz gesunder Zustand. Wo Werke von höchstem Wert aufgeführt werden, da soll auch die Wiedergabe diesem hohen Wert entsprechen. Es ist keinem Publikum zu verdenken, daß es eine Sonate von Beethoven oder ein vom Orchester begleitetes Konzert nur von einem Künstler hören will, der es technisch und geistig vollendet beherrscht. Die Frage „Warum hört man nur immer wieder die gleichen Künstler in den großen Konzerten“ kann also nur so beantwortet werden: „Weil sie die übrigen in so außerordentlich hohem Maße übertreffen!“

Leider sind sich die meisten jungen Virtuosen und Sänger darüber nicht klar. Besonders die Sänger und Sängerinnen täuschen sich über die Güte ihrer eigenen Leistungen sehr häufig und werden dabei von Leuten, die kein maßgebendes Urteil haben, in ihrer Täuschung unterstützt. Der Laie glaubt, daß eine schöne und dazu noch gut ausgebildete Stimme unbedingt die Gewähr für eine erfolgreiche Laufbahn gibt. Das ist grundfalsch. Auf die Stimme und auf das Singen-können allein kommt es ganz und gar nicht an. Das, was die Menschen bewegt, rührt und erschüttert, ist weder der Klang noch die technische Beherrschung einer Stimme, sondern die Gestaltungskraft, die in das Kunstwerk einzudringen und es so wiederzugeben vermag, daß der Hörer ergriffen wird. Und diese Gestaltungskraft ist nur ganz wenigen gegeben.

Auf der Bühne kann das Fehlende noch einigermaßen ersetzt werden durch die schauspielerische Leistung und durch die äußere Erscheinung des Sängers oder der Sängerin, im Konzertsaal aber fällt das fort. Deswegen müssen hier an die Kultur des Sängers, an seine nachschöpferische Begabung die höchsten Anforderungen gestellt werden. Und die erfüllen nur ganz wenige, nämlich eben die, die sich die großen Namen erworben haben. Wieviel Zeit, Mühe, Idealismus, wieviel Arbeit und Geld wird angewendet von den zahlreichen Anwärtern auf diesen „großen Namen“! Und alle diejenigen, die dann nichts werden, behaupten, daß ihnen Unrecht geschehen ist, und daß die Berühmten ihren Glanz und ihre Einkünfte nur der Protektion, den guten Beziehungen oder sonst irgend-

welchen Umständen zu verdanken haben, nicht aber ihrer überragenden Leistung.

Allen, die Gesang studieren, sei eins gesagt, nämlich, daß das Studium ihre ganze Kraft und ihre ganze Zeit in Anspruch zu nehmen hat, sonst ist ein Erfolg von vornherein ausgeschlossen. Wie viele sind mir schon begegnet, die glauben, wenn sie acht Stunden an der Schreibmaschine gesessen haben oder sonst einem Beruf nachgegangen sind, und sich dann abends noch ein paar Stunden mit Gesangsstudien befassen, sie könnten so zum Berufssänger ausgebildet werden. Das ist unmöglich! Man kann ein Studium nicht nebenher betreiben. Die Instrumentalisten wissen das auch, denn die müssen jeden Tag ihre sechs, acht Stunden üben, und das kann man nun doch nicht, wenn man schon die gleiche Zeit auf eine andere Arbeit verwendet hat. Aber vom Gesangsstudium glauben sehr viele, man könne es so im vorbeigehen erledigen.

Jedem Gesanglehrer, der seine Schüler nicht darüber von vornherein aufklärt, müßte die Erlaubnis, zu unterrichten, entzogen werden. In dieser Hinsicht liegt noch vieles im argen, und die Reichsmusikkammer wird noch manchen sogenannten Gesangspädagogen auszumerzen haben, der entweder nicht zu beurteilen imstande ist, ob sich eine Stimme überhaupt dazu eignet, daß man auf sie eine Künstlerlaufbahn gründe, oder der nur um das Geld für den Unterricht zu bekommen, bewußt dem Schüler falsche Hoffnungen macht.

Wenn nun auch viele, die Musik studieren, nicht zu dem ersehnten Ziel gelangen, so sind doch erfreulicherweise auch nicht wenige vorhanden — in allen Abstufungen der Leistungsfähigkeit —, die ein Anrecht darauf haben, gefördert zu werden. Die letzte Entscheidung darüber, ob jemand die Fähigkeit hat, die Öffentlichkeit so zu interessieren, daß das Konzertieren für ihn zum Beruf werden kann, der ihn ausfüllt und ihn ernährt, diese Entscheidung fällt ja erst das Publikum, und das auch nicht immer gleich beim ersten Auftreten.

Den wirklich aussichtsreichen Anwärtern auf die Konzertlaufbahn muß also Gelegenheit gegeben werden, sich öffentlich betätigen zu können. Aus dieser Erwägung heraus sind die „Konzerte junger Künstler" geschaffen worden, die in Berlin von der Reichsmusikkammer in Gemeinschaft mit der Reichshauptstadt, in einer ganzen Reihe anderer Städte von den Stadtverwaltungen veranstaltet werden. Unter den zahlreich sich Meldenden trifft ein Sachverständigenausschuß eine Auswahl und die Gewählten haben dann Gelegenheit in einem würdigen Rahmen ihr Können zu zeigen. Es findet auch ein Austausch der Gäste statt, so daß die jungen Künstler sich an verschiedenen Orten hören lassen können.

Das Wichtigste ist dabei, daß die Presse die hohe Bedeutung solcher Veranstaltungen nicht erkennt und die Konzerte genau so eingehend bespricht wie die übrigen Veranstaltungen. Und das nicht etwa nur aus Gefälligkeit gegen die jungen Künstler, sondern der Bedeutung der Sache wegen. Denn von der Beschaffenheit des Nachwuchses hängt ja die Qualität der zukünftigen Kultur Deutschlands ab! Es genügt auch nicht, daß die Konzerte junger Künstler besprochen werden; alle oben angeschnittenen Fragen und viele andere mehr verdienen es, daß die Öffentlichkeit sich immer wieder mit ihnen beschäftigt. Aufklärung über Art und Bedeutung musikalischer Studien ist unbedingt notwendig für Eltern und Erzieher, die zu entscheiden haben, ob ein junger Mensch Musik studieren soll oder nicht. Und wer kann diese Aufklärung besser vermitteln als die Tagespresse? Ebenso wichtig ist es, daß Fachleute aller Art öffentlich zu Worte kommen, wenn es gilt, die Schäden im Musikunterricht aufzudecken und damit diejenigen, die Unterricht nehmen wollen, vor Mißgriffen zu bewahren. Ohne den Beistand der Presse werden die vielen Anstrengungen, die jetzt gemacht werden, um dem Nachwuchs zu helfen, schwerlich zum Ziele führen.

Wir Musiker vertrauen darauf, daß dieser Beistand uns nicht fehlen wird!

EHRUNGEN

Das Lebenswerk Albert Greiners, die Stimmerziehung der deutschen Jugend, fand soeben durch die Verleihung des Professor-Titels durch den Führers schönste staatliche Anerkennung.

Dem holländischen Dirigenten Willem Mengelberg, der sich durch seine vorbildlichen Auf-

führungen der Werke Bachs, Beethovens, Mozarts, wie auch jüngerer deutscher Komponisten, große Verdienste um die Pflege der Deutschen Musik erwarb, überreichte die Stadt Hamburg den Hanseschen Rembrandt-Preis 1938.

Der Magdeburger Lehrergesangverein erhielt anläßlich seines 100jährigen Bestehens die Goldene Zelter-Plakette.

Das Dresdener Fritzsche-Quartett wurde vom König Boris von Rumänien durch Ordensverleihungen ausgezeichnet.

In der Beethovenhalle zu Bonn/Rh. wurde im Rahmen eines ausschließlich dem Werk Max Regers gewidmeten Sinfoniekonzertes des städtischen Orchesters unter Leitung von Gustav Classens eine Max Reger-Büste aufgestellt. Die Büste wurde von der Bildhauerin Gisela Pütter-Zitelmann bei Anwesenheit des Meisters bei einem Kammermusikfest des Vereins Beethovenhaus in Bonn, kurz vor seinem Tode, geschaffen.

Tübingen will den großen Förderer des deutschen Volksgesanges Friedrich Silcher durch die Errichtung eines Silcher-Denkmals ehren. Der Grundstein hierzu soll an seinem 150. Geburtstag, dem 27. Juli, gelegt werden.

Nürnberg ehrte den Schöpfer der „Meistersinger" soeben durch die Umbenennung des Opernhausplatzes in Richard Wagner-Platz. Frau Daniela Thode von Bülow sprach in einer Morgenfeier über die überragende Gestalt des deutschen Tonschöpfers, während im Rahmen einer Abendveranstaltung die von Lorenz Gedon geschaffene Richard Wagner-Büste durch Oberbürgermeister Willy Liebel im Opernhaus enthüllt wurde. Der Reichsbundesführer des Bayreuther Bundes, Otto Daube, sprach über die Bedeutung dieses Ehrenaktes, den Musik des Meisters beschloß. Mit einer Festaufführung des „Tannhäuser" unter der Stabführung von GMD Alfons Dressel klang die Nürnberger Richard Wagner-Ehrung aus.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Außerordentlich groß ist die Zahl der Bewerber um den von der Stadt Leipzig ausgeschriebenen Johann Sebastian Bach-Preis. Bewerbungen reichten bisher insgesamt 120 Komponisten ein, darunter befinden sich 51 Symphonien und 24 Opern.

Bei dem Preisausschreiben der Wiener Konzerthausgesellschaft anläßlich des 25jährigen Bestehens des Wiener Konzerthauses erhielt Dr. Egon Kornauth den 1. Preis für seine 4. Orchestersuite Werk 42.

Die Frankfurter Mozart-Stiftung vergibt zum 1. September ein neues Stipendium für ein musikalisches Talent. Der Stipendiat erhält eine Freistelle an der Frankfurter Musikhochschule bei freier Wahl des Lehrers. Die Stiftung gewährt einen Zuschuß von Mk. 1200.— jährlich. Die Bewerbung steht jedem unbescholtenen Deutschen unter 24 Jahren, der die nötigen musikalischen Voraussetzungen besitzt, offen und ist unter Vorlage der üblichen Papiere bei dem Sekretariat B. A. Anthes, Frankfurt/M., Semmeringstr. 7/II einzureichen.

In den beiden Zyklen der in dieser Spielzeit in Köln und Stuttgart veranstalteten Bechstein-Stipendien-Konzerte, die der Förderung des Pianistennachwuchses dienen, wurden Carl Seemann-Kiel, Max Martin Stein-Berlin und Yvonne Lefébure-Paris verpflichtet.

Bad Cannstatt hat nun auf Grund des ausgeschriebenen Komponisten-Wettbewerbes „sein" Heimatlied und „sein" Volkstanzlied gefunden. Der Text für beide stammt von dem schwäbischen Heimatdichter Hugo Linse. Unter den eingegangenen Kompositionen wurden die Arbeiten des 34-jährigen Musiklehrers Wolfgang Lebrecht preisgekrönt.

VERLAGSNACHRICHTEN

Im diesjährigen „Referatenheft" der von P. Kluckhohn und E. Rothacker herausgegebenen „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft, Verlag Max Niemeyer, Halle/Saale gibt Prof. Dr. Willibald Gurlitt-Freiburg in einem 82 S. umfassenden Sammelbericht Rechenschaft über den gegenwärtigen Stand der deutschen Musikwissenschaft in ihrem Schrifttum der letzten 10 Jahre. Erfaßt sind darin etwa 300 Neuerscheinungen in knapper Charakterisierung. Es handelt sich dabei um die wichtigsten Veröffentlichungen auf dem Gebiete der systematischen und historischen Musikwissenschaft, der allgemeinen und speziellen Musikgeschichte — wobei der deutschen Orgelbewegung ein besonderer Abschnitt gewidmet ist —, der Musikgeschichte einzelner Landschaften und Städte, sowie der Lebens- und Werkgeschichte einzelner Meister vom Mittelalter bis zur Gegenwart.

Auch das März-Heft bringt wiederum eine Reihe von Prospekten, die den Lesern dieses Heftes zur Beachtung besonders empfohlen werden. So gibt der Verlag B. Schotts Söhne-Mainz in einem Prospekt einen Überblick über das Schaffen des 60jährigen Josef Haas. — Einen wirkungsvol-

len Proſpekt über Hermann Simons Liederkreis „Die Liebende“ nach Gedichten von Ruth Schaumann bringt der Muſikverlag Anton Böhm und Sohn-Augsburg. — Georg Kallmeyer-Verlag in Wolfenbüttel kündigt ein „Singebuch für Frauenchor“, herausgegeben von Guido Waldmann, an. — Die Kurverwaltung Baden-Baden zeigt ihr IV. Internationales Zeitgenöſſiſches Muſikfeſt an. — Einen wirkungsvollen Proſpekt über ein Hauptwerk der Muſiklehre „Hohe Schule der Muſik“, ein Handbuch der geſamten Muſikpraxis, legt die Buchhandlung Artibus et Literis, Geſellſchaft für Geiſtes- und Naturwiſſenſchaften m. b. H., Berlin-Babelsberg dem Heft bei.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

„Der Klavierkrieg“ (Bayeriſche Oſtmark, Regensburg, 16. Februar 1939).

Ich wohne in einer ſtillen Straße Regensburgs. Sie iſt ſo ſtill, daß ich hören kann, was die Frauen im Haus ſprechen, wenn ſie morgens Milch und die Brötchen hineinnehmen. Nachts höre ich durch das geöffnete Fenſter, wer im Nachbarhaus einen unruhigen Schlaf hat, wer dort huſtet, gähnt und ſchnarcht, und ich komme mir dann vor, als gehöre ich einer großen Familie an, in der auch ich huſten, gähnen und ſchnarchen darf, wenn es mir einfällt.

An jedem Nachmittag, nach dem Kaffee, beginnt jemand Klavier zu ſpielen, Sonaten von Chopin und Beethoven, ganz ordentlich, in einer romantiſchen Auffaſſung, wie ſie die ältere Generation hatte, dem Anſchlag nach eine nicht mehr junge Dame. Immer wieder wählt ſie beſtimmte kleine Sätze heraus, die ſie gewiß beſonders liebt. Ich freue mich über dieſe Hingabe. Dann dringt plötzlich aus einem anderen Fenſter irgendwo in der Nachbarſchaft Klaviergehämmer herein, aufrühreriſch und angriffsluſtig, ein Schlager aus dem letzten Tonfilm, flüchtig im Anſchlag, darauflosgeſpielt, wahrſcheinlich von einem jungen Mädchen.

Einige Augenblicke lang ſcheint das Spiel der alten Dame verwirrt, gleichſam überraſcht durch den Angriff, dann aber wieder ruhig und unbeirrt durch den Angriff, bis die Gefechtspauſe zu Ende iſt. Gefechtspauſe — nein! Während die Schlagerattacken ſich in die Lücke werfen, ſchlägt die Dame ein Blatt um, ein zweites, ein drittes. Nun grollt ein Beethovenſches Allegro maestoso den Sprüngen des jungen Mädchens entgegen, wandelt ſich zum Moderato, und ein Adagio folgt ihm. Das Spiel der Gegnerin aber wird unruhiger, flüchtiger, ſtolpert in den Takten, verliert Noten, bis es mit einem Mal ausſetzt.

Jetzt wird, während die alte Dame mit einem Scherzo Chopins ihr Spiel fortſetzt, ein Fenſter heftig geſchloſſen, hinter dem nun ein neuer Schlager erſtickt. Ich ahne ihn mehr, als daß ich ihn höre, aber ich freue mich darüber, daß es ihm ſo ergeht, obwohl ich nichts gegen das junge Mädchen habe, das ſich daran freut.

An jedem Nachmittag um die Kaffeezeit warte ich auf die Fortſetzung des Klavierkrieges, neugierig darauf, wann einmal Beethoven und Chopin unterliegen werden. K. Sch.

Elly Ney: „Schlager und Volkskultur“ (Solinger Tageblatt, Solingen, 29. Januar).

Elly Ney gab, nach ihrer Meinung zur Tanzmuſik gefragt, folgende Antwort:

„Ich ſehe in der minderwertigen Tanz- und Unterhaltungsmuſik eine allergrößte Gefahr für das künſtleriſche Niveau unſeres Volkes. Ich möchte auch hier auf die Zuſammenhänge zwiſchen der wirklichen Kunſt und dem Leben hinweiſen, denn alles hängt mit dem Leben zuſammen, auch die Kunſt, die Muſik. Eine Kunſt, die vom Leben getrennt iſt, kann keinen Wirklichkeitswert beſitzen. Es iſt ein Fehler, die Kunſt einſeitig zu betrachten, losgelöſt vom Leben und vom Menſchen, ſie kann nur aus dem Ganzen lebendig wirken, ſonſt iſt ſie oberflächlich und einſeitig. Ein ſolches Ergebnis iſt ein Beweis für die innere Spaltung des Menſchen, es iſt ſomit auch ein Beweis für die verheerende Wirkung ſchlechter Schlagermuſik. Weil dieſe Muſik neben einer oft unglaublichen Plattheit keinerlei

Zusammenhänge mit dem Leben, mit der Natur hat, fehlt ihr alles; jede Genialität und jede schöpferische Kraft.

Unsere neue Daseinsform verlangt, daß wir auch auf dem Gebiete der Tanzmusik klar erkennen, was aus Spekulation auf die schlechten Instinkte im Menschen konstruiert wird. Weil wir naturgemäß denken müssen, verlangen wir auch von der Tanzmusik, daß sie einer natürlichen Lebensfreude entspringt und ihre Wurzeln im Volkstum hat. Echte Tanzmusik ist immer naiv und losgelöst von aller Erdenschwere, heiter schwingend in einem naturhaften Rhythmus, während die konstruierte Tanzmusik intellektuell ausgeklügelt, auf Wirkung berechnend und routiniert, daher unlebendig im schöpferischen Sinne ist. Sie übt daher einen vergiftenden Einfluß aus auf Herz und Gemüt, trotzdem sie oft faszinierend wirkt, besonders wenn sie gut gekonnt ist. Diese Machenschaften dürfen nicht dazu führen, daß wir im Unkraut ersticken. Man könnte sie Kampfmittel unserer Feinde nennen. Sie entbehrt jeder Ethik und ist darum undeutsch.

Wir haben als herrliches Vorbild die Werke unserer großen Meister, wo echter Humor immer in der Tanzform seinen Ausdruck findet. Er muß nur bei der Wiedergabe zum Vorschein kommen und dadurch vom Hörer erkannt werden. Aber auch der nur für den Tanz geschriebenen Musik gilt als Voraussetzung der innere Zwang, der um Ausdruck ringt, das Schaffenmüssen um jeden Preis. Um diesem echten Lebensgefühl Gestaltung zu verleihen, bedarf es Kraft, Freude, Schwung und Begeisterung.

Seien wir wachsam den Machenschaften der Leute gegenüber, die an schlechter Musik nur Geld verdienen wollen und damit das zertreten, was uns heilig ist. Seien wir wachsam und hellsichtig auch nach innen! Wir brauchen ununterbrochene innere Revolutionen, um Ordnung zu schaffen in uns, wir müssen die Vorgänge des Lebens und der Natur verstehen lernen, dann werden wir auch richtig handeln und von dem Minderwertigen in der Musik instinktiv abrücken."

Dr. Gaston Dejmek: Vom Verständnis der Musik (National-Zeitung, Essen, 31. Jan.).

Dr. Otto Reuter: Neunzig Jahre Weimarer Musikleben (Allgemeine Thüringische Landeszeitung Deutschland, 8. Jan.).

GMD Erich Orthmann: Goethe und die Komponisten (Bayerische Ostmark, Bayreuth, 5. Febr.).

Ludwig Lade: Der Musiker Peter Cornelius (Frankfurter Zeitung, 19. Febr.).

Reinhold Zimmermann: Über Carl Maria von Webers Kammermusik (National-Zeitung, Essen, 7. Jan.).



Aufnahme Willott Berlin

Paul von Klenau

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MÄRZ 1939 HEFT 3

Paul von Klenau.

Von Wilhelm Matthes, Berlin.

„Die Aufgabe der Kunſt iſt nicht: Ungeſundes und Krankhaftes zu ſchildern, ſondern: Geſundes und Starkes als Vorbild hinzuſtellen.“ Paul von Klenau.

Der Verſuch, ſich mit Paul von Klenau auseinanderzuſetzen, macht heute Daten, biographiſche Einzelheiten, die verſchiedenen Phaſen des Schaffens, ja ſelbſt eine Werkanalyſe mit zahlreichen Notenbeiſpielen bedeutungslos. Hier geht es um das Grundſätzliche der Geſamterſcheinung. Ein Fertiger verlangt dieſen verlängerten Maßſtab.

An Überraſchungen iſt die Muſikgeſchichte der letzten zwei Jahrzehnte nicht arm. Das „Fort von Wagner“ war der premier cri der Mode. Das „Hin zur abſoluten Muſik“ der zweite. Der „Muſikant“ glaubte, den Künſtler durch den Techniker erſetzen zu können. Er verachtete alles Geiſtige. Vom Seeliſchen gar nicht zu reden. Trotzdem machte ſich zu gleicher Zeit ein Intellektualismus breit, der mit dieſen muſikaliſchen Technikern irgendwie ſympathiſierte. Das alles rollte an uns vorüber wie ein gehetzter Film. Paul von Klenau hat ſich davon nicht mitreißen laſſen. Er haßt die Diktatur der Mode, denn er erkannte wie nur wenige ſeiner Größe und ſeines Alters in ihr das zerſetzende Element der Kunſt. Er iſt eine jener ſeltenen, in ſich geſchloſſenen, gefeſtigten Perſönlichkeiten, die ſich immer tiefer in die große Tradition unſerer Muſik verwurzelt haben, um aus dieſem Nährboden nichts „Neues“ (um des Neuen willen), aber Eigenes zum Keimen zu bringen. Das iſt der große Irrtum unſerer Zeit geweſen, daß ſie immer wieder den Wert des „Neuen“, des Andersmachenmüſſen über die Bedeutung des Eigenen ſtellte. Sie hatte nicht das Hörvermögen, in dem Eigenen das einzig und ewig Neue zu erblicken, das nicht die Losſage von unſerer muſikaliſchen Mutterſprache und die Zertrümmerung einer Jahrhunderte alten Geſetzmäßigkeit zur Bedingung macht.

Die univerſelle Begabung Paul von Klenaus macht es ſchwer, für das Bild ſeiner Perſönlichkeit einen einzelnen Zug ſeines Weſens als Grundierfläche oder auch nur als Kontur herauszugreifen. Ein Mann ſeiner philoſophiſchen Tiefſchau, ſeiner dichteriſchen Erlebnis- und Geſtaltungskraft, ſeiner inneren Empfänglichkeit für die farbigen und tektoniſchen Dinge der Kunſt konnte nur auf der Bühne die ganze Spannweite ſeiner künſtleriſchen Fantaſie und geiſtigen Forderungen entfalten. Er iſt mit Hans Pfitzner der eigentliche Muſikdramatiker unſerer Zeit geblieben. Seine leidenſchaftliche Erregbarkeit für jeden künſtleriſchen Eindruck mußte ihn hindrängen zur Form des Geſamtkunſtwerkes. — Iſt er damit als letzter Sendbote aus der Richtung Bayreuth zu uns gekommen? — Ja. — Aber ſeine dramatiſchen Ideen, d. h. die Hauptträger ſeiner Bühnengeſtalten, haben eine noch längere Ahnenreihe aufzuweiſen. Sie gehen bis auf die letzten Mozartſchen Helden, bis auf die Gluckſche Vermenſchlichung antiker Mythen zurück. Die Aktuellen werden alſo in Paul von Klenau einen „Un-

zeitgemäßen" erblicken. Gegen diese Oberflächlichkeit ist meine Arbeit gerichtet mit dem Ziel, in Klenaus Schaffen einen der umfassendsten und wesenhaften Ausdrücke unserer Zeit erkenntlich zu machen. Paul von Klenau hat die Furcht vor dem Verpassen des Anschlusses, vor dem Ruf von gestern nicht gelernt. Das bringen nur Männer besonderen Formates zustande, die keiner Krücken bedürfen, um auf eigenen Beinen stehen zu können.

Einst sprachen wir von Kant und von Beethoven. Der kategorische Imperativ, sagte Klenau, steht mit seinen lapidaren Grundgedanken wie eine Inschrift über dem Denken von Jahrhunderten. So auch bei Beethovens Themen. Sie sagen etwas Endgültiges aus über die gesamte Geisteshaltung eines Zeitalters, über die gesamte sittliche Staatsverfassung dieser Menschen. Die sinfonische Duchführung dieser Themen ist das Tractat.

Auch der „Michael Kohlhaas" Paul von Klenaus ist nicht aus einer Laune entstanden oder auf der Suche nach einem neuen, bühnenwirksamen Opernstoff gefunden worden. „Michael Kohlhaas" in Klenaus Fassung ist weder Geschichte noch Erzählung. Er ist Ausdruck einer Zeit, kategorischer Ausdruck im Sinne Kants und Beethovens. Er ist Sinnbild eines Zeitalters, dessen Helden der Gerechtigkeit lebten. Nicht der Gegensätze wegen, nicht aus Berechnung eines Bühneneffektes hat Klenau in diesem Drama die tiefernste Aussprache zwischen Kohlhaas und Luther herbeigeführt. Die dramatische Idee liegt in den Worten beider. Kohlhaas: „Kohlhaas will der Welt zeigen, daß er keinen ungerechten Handel angefangen hat." Luther: „Das muß ich gelten lassen. So ist es Dir um die Gerechtigkeit zu tun. Ich werde mit dem Kurfürsten verhandeln." Erst aus dem schuldlosen Rechtsgefühl, das kein Verzeihen kennt, und damit selbst in Schuld verstrickt wird, formt Klenau den Bruch zwischen Kohlhaas und Luther und schließlich auch den Untergang seines Helden. In der letzten Szene des Dramas ruft der Kurfürst die Söhne des Gerichteten herbei. Er hebt sein Schwert, nicht um das Blut zu tilgen, sondern um es als Erbe eines kämpferischen Mannes der menschlichen Gemeinschaft nutzbar zu machen. So schlägt er diese Knaben zu Rittern „für Gott, für Recht und Ehr'".

Diese Monumentalform eines ethischen Gedankens zeigt sich auch in Klenaus „Rembrandt van Rijn". Auch er wird Ausdruck eines Zeitalters, dessen Helden in der Wahrheit den kategorischen Imperativ einer allgemeinen sittlichen Forderung schufen. Im Kampf um diese Wahrheit des geistigen, freien, erkennenden Menschen geht Rembrandt in Elend und Verlassenheit zugrunde. Rembrandt sieht, was andere nicht sehen. Daraus steigert Klenau den Willen zur Wahrheit, der ihn schuldlos zum Schuldner d. h. zum Feind seiner Umwelt macht. Rembrandts großer Monolog beginnt mit den Worten: „Torheit, die Welt bleibt blind, weil sie nichts sehen will. Was hilft es wissend sein am Ende eines langen Lebens! Die Torheit bleibt." Wahnmonolog-Weisheiten haben manche „kluge Köpfe" festgestellt. Aber an dieser geistigen Verkettung, die Krückenmenschen ebenso ängstlich gelöst hätten, hängt der Anker, der das Klenausche Schaffen mit dem Urboden unseres germanischen Denkens zusammenhält. Dieser Däne ist eine Erscheinung, die wir eingliedern müssen in unsere nordische Geistesgeschichte, denn sein Fühlen, seine Tugenden, seine Ideale sind unserer Art. Sie sind das Nordische schlechthin.

In dem Drama „Elisabeth von England"[1] (das jüngste Werk Paul von Klenaus) ist ebenfalls ein überpersönlicher Gedanke herausgestellt, der aus der Geisteshaltung eines Zeitalters gewonnen wurde. Das Motto heißt Pflicht. Der Konflikt entsteht aus der Hinneigung der Königin zu Essex und aus dem Pflichtbewußtsein, das Elisabeth dem Volk und Land gegenüber als Herrscherin empfindet. So wird auch hier die schuldlos Liebende zur schuldigen Verteidigerin ihres Thrones, dessen Besitz nur durch den gewaltsamen Tod des Freundes zurückerobert werden kann. „Die Liebe liebt den Schein", sagt Klenau, „doch wahre Macht, die kraft des Geistes berufen ist, zu lenken das Geschick, ist wesenhaft. Wer sie besitzen will, der muß entsagen."

Die dramatische Idee ist das Kernstück des deutschen Musikdramas. In der Treue einer heroischen Gattenliebe wird sie bei Gluck, Beethoven und Weber ebenso erkennbar, wie in dem Motiv der Liebeserlösung durch den Tod, das die Schopenhauersche Philosophie hinter den

[1] Uraufführung am 25. März 1939 am Kasseler Staatstheater.

Wagnerſchen Werken aufbaute. Das Motiv der Liebeserlöſung in das Poſitive (als Lebenserneuerung) gewandelt, wird für Hans Pfitzners Bühnenworte entſcheidend. Paul von Klenau hat in ſeinen letzten drei Werken der dramatiſchen Idee eine neue Lebensform gegeben. Er gewinnt ſie nicht aus dem Schickſal einzelner Menſchen, ſondern aus dem Schickſal, mit dem ein Geſchlecht von Menſchen begnadet oder belaſtet iſt. Klenau iſt außer Pfitzner auf der Muſikbühne vielleicht noch der einzige geblieben, deſſen Werke das Maß einer Verpflichtung aufſtellen. Verpflichtung unſerer Vergangenheit gegenüber, wenn wir den Mut, die Verantwortung haben, an dem durch Jahrhunderte gefügten Bau des deutſchen Muſikdramas Neubauten oder Ausbauten ausführen zu wollen. Paul von Klenau hat nicht nur das Format hierfür. Er ſetzt ein beſtimmtes Format auch bei ſeinen Hörern voraus. Er fordert, daß ſie ſich in ſein Wiſſen vertiefen, daß ſie ſeine Leidenſchaft annehmen, daß ſie mit ihm aus den großen Vorbildern früherer Geſchlechter alle Phaſen eines reichen, komplizierten Seelenlebens in ſich aufnehmen, um es einzugliedern in den neuen Organismus unſeres Lebens. „Die Menſchen denken lehren, will der Dichter", ſagt Klenau in ſeiner Eliſabeth und er ſagt noch etwas anderes, ſehr Weſentliches über das Verhältnis der Kunſt zum Volke: „Auf der Bühne reden die Menſchen, wie ſie denken, aber im Leben denken ſie anders, als ſie reden".

Nicht alſo „die Tränen der Bühne ſind falſch", ſondern dieſe Träne iſt dem Dichter die einzige Freundin, die ihm bis zum letzten bleibt: „Die ſtolze Sorge um ſein Volk". Das iſt der Grundgedanke, mit dem Klenau in der Eliſabeth das Schaffen von Königen und Dichtern krönt. Abklang dieſes ewig beweglichen, immer veränderlichen Seelenlebens iſt die Muſik mit ihrer Einbeziehung aller Ausdrucksmittel, die das totalitäre Syſtem der 12 Töne ermöglicht.

Das iſt das Geſamtkunſtwerk Paul von Klenaus. Er iſt dabei zu einer noch klareren Trennung zwiſchen Wort- und Tondramatik gekommen, als in allen bisherigen Schöpfungen dieſer Gattung. Die gehobene Stellung der Dichtung und Philoſophie führt zu einer Scheidung von geſprochenen und geſungenen Szenen. Wo das Verſtändnis der Handlung oder die Tragweite eines Gedankens alle Rückſichten auf den Hörer beanſprucht, läßt Klenau kurze Dialoge ſprechen, von wenigen Tönen unterſtützt oder ganz von der Muſik gelöſt. Er greift dabei auch zu einem rhythmiſierten Sprechgeſang, der keinen melodiſchen, ſondern rein deklamatoriſchen Charakter hat. Es gibt meines Wiſſens nur zwei Komponiſten, die dieſer Stellung des Wortes im muſikaliſchen Drama Bedeutung verſchafft haben: Leos Janacek in ſeiner „Jenufa" und Strawinskij in ſeiner „Geſchichte vom Soldaten". Durch dieſe Teilung gelangt Klenau zu einer ſehr klaren und gedrängten Faſſung ſeines gewaltigen Stoffes. Alles iſt in Bewegung. Seine Szenenkomplexe wenden ſich in kluger Berechnung der Proportionen an das geiſtige und gefühlsmäßige Auffaſſungsvermögen und damit werden auch die Gefahrenmomente der „Längen" vermieden, die bisher immer wieder auf das Schuldkonto der „geſungenen Philoſophie" gebucht werden mußten. Die muſikaliſchen Szenen ſind, um es banal aber begrifflich zu ſagen, das „ſeeliſche Reſümee", das aus den geſprochenen Szenen gewonnen wird.

Damit wäre Klenau an ſich auf die Grundform der Oper zurückgekommen? Scheinbar. Er ſieht in der Form des antiken Dramas die der alten Oper; im Monolog das Weſen der Arie, im Zwiegeſpräch das Weſen des Duettes, in der erzählenden Epiſode das Weſen des Rezitativs. Aber Klenau kommt zu einem ſehr erheblichen Unterſchied zwiſchen dramatiſchem und theatraliſchen Prinzip der muſikaliſchen Bühne. Die Buntheit der Handlung, die nackte Schönheit der primitiv begleiteten Melodie, die Affekte Rache, Liebe, Haß, Totſchlag (nicht Tod) ſind Beſtandteile oder ſagen wir ſogar Requiſiten, auf denen die Italiener das theatraliſche Prinzip errichtet haben. In dieſem theatraliſchen Prinzip liegt das Ziel Verdis. Das Geſchehen ſoll durch den Eindruck packen. Der Schönheit der einzelnen Melodie haben die Deutſchen ihr polyphones Schönheitsideal entgegengeſtellt: Ausdruck gegen Ausdruck. Mozart fand auf dieſem Wege ſeine Stellung zum Drama. Ganze Szenen wurden in ſeinem „Giovanni" unter den Begriff eines ſeeliſchen Ausdrucks geſtellt. Von hier, und ich möchte ergänzen, von Gluck her führte die Entwicklung über Beethoven, Weber und Marſchner bis zu Wagner. Wagner gelangte aus dem Geiſte der Muſik zur Tragödie. Er ging auf das antike Motiv der Griechen zurück: ſchuldloſe Schuld. Es neu zu geſtalten aus dem Geiſte unſerer Sagenwelt, war ſeine deutſche Idee. Er ſchuf die Bühne der

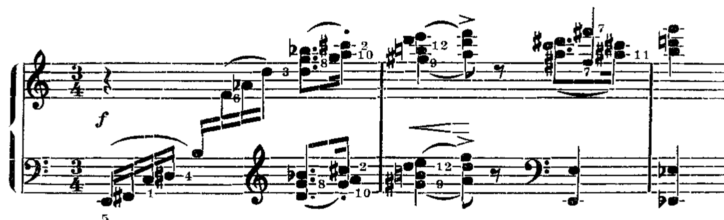
Wirklichkeit aus einer groß geschauten Vision und brachte diese Idee in Verbindung mit seiner alles erfassenden dichterischen Symbolik.

Auch Klenau lebt für die Idee der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Auch er hat in der schuldlosen Schuld das Wesen des Tragischen erkannt. Er transponiert aber diese Idee auf eine andere, symbollose Wirklichkeit, auf das Ungewöhnliche des Lebens, auf die sittliche Haltung eines Menschen, von dem der kategorische Imperativ Kants fordert: „Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne". Nur diese außergewöhnlichen (epochalen) Menschen und Schicksale haben für Klenau die Voraussetzung, das Gesamtkunstwerk auf ihnen zu errichten. Er hat für das Gewöhnliche (Alltägliche) auf der Bühne keine Empfänglichkeit. Seine Stellung zu Verdi und Puccini ist daher ebenso klar gekennzeichnet wie sein Verhältnis zu Strauß, in dem er ein Genie der Technik erblickt, das auf der Hofmannsthalschen „Weltanschauung" einer bürgerlichen Gesellschaft zu einer erstaunlichen Synthese von klassizistischen und romantischen, chromatischen und tonalen Begriffen gelangte. Auch diese Gegenüberstellung war nötig, um Paul von Klenaus Stellung zu seiner Umwelt kennen zu lernen.

Als drittes Moment setzt Klenau zur Verstärkung des seelischen Ausdruckes das Bildhafte ein, das höchste Anforderungen an die Kunstmalerei des Bühnenbildners stellt und als Folie hinter den einzelnen Szenen errichtet wird. Die Zusammenhänge von sichtbaren und hörbaren Farbwirkungen sind besonders im „Rembrandt" erkenntlich geworden. Die Darstellung verschiedener bekannter Bilder des Meisters ist mit der Klangfarbe der Harmonik und Instrumentation in engste Beziehung gebracht. Das Rembrandtsche hell-dunkel gewinnt im Orchester eine geradezu plastische Wirkung. Es wäre dilettantisch, wollte man in dieser Farbenverbreitung eine Illustration im Sinne der früheren Tonmalerei erblicken. Das Rembrandtsche hell-dunkel gewinnt in Klenaus Vorstellung fast etwas Symbolisches: „denn ohne Finsternis sah ich noch nie das Leuchten eines Lichtes". Dieses Licht ist nichts Naturalistisches. Es ist Abglanz eines inneren Schauens, von dem Klenau den Meister sprechen läßt: „Schaut nur hin genau, dann werdet ihr gewahren, wie die Ergriffenheit sich malt". Dem sterbenden Meister legt der Dichter Klenau die Worte in den Mund: „Im Lichte sah ich alles, und von allen Kreaturen, an Kraut und Gras, habe ich Gott erkannt".

Ich komme nun zum wesentlichsten Teil des Klenauschen Schaffens, zu seiner Musik. Die letzten Partituren sind mit größter Konsequenz auf den Zwölftonreihen aufgebaut. Dieses Wort ist uns meist nur von der Atonalität Arnold Schönbergs unseligen Angedenkens ein Begriff geblieben, mit deren Richtung oder besser Richtungslosigkeit Klenaus Musik nichts zu tun hat. Um solchen Irrtümern zu begegnen, hat Klenau das Wort vom totalitären Tonsystem geprägt, und ich glaube, daß damit das ganze Problem am besten entkernt ist. Unter Zwölftonmusik versteht Klenau eine Schreibweise, die nacheinander oder übereinander die 12 Töne eines Skalenabschnittes melodisch und harmonisch einordnet.

Das folgende Beispiel, zwei Takte aus dem Anfang der Oper „Elisabeth von England" sollen dies veranschaulichen. Ich habe die einzelnen Töne mit Zahlen versehen:



Auf den ersten Blick erschrickt man vor der scheinbar rein verstandesmäßigen Art eines solchen Komponierens. Nun ist es freilich nicht so, daß der Komponist, der sein Gewissen mit einem Eid auf das Zwölftonsystem zu entlasten suchte, mit jedem Takte mathematisch untersuchen müßte, ob alle Mitglieder seiner Reihe untergebracht sind. Das Schreiben mit 12 Tönen macht keinen Bruch mit dem Tonalitätsprinzip notwendig. Es ist das Ergebnis eines jahrelangen Hörens, eines jahrelangen handwerklichen Arbeitens mit dem gesamten Tonmaterial

unſerer Reihen. Ein Mann von der Struktur Paul von Klenaus, der jedes künſtleriſche Ausdrucksmittel ſeinem Geſamtkunſtwerk gefügig machen mußte, mußte auch über die 7 Tonreihen unſeres Dur-Moll-Syſtems hinaus zur totalitären Erfaſſung des Tonſyſtems kommen. Klenau ſieht in dieſem Syſtem nicht die Verneinung der Tonart, ſondern ihre, faſt möchte man ſagen, planetenhafte Umkreiſung. Er beruft ſich auf das bewußt Handwerkliche ſeiner Arbeit und er beruft ſich dabei auch auf manche Arbeit Bachs, die von der Tonart aus mit der geſamten Verarbeitung des umliegenden Tonmaterials zu einer ähnlichen Spannweite des harmoniſchen und melodiſchen Bauprinzipes kam, wie es dem totalitären Tonſyſtem zu Grunde liegt.

Auch in der Wagnerſchen Triſtanmuſik erblickt Klenau einen ſolchen Vorgang. Im Triſtan-Vorſpiel ſieht er zwei Themen, das erſte, unveränderte, und das zweite, das er mit ſeiner Umkreiſung aller chromatiſchen Töne das unendliche nennt. Daß die Begriffe Harmonik und Diſſonanz auch bei Klenau weiter beſtehen, zeigen zahlreiche rein conſonante und tonale Wendungen in ſeinen Werken, deren Erſcheinen durch den Ausdruck des Szeniſchen bedingt wird. Volksliedmäßige, marſch- und tanzartige Epiſoden auf der unverbildeten Grundlage des Dur-Moll-Syſtems werden von ihm nicht als Requiſiten auf die Bühne gebracht, ſondern als Darſtellung des Atmosphäriſchen, aus dem die Herkunft und Entwicklung der Hauptgeſtalten verſtändlich gemacht werden ſoll.

Der Einwand liegt nahe: *Iſt es eine wirkliche Bereicherung, mit dem geſamten Aufwand des Tonmaterials operieren zu wollen?* Solche Fragen können nie an die Allgemeinheit, ſondern nur an den Einzelnen gerichtet werden. Klenau *brauchte* dieſe letzten muſikaliſchen Expanſionen, denn ſie entſprechen dem geiſtigen tenor ſeines Geſamtkunſtwerkes, ſie gehören zum *Stil*. Sie *können* nicht anders ſein, wenn man ſich in die Zuſammenhänge dieſes Geſamtkunſtwerkes einlebt. Es wäre falſch, dadurch perſönlicher Anhänger oder gar Verfechter der Zwölftonmuſik werden zu wollen. Solche Abhängigkeit vom Material entſpricht der Notwendigkeit eines Einzelnen. Das Verhängnis, aus jeder Erſcheinung, die durch ihre eigene Geſetzmäßigkeit überzeugt, eine „Schule" machen zu wollen, hat unſer Muſikleben gerade in den letzten beiden Jahrzehnten in einer unglückſeligen Weiſe vercliquet. Das iſt abermals das ſehr Weſentliche, was die Erſcheinung Paul von Klenau zu denken gibt: Es *bleibt im Grunde völlig belanglos, von welchem Material wir uns im einzelnen abhängig machen*. Entſcheidend iſt, daß der Stil, den jeder für ſich bilden und finden muß, überzeugt. Ob tonal oder im Planetenſyſtem unſerer 12 Töne iſt für die Allgemeinheit unweſentlich, Stark muß es ſein, echt, notwendig, gekonnt, dann iſt es auch „richtig". Der Künſtler allein hat das Recht auf Einſeitigkeit, wenn er aus dieſer Einſeitigkeit Werke hervorbringt, die überzeugend zu einer Gemeinſchaft von Menſchen ſprechen. Keinen größeren Gegenſatz zu Klenau kann ich mir denken, als die Schreibweiſe eines Carl Orff. Er kann ſich ſeitenlang von reiner Tonalität nähren, ohne ein einziges Verſetzungszeichen zu ſich zu nehmen. Auch das iſt „richtig", weil es mit jedem Takte eine innere menſchliche Geſetzmäßigkeit erkennen läßt, die dem Naturgefühl eines kerngeſunden bajuwariſchen Kraftmenſchen entſpringt.

*

In der Entwicklungsgeſchichte der Kunſt, ſagt Klenau, hat es *nie ein Zurück* gegeben. Er ſieht in ſeiner Zwölftonmuſik die durch Wagner gewonnene Erweiterung des muſikaliſchen Materials in letzter Konſequenz. Dieſe Handhabung des Materials iſt für ihn das *Handwerkliche*. Es iſt das *Gegenteil von Technik*. Technik iſt Verarbeitung eines Einfalls. Einfall aber iſt Niederſchrift einer Inſpiration. Inſpiration iſt abhängig von Stimmung, vom Zufall. Das Handwerkliche iſt allgegenwärtig. Das Kunſtwerk Klenaus ſoll nicht Ausdruck einer Laune, ſondern einer *Geſinnung* ſein. Sein Kunſtwerk iſt Lebensäußerung im umfaſſendſten Sinne des Wortes. Ein Fugenthema bei Bach iſt kein Produkt einer Inſpiration. B-A-C-H iſt das Produkt einer Überlegung. Es ſagt aber etwas Endgültiges über das Werk, das Werk etwas Endgültiges über die Zeit aus. Das iſt das Handwerkliche, Allgegenwärtige und bildende Element der Kunſt, das Klenau fordert. Nicht nur die Dome der Gotik und des Barock ſagen etwas Endgültiges über ihre Zeit aus, ſondern auch die Madonnen und Ornamente ihrer unbekannten Kunſthandwerker. Das Kunſthandwerk unſerer Tage iſt bereits ſoweit gekommen, die Inſpiration diſzipliniert in den Frondienſt der Mode zu ſtellen. Endgültiges über

die Trauer, Endgültiges über die Freude, nicht über die Freude des Alltags, ſondern über die, deren „Kuß der ganzen Welt“ gilt, Endgültiges über das Heldiſche, über die Stellung des Menſchen zur Natur ſagen Beethovens Sinfonien aus. In der Verarbeitung dieſes handwerklichen Könnens ſieht Klenau in Wagner den letzten Meiſter. Dieſe ſeeliſche Grundhaltung Wagners, im Gegenſatz zur Inſpiration, iſt am fühlbarſten im „Triſtan“ und in den „Meiſterſingern“ zum Ausdruck gekommen. Das Material beider Werke ſteht in ſeinen lapidaren Motiven wie das Thema über einer Bachſchen Fuge über dem Geſamtkomplex dreier maſſiv ausgebauter Akte. Dieſe Triſtan- und Meiſterſingermotive ſind Motto ihres Zeitalters geworden. Harmonie und Kontrapunkt, ſagt Klenau, ſind ewigen Wandlungen unterworfen, wie unſere Begriffe von Sitte oder Schönheit. Wagner erlebte die Welt neu und aus dieſem Erlebnis formte er das neue Geſamtkunſtwerk. Die Grenzen der Chromatik hat er erweitert. Die Entfernung von Tonalen vollzieht ſich durch das Mittel der Modulationen oft von Takt zu Takt. Die Kettung von Diſſonanz zu Diſſonanz verlängert ſich. Die Füllſtimmen werden für klangliche Farbwirkungen, für Motivdurchführungen herangezogen. Hier wagte Paul von Klenau auf dem Fundament der Zwölftonmuſik den Anbau.

Etwas Statiſches liegt in dieſen Kunſtwerken entgegen denen, die ihr Glück von der Inſpiration abhängig machen. Der Gehalt eines Kunſtwerkes Klenauſcher Faſſung ſpricht von der ſeeliſchen Haltung des Künſtlers zur Welt: das Ich aus der Zeit erlebt. Würde die Muſik nicht immer wieder an vorhandene Kunſtwerke anknüpfen ſo würde ſie unverſtändlich bleiben. Das führte zu jener Entfremdung, die die ſogenannte „neue Muſik“ mit dem Volke herbeiführte. Den Blick von der Welt in das Einzelne, allzu Menſchliche hat die Zeit nach Wagner und Bruckner auf Kleinigkeiten und Kleinlichkeiten der Geſellſchaft gerichtet. Der von der Inſpiration abhängige Künſtler konnte ſich dieſer Geſellſchaft bequemer anſchließen, als ihm mit dem Nutzen auch das Mittel der Spekulation bekannt wurde. Durch ſolche Erfolge wurde der Intellekt geſchärft. Man brauchte nicht mehr die „Haltung zur Welt“. Das Kunſtwerk war nicht mehr Lebensäußerung, ſondern Tagesäußerung, Saiſongeſpräch. „Wir pfeifen auf Ewigkeitswerte,“ ſagte die „revolutionäre“ Jugend von damals. Viele ſagen es heute zwar nicht mehr, aber ſie tun es dennoch. Das Unvermögen, Neues aus einem Welterlebnis zu formen, führte zur Zertrümmerung, zur Nihilierung des Alten, um den Anſchein des Neuen zu erwecken. Man klammerte ſich an die Strohhalme alter Satzbegriffe, und es iſt handgreiflichſter Ausdruck dieſer Syſtemzeit, daß neue Syſteme Jahr für Jahr aus den fünf Linien hervorſchoſſen, um die Ordnung künſtlich, nicht künſtleriſch wiederzugewinnen, die geiſtig in der Welt und mit der Welt verloren gegangen war.

Klenau ſpricht jedoch nicht nur von der Verpflichtung, die wir dem Vergangenen gegenüber haben. Wäre die Muſik nicht andererſeits im ewigen Wandel begriffen, ſo würde ihre Lebendigkeit verſiechen. Beide Gedanken faßt er am Schluß ſeiner Eliſabeth in den Ausruf zuſammen:

„Vergangenheit iſt welk und Zukunft blüht.
Doch vergeßt es nicht: liebt ihr nicht demutsvoll
der Väter Erbe,
ſind leere Namen nur euch die Verſtorbenen,
dann: Wehe euch!“

Wollen wir nun als überzeugte „Klenauianer“ in Zukunft allen Inſpirationskomponiſten, allen Epiſodenſchreibern und allen Unterhaltungsmuſikern den Rücken kehren? Das hieße den Sinn dieſer Arbeit fälſchen. Der Roſſiniſche „Barbier“ hat tauſend „ſeriöſe“ Opern überlebt. Allein ſeine Ouvertüre hat wie die der Straußſchen „Fledermaus“ eine ganze Bibliothek von Sinfonien in die Archive verdrängt. Ich glaube auch, daß der Straußſche „Roſenkavalier“ mit ſeiner Geſellſchaftsatmoſphäre noch immer eine der höchſten Aufführungsziffern aufzuweiſen hat. Und ich glaube ebenſo, daß ſich alle Theaterleiter ſchwer bedrängt fühlen würden, wenn ſie auf die kleinen Herzensangelegenheiten der Butterfly und Mimi, oder die „Blutgier“ eines Rigoletto verzichten müßten. Dieſe Feſtſtellung nur für die profeſſionellen Falſchdeuter ſolcher Artikel.

Unsere Zeit hat für Volkstümlichkeit und Unterhaltungsstoff in der Kunst gewiß genug getan. Sie hat sich gottlob auch von denen frei gemacht, die ein ödes l'art pour l'art-Idol mit Ingrimm gegen die große lebenspendende Welt bis zu einem freudlosen und vereinsamten Ende unter ihrer hermetisch verschlossenen Hirnkapsel herumtrugen. Darüber dürfen wir aber den Blick für das Überdimensionale nicht verlieren, das über unserer Tagesnotdurft steht.

Paul von Klenau fordert diesen Blick. Er ist einer der letzten geblieben, deren Kunst aus einer erhabenen Schau von Relativitätsbegriff wieder auf das Kosmische gerichtet ist. Das Wort Ethos ist das Grundmotiv seiner Themen: Gerechtigkeit, Wahrheit, Pflicht. Themen unserer Zeit, um die eine Menschheit von neuem zu ringen begann. Hier stehen sie, neu geformt, durch drei Kraftgestalten der Geschichte, zu Mythen erhoben, die den Mythos unserer Zeit darstellen. Eingegliedert in ein Gesamtkunstwerk, das die Mittel unserer Zeit zu seinem eigenen Stil, zu seiner eigenen Gesetzmäßigkeit ausbaute. Paul von Klenau verstehen wollen, heißt, sich von neuem einordnen in die ganze Gedankenwelt des Abendlandes, in seine geistige und sittliche Totalität. Es heißt also mitarbeiten an der Erneuerung unseres Dramas, unserer Sprache, unserer Musik, unserer Menschlichkeit. Diese Kunst ist in die Ferne gebaut. Es ist das Schicksal solcher schöpferischen Menschen, sich durch den Schrei nach der Marktware bedrängt und verdrängt zu sehen. Die Unbeirrbarkeit, mit der Paul von Klenau weiter gebaut hat, stellt ihn in die Reihe der Großen, die sich bewußt sind, daß das Meiste ihrer Arbeit für die Zukunft getan wurde[2].

Das Wesen des Tragischen.

Von Paul von Klenau, Wien.

„Die Natur hat nur Geschöpfe, die Kunst hat Menschen gemacht . . . . ."
(Schiller.)

Die vorchristlichen Menschen haben das tragische Schicksal ihrer Helden anders empfunden und beurteilt, als wir. Der tragische Kampf des Lebens war ein wirklicher realer Kampf zwischen Menschen und Göttern und die anthromorphische Gestaltung der Götterwelt hatte zur Folge, daß die Schuld der gegen das Schicksal Kämpfenden eine schuldlose Schuld war. Sie wuchs aus einer Spannung zwischen den ewigen Mächten und den zu blindem Gehorsam verpflichteten Erdgeborenen. Aus dem Neid der Götter entstanden die offenen und versteckten Ursachen des menschlichen Unglücks. Die Götter wachten eifersüchtig über ihren Vorrechten. Wurden die den Menschen gestellten Grenzen überschritten, dann nutzte keine Reue und gab es kein Erbarmen, auch, und erst recht nicht, wenn die Verletzung der Gesetze in einem Zustand der Verblendung, den die Götter selber herbeiführten, begangen wurde.

Das griechische Publikum bewunderte in dem Schicksal eines Oedipus die großartige Haltung des Helden. Die Würde, womit der unglückliche König den Kampf mit den Göttern durchfocht, rief bei den Zuschauern, nicht wie bei uns Mitleid, sondern Mitgefühl mit der heroisch gesteigerten Lebenskraft eines zur tiefsten Verzweiflung Verurteilten hervor, und dieses Mitgefühl war trotz allem ein bejahendes, denn nach der Auffassung der Griechen blieb auch das trostloseste Leben eines vom Schicksal Verfolgten begehrenswert, angesichts des auslöschenden Todes und der Erhabenheit der Götter, als gesteigerter Maßstab menschlichen Daseins.

Erst von der Zeit an, als die lapidare Anschauung der Hellenen durch das Vordringen der späten indischen Gedankengänge beeinflußt wird, fangen die Werte des griechischen Gedanken-

[2] Literatur: Paul von Klenau: „Vom Wesen des Tragischen und von der tragischen Schuld." (Blätter der Staatsoper Berlin 1937/7). Blätter der Württembergischen Staatstheater Stuttgart 1937/10. „Musik im Zeitalter der Stilwende." („Die Musik" 1935/8.) „Auf der Suche nach der musikalischen Form." („Die Musik" 1935/9.) „Wagner „Tristan" und die Zwölftönemusik." („Die Musik" 1935/10.) „Über die Musik meiner Oper „Michael Kohlhaas"." („Die Musik" 1935/4.) „Handwerk und Inspiration." („Die Musik" 1936/9.) „Probleme des zeigenössischen Musikdramas." (Allgem. Musikzeitung 1938/15.)

gutes an sich zu wandeln. Der Neuplatonismus baut den Weg, auf dem das Christentum heranrückt.

Die Umkehr des Willens und die Verlegung des Lebenskampfes in das Innere des Menschen, wie sie Christus mit voller Klarheit lehrte, verliehen sämtlichen Lebenswerten anderen Sinn. Aber das ist gerade das Großartige an dem Christentum, daß es nicht, wie der Buddhismus einen Pessimismus dem realen Leben gegenüber lehrt. Auch nicht die größten christlichen Mystiker, wie Meister Eckehard oder Jakob Böhme, die sich in die Natur, die innere und die äußere versenkten, kommen zu einer Verneinung der Welt des Handelns. Die Erlösung durch das absolute Nichts in einer Nirwana-Vorstellung ist dem aus dem Norden stammenden Germanen fremd, und das Erbe der Griechen: die unbedingte Lebensbejahung bleibt dem arischen Christentum erhalten. Hier klafft die tiefe Kluft in der Religion des christlich-nordischen Menschen. Der Widerspruch zwischen Mystik und Wirklichkeitssinn, — zwischen Heiligen und Helden — ist unauslöschlich. Unsere Kultur ist, immer und immer wieder, der gewaltige Versuch diese Kluft auszufüllen, Brücken über sie zu bauen, im Erleben mit Aufwand aller Kräfte über sie hinweg zu kommen. Der Dualismus, den die Griechen in der äußeren Welt erkannt haben, besteht für uns in dem Widerspruch zwischen äußerem und innerem Erleben, zwischen Handeln und Abkehr von der Welt.

Für den Charakter und die Gestaltung des Dramas wird diese entscheidende Verlegung des Schwerpunktes der Lebensanschauung von größter Bedeutung.

*

Es ist ein Urbedürfnis aller menschlichen Wesen sich selbst darzustellen. Darum ist die dramatische Kunst eine Urform des menschlichen Schaffens und ihre Ursprünge sind in den tiefsten Gründen der Seele zu suchen: in dem geistigen Zeugungs- und Erhaltungsdrang. Wie der animalische Geschlechtstrieb zur physischen Erhaltung des Eigenwesens in der Nachkommenschaft treibt, so ist dem Menschen der brennende Wunsch: „Menschen nach seinem Bilde“, d. h.: denkende geistige Wesen zu gestalten, eingeboren. Die primitivsten Naturvölker kannten schon das Theaterspielen. Ihre Tänze, von Gesang und Musik begleitet, sind schon dramatische Darbietungen.

Den Leuten, die die Oper als eine künstliche, unnatürliche Kunstform bezeichnen, kann man mit Recht entgegenhalten, daß ganz umgekehrt, das gesungene und getanzte Drama die primäre, das gesprochene eher die sekundäre abgeleitete Form des Dramas sei.

Man hat diese Tänze der Naturvölker als den Ausdruck erotischer Triebhaftigkeit deuten wollen; doch dies ist sicher falsch. Die Tänze der Naturvölker sind keine Sexual-Schauspiele, sondern dramatische Selbstdarstellungen. In allen diesen Tänzen wird man einen Vorgang, eine Handlung feststellen können. Das Böse und das Gute ringen miteinander. Immer sind Dämonen, Götter und kämpfende, sich auflehnende und verteidigende Menschen mit im Spiel. In nuce ist das heutige Drama (insofern es mehr ist als eine intellektuelle Selbstbespiegelung) dasselbe, wie das getanzte Drama der Naturvölker. Daß das erotische Moment dabei auch eine Rolle spielt, ist selbstverständlich; es ist aber nur eine Teil- und Nebenerscheinung. Geistige Selbstdarstellung durch Musik, Sprache und symbolisch bewegten „Körper“ bleibt der eigentliche Zweck des Dramas.

*

Die schuldlose Schuld, die wir als eines der wichtigsten Merkmale des griechischen Dramas feststellen, konnte nach der Umgestaltung der Lebenswerte durch das Christentum nicht mehr die gleiche Bedeutung behalten. Je mehr durch die Lehre Christi die Überzeugung von der Freiheit des Willens, Gott und der Welt gegenüber sich befestigte, umsomehr wurde das Schicksalshafte des Dramas in den Widerstreit zwischen Mensch und Welt im Sinne innerer Verantwortung und zwangsläufigem Geschehens verlegt. Die Leidenschaften, nicht blindes Walten der Götter und gottgewollte Verblendung sind es jetzt, die zu den tragischen Konflikten führen und die Schuld wird in dem Versagen der Kraft innerer Verantwortung, angesichts der Widerstände der Welt, gesucht. Aber gerade, weil der Mensch nicht Herr seiner Umgebung ist, so wird von neuem seine Schuld, allerdings in einem veränderten Sinne, eine schuldlose Schuld. Von innen gesehen bleibt der Held ein Schuldiger, von außen ist er aber deshalb ein Opfer des

Schicksals, weil die Welt, trotz seiner gewaltigen Mannigfaltigkeit als eine Totalität aufgefaßt, stärker ist als er. Diesen Gegensatz zwischen der autonomen Persönlichkeit und seiner Umgebung kannten die Griechen nicht und dieser Zwiespalt konnte erst durch die, in den christlichen Lehren vorhandenen Anschauungen entstehen. Die Kluft zwischen Kants Autonomie des freien Willens und der von dem blind waltenden Schicksal bestimmten Ohnmacht des Willens der antiken Menschen ist die tiefste, die in der Geschichte des Geistes gedacht wurde.

*

Das shakespearsche Drama stellt die größte und umfassendste Selbstdarstellung des christlichen Menschen dar. In diesen Werken finden wir jetzt auch zum erstenmal psychologische Entwicklung und die Fragen nach Verantwortungen, nach innerem Ringen, nach den Gründen des Unterliegens und Siegens aufgeworfen. Alle diese Elemente tauchen durch die neue Wertung der Welt auf. Die Götter werden entgöttert um als Glaubensbekenntnisse an höheren geistigen Gewalten wie Gerechtigkeit, Vergeltung, Moral usw. aufzuerstehen. Die innere Schuld des Helden reißt den Zuschauer zunächst zum Mitleid hin, und die furchtbare Einsicht, daß wir alle, ähnlich wie die agierenden Personen, schuldbeladen sind, macht, daß wir das Drama leidenschaftlich miterleben. Aber auch unsere Schuld wird angesichts der Wucht der äußeren Welt in einem höheren Sinne verneint. Und so entsteht auch im shakespearschen Drama die schuldlose Schuld, von uns allen durch das Mitleid und durch das Erfassen der unergründlichen Wucht der Welt, empfunden.

*

Es ist das große Geheimnis der shakespearschen Kunst (und kein Dramatiker vor oder nach ihm hat das Problem so tief erfaßt und so klar gestaltet), daß die Beurteilung und Verurteilung der Personen im Drama selber beschlossen liegt, ohne daß von einer, außerhalb des Kunstwerks liegenden Warte aus, ein Urteil gefällt wird. Dadurch entsteht die erregende, innere Anteilnahme und Spannung. Othello, der Mohr, ist durch seine rasende Leidenschaft schuldig, aber zugleich schuldlos, weil die Welt, die Bosheit seiner Umgebung ihn ins Elend treibt. Richard der Dritte ist ein Verbrecher größten Stils, aber seine Schuld wandelt sich in Schuldlosigkeit, weil man die tragische äußere Lage, in der er sich befindet, erkennt. Am tiefsten vielleicht ist das dramatische Problem in Hamlet gefaßt. Hamlet ist innerlich, persönlich völlig schuldlos. Ihn treibt eine in seiner Familie begangene ungesühnte Schuld in einen furchtbaren Konflikt hinein. Entscheidend ist bei den shakespearschen Helden die großartige Haltung; und hier decken sich seine Dramen mit denen eines Sophokles. Hier ist kein prinzipieller Unterschied. Hier spricht das gleiche Blut und die gleiche Rasse ihre überpersönlichen und unveränderlichen Anschauungen aus. Wie die christliche Religion die nordische Lebensbejahung in sich aufnahm, so übernahm das christliche Drama die nordische heroische Haltung der Urahnen.

*

Gibt es für die tragische Oper andere Gesetze als für das gesprochene Drama? — Nein! — Es kann gar keine anderen geben. — Wo die Oper sich zu wirklicher großer dramatischer Kunst erhebt, dort gelten dieselben fundamentalen Voraussetzungen, wie bei dem gesprochenen Drama. Das hat Mozart in seinem „Don Giovanni“, Beethoven in seinem „Fidelio“ und Wagner in seinen Werken bewiesen. Wagner hat das Schicksalhafte des Musikdramas auf sehr verschiedene Weise gestaltet. In „Tristan“ ist der Zaubertrank Symbol. Marke, der erst ganz zuletzt die höhere Gewalt dieser blinden Leidenschaft der beiden „Schuldigen“ versteht, erklärt zum Schluß: Die Schuldigen seien unschuldig. In „Siegfried“ ist das Weib das Schicksal des Helden. Das Verhängnis zeigt sich erst in der „Götterdämmerung“. Sagen- und Märchengut werden in dem „Ring“ verwoben, aber immer wieder kreist der Gedanke um das Problem des Schicksalhaften und der schuldlosen Schuld.

*

Schon in meiner Jugendoper „Kjartan und Gudrun“ habe ich, noch ehe ich die fundamentale Bedeutung dieser hier erörterten Fragen erkannt hatte, die Umgestaltung der ursprünglich epischen isländischen Sagas nach den Grundprinzipien des Schicksaldramas durchgeführt. In der ersten Szene der Oper ahnt der alte Thorleik das herannahende Verhängnis und weiß, daß das Schicksal unabwendbar ist.

In meinen drei großen Hauptwerken, „Michael Kohlhaas", „Rembrandt van Rijn" und „Eliſabeth von England", iſt der dramatiſche Aufbau mit vollem Bewußtſein durchgeführt. Kohlhaas iſt wohl eine der typiſchſten Geſtalten des ſchuldlos Schuldigen im Ringen um Gerechtigkeit. Rembrandt verkörpert das Schickſalhafte des Künſtlers. Seine Schuld iſt die Erhabenheit ſeiner inneren Welt, und man könnte hier faſt von einem antiken „Neid der Götter" ſprechen, der ſich in der den großen Künſtler umgebenden, prahleriſchen, beſſerwiſſenden Welt kundtut. Die zwei Hauptfiguren meiner Oper „Eliſabeth von England", die Königin und Graf Eſſex, ringen beide mit dem Schickſal, das ſie vor die Wahl ſtellt zwiſchen Macht und Liebe.

Das Ziel meiner Arbeiten, das Hiſtoriſche als mythiſches Schickſalsdrama in neuer Form zu geſtalten, iſt bis jetzt von niemanden erfaßt und gewürdigt worden. Merkwürdig genug in einer Zeit, in der Mythos des Lebens und Mythos der Geſchichte wieder erwacht ſind.

Der ſchaffende Künſtler kann warten. Seine Werke bleiben und ſprechen für ſich.

Soziologiſches zur neueren rheiniſchen Muſikgeſchichte.

Von Willi Kahl, Köln.

Zu den überindividuellen Bindungen an Raſſe, Stamm, Volk und Staat, die es uns längſt unmöglich gemacht haben, die Muſik und ihre Geſchichte im leeren Raum zu ſehen, gehört zweifellos auch die Frage der Soziologie nach gewiſſen zwiſchenmenſchlichen Beziehungen als geſtaltenden Kräften, deren Weſen und Wirkung man freilich niemals in der Vereinzelung, ſondern erſt aus den unlösbaren Zuſammenhängen mit jenen anderen Vorausſetzungen wird erfaſſen können. Es hat in letzter Zeit nicht an Verſuchen gefehlt, die Beziehungen von Soziologie und Muſikwiſſenſchaft zu überprüfen. Die grundſätzliche Bereitſchaft der Fachſoziologen, Vorausſetzungen für eine künftige Muſikſoziologie zu ſchaffen, zeigte auf dem 7. Deutſchen Soziologentag zu Berlin, 1930, die wenn auch nicht durch fertige Ergebniſſe, ſo doch durch mancherlei Anregungen fruchtbar gewordene Tätigkeit einer Untergruppe „Soziologie der Kunſt"[1]. Ein Jahr ſpäter legte A. Schering den erſten knappen Entwurf einer Muſikſoziologie vor[2]. Methodiſch ſuchte dann vor allem H. Engel[3] die ſchwebenden Fragen einer Soziologie der Muſik zu klären, wobei er meint, die Muſikliteratur komme „mit dieſer Mode gegenüber anderen Gebieten beinahe ſchon etwas ſpät"[4]. So allerdings ſieht es aus, wenn man daran denkt, daß es dem überzüchteten Intellektualismus eines P. Bekker, als er das Wort von der „geſellſchaftbildenden Fähigkeit des Kunſtwerks" zugleich als der „höchſten Eigenſchaft des ſinfoniſchen Kunſtwerks" als ein billiges Schlagwort auf den muſikliterariſchen Markt der Nachkriegsjahre warf[5], doch wohl lediglich darauf ankam, endlich auch eine gewiſſe Mode mitzumachen. Gegenüber der Wurzelloſigkeit ſeines muſikaliſchen Weltbildes müſſen wir uns aber heute eingeſtehen, daß es noch lange nicht zu ſpät ſein kann, aus dem Wiſſen um unſeren völkiſchen Kulturbeſitz heraus erneut und mit dem ganzen Ernſt, den die Sache verlangt, die Frage nach den Zuſammenhängen von Muſik, Gemeinſchaft und Geſellſchaft aufzuwerfen.

Nun iſt aber die gegenwärtige Lage doch wohl ſo, daß wir ſicher auf lange Zeit noch nicht mit einem normativen Syſtem einer Muſikſoziologie rechnen können, ſondern auf ein vorläufiges Erarbeiten von Methoden und vor allem auf ein umfaſſendes Bereitſtellen von Material jeder Art angewieſen ſein werden, mit dem ſpäter einmal gearbeitet werden muß. Da begegnen ſich ganz von ſelbſt muſikaliſche Landeskunde und Muſikſoziologie. Wenn die landeskundliche Muſikforſchung, die ſich ja zeitweiſe nicht des beſten Rufes erfreute, wo ſie gelegentlich in allzu

[1] Verhandlungen des 7. Deutſchen Soziologentages, 1931, S. 121 ff.

[2] Handwörterbuch der Soziologie, hrsg. v. A. Vierkandt, 1931, S. 393 ff.

[3] Muſikſoziologie und muſikaliſche Volkskunde, Bericht über die muſikwiſſ. Tagung d. Internat. Stiftung Mozarteum in Salzburg 1931, 1932, S. 304 ff. und Muſik, Geſellſchaft, Gemeinſchaft, Zeitſchr. für Muſikwiſſ., Jg. 17, 1935, S. 175 ff.

[4] Muſikſoziologie a. a. O. S. 304.

[5] Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler, 1918, S. 19, auch in Neue Muſik, 1923 (Geſ. Schriften, Bd. 3), S. 11.

trockenem Stoffsammeln zu erstarren drohte[6], heute frischer Antriebe bedarf, so kann es in Hinblick auf die allgemeinen Forderungen der Gegenwart nur von Nutzen sein, wenn auch bei ihr die Frage nach den überindividuellen Bindungen und den zwischenmenschlichen Beziehungen als wesentlichen Gestaltungskräften im Leben einer jeglichen Kunst richtunggebend wird.

Diese Notwendigkeit am Beispiel der neueren rheinischen Musikgeschichte zu erörtern, erscheint mir als eine besonders dankbare Aufgabe. Man hört gelegentlich die Laienfrage nach dem Sinn einer rheinischen Musikgeschichte mit dem bedauernden Hinweis auf die verhältnismäßig wenigen schöpferischen Kräfte aus dem Rheinland, verglichen etwa mit der Fruchtbarkeit des thüringischen Bodens oder anderer Landstriche im Bereich der Geniegeschichte. Wer so fragt, versucht Unvergleichbares zu vergleichen. Er übersieht, daß der Forscher gerade im Rheinland, und das gilt nicht erst für die neuere Zeit, am allerwenigsten darauf angewiesen ist, ausschließlich Künstlergeschichte schreiben zu müssen, daß sich ihm vielmehr reiche geschichtliche Quellen erst recht da erschließen, wo er auf die kunstgestaltenden Kräfte von Gemeinschaft und Gesellschaft stößt, oder, wenn wir diese einst von F. Tönnies[7] angenommene Zweiteilung des gesellschaftlichen Zustandes durch die neuere Begriffsbildung von A. Vierkandt ersetzen wollen[8], auf das Walten der gemeinschaftsnahen und gemeinschaftsfernen Sozialverhältnisse.

Vierkandt erblickt die engste Form der Gesellschaft in der Gruppe, in der „das Gemeinschaftsverhältnis den Charakter des Ganzen bestimmt"[9]. Wer also das Musikleben des Rheinlands in seiner Eigengestalt jenseits von Künstler- und Stilgeschichte aus den zwischenmenschlichen Beziehungen kennen lernen will, der muß sich zunächst einmal eine Vorstellung von der Gruppe verschaffen, innerhalb deren sich diese Beziehungen abspielen. Den Historiker interessieren natürlich in erster Linie die geschichtlichen Erscheinungsformen der Gruppe und unter diesen vornehmlich der Stamm. Es ist selbstverständlich, daß die musikalische Landeskunde hier zunächst einmal den Spuren J. Nadlers folgen muß[10], nicht zuletzt da, wo er noch einmal seine Gedanken programmatisch unter dem Gesichtspunkt der notwendigen Zusammenarbeit von Rassen-, Volks- und Stammeskunde scharf beleuchtet[11].

Für eine stammeskundliche Grundlegung einer gesamtrheinischen Musikgeschichte wäre allerdings zu erwägen, ob sich Nadlers Auffassung vom Rheintal als einer Einheit nach Volk und Erde — trotz reicher landschaftlicher und stammestümlicher Übergänge von der Rheinmündung bis nach Straßburg[12] in vollem Umfang aufrechterhalten läßt. Ich muß hier auf die Bedenken hinweisen, die J. Hansen[13] gegenüber der verbreiteten Vorstellung von einer historischen Stammeseinheit der Rheinländer vorgebracht hat. Es gibt, sagt Hansen, kein uraltes Gemeinschaftsgefühl der Länder am Rhein im Gegensatz etwa zu dem benachbarten, territorial doch auch stark zerklüfteten Westfalen, statt dessen stehen jederzeit die rheinischen Territorien in merklicher Abgeschlossenheit nebeneinander. Die Begriffe „Rheinland" und „Rheinländer" fehlen dem älteren deutschen Wortschatz so gut wie ganz, wo sie aber auftauchen, bezeichnen sie alles andere als eine umfassende rheinische Stammesgemeinschaft. Das ändert sich erst, als man in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die Rheinlandschaft als ästhetischen Wert

[6] Über die Krisenlage der musikalischen Landeskunde in den Nachkriegsjahren H. J. Moser, Ziele und Wege der musikalischen Lokalforschung, Bericht über d. I. Musikwiss. Kongreß d. Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig 1925, 1926, S. 381.

[7] Gemeinschaft und Gesellschaft, 1926[6].

[8] Gesellschaftslehre, 1928[2] und Familie, Volk und Staat in ihren gesellschaftlichen Lebensvorgängen, 1936.

[9] Gesellschaftslehre S. 18.

[10] Literaturgeschichte d. deutschen Stämme und Landschaften, Bd 1—4, 1929—32[3] und Das stammhafte Gefüge des deutschen Volkes, 1934.

[11] Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde, Dichtung und Volkstum, Bd 35, 1934, S. 1 ff. Von musikwissenschaftlicher Seite aus fordert neuerdings G. Frotscher (Das Problem Musik und Rasse auf d. musikwiss. Tagung in Düsseldorf, Musik in Jugend und Volk, Jahr 1, 1938, S. 427) für diese schwebenden Fragen Ganzheitsbetrachtung auf Grund der Ganzheit des Rassebegriffs.

[12] Literaturgeschichte, Bd 3, S. 279.

[13] Rheinland und Rheinländer, Westdt. Monatshefte f. d. Geistes- und Wirtschaftsleben, Jg. 1, 1925, S. 273 ff.

zu entdecken beginnt, vom Politischen her sodann, als der Rhein Frankreichs „natürliche Grenze“ werden soll und diese Schicksalsfrage die Bewohner der Rheingegenden irgendwie fester zusammenschließt. Damit ist aber noch immer keine eigentliche Stammeseinheit gegeben.

Die Schwierigkeiten, den Stamm als historische Erscheinungsform der Gruppe[14] für eine soziologische Betrachtungsweise innerhalb einer gesamtrheinischen Musikgeschichte in Anspruch zu nehmen, wachsen erst recht in dem Augenblick, wo die Stammeskunde ihre besonderen Aufgaben als „Volkskörperforschung“ in Angriff zu nehmen beginnt[15]. Von hier aus gesehen ist es geradezu schon unmöglich, die Statik einer Stammeseinheit vorauszusetzen, wo sich alles in eine äußerst vielgestaltige Dynamik der rheinischen Bevölkerungsgeschichte auflöst, insbesondere nach 1800. Man denke an die Probleme der Landflucht und der Verstädterung, an die Durcheinandermischung der Bevölkerung im rheinisch-westfälischen Industriegebiet. Es ist eine Entwicklung von größter Mannigfaltigkeit. Der Zuwachs der rheinischen Bevölkerung seit 1815 von 2 auf 7 Millionen, sodaß in Düsseldorf (allerdings ein extremes Beispiel) 1910 kaum 10% der Bevölkerung als eingesessen gelten konnten[16], diese gewaltige Überfremdung von Gebieten, die sich überhaupt nicht als eine größere Stammeseinheit gefühlt hatten, ist alles andere als ein einheitlicher Vorgang. Die Textilstädte wie Krefeld bleiben nach einem mächtigen Aufschwung stehen, in den Industriestädten dagegen will die Entwicklung gar nicht zur Ruhe kommen.

Dies und gewiß noch manches andere wäre zu erwägen, wenn man eine gesamtrheinische Musikgeschichte stammeskundlich unterbauen wollte. Solcher Schwierigkeiten ist man sich ja auch anderwärts bewußt. Kürzlich hat H. Pongs[17] den rheinischen Stamm ausdrücklich ein nach Landschaft und Geschichte besonders schwer zu überschauendes Gebilde genannt, dem vor allem nicht nur die einheitliche, stammesstarke politische, sondern, das haben die Forschungen W. Hellpachs[18] erwiesen, auch die rassisch-bestimmte Mitte fehlt.

Die Zeit nach 1800 steht bekanntlich im Zeichen eines Verfalls jener bürgerlichen Musikkultur des 18. Jahrhunderts, deren Geschichte E. Preußner geschildert hat[19]. Die allgemeine Lage war so, daß die kapitalistische und politische Entwicklung dieser Jahre, daß die Festigung des Musikerberufs, das Zurücktreten der Dilettanten in der öffentlichen Musikpflege und das hochkommende Unternehmertum alles zu unterhöhlen begann, was in der bürgerlichen Musikkultur der vorangehenden Generationen an gemeinschaftsbildenden Kräften wenigstens ideell gegeben war. Nun drohten Verfall oder doch Zersplitterung und Aufspaltung, und man sollte meinen, eine solche Entwicklung hätte sich da geradezu unaufhaltsam vollziehen müssen, wo die Stammeseinheit als historische Erscheinungsform der Gruppe von vornherein in Frage stand.

Indes fand diese Entwicklung am Rhein ganz eigene Verhältnisse vor. Wo, wie hier mit dem Zusammenbruch der geistlichen Residenzen, der einstigen Träger eines blühenden Musiklebens, die Berufsmusiker, brotlos geworden oder einer ungewissen Zukunft ausgeliefert, zum großen Teil ihre Wirkungsstätten verließen, brauchten die Musikliebhaber so bald noch nicht das Feld zu räumen. Das Gemeinschaftserlebnis der Besatzungsjahre als einer Notzeit mit allen Gefahren einer kulturellen Abschnürung des Rheinlands von Innerdeutschland hat das Schicksal der Musik am Rhein dem Bürgertum ganz in die Hand gegeben. Hier vergriff sich vorläufig kein kapitalistisches Unternehmertum am Erbe der bisherigen bürgerlichen Musikkultur, es konnte vielmehr in der Pflege der nunmehr auf der ganzen Linie selbst zum „Unternehmer“ gewordenen rheinischen Musikliebhaberkreise noch einmal seine gemeinschaftsbildende Kraft bewähren. So hat diese rheinische Schicksalsstunde von den Revolutionswirren an die Besatzungszeit hin-

---

[14] Vierkandt, Gesellschaftslehre S. 461 f., Familie, Volk und Staat S. 37 ff.

[15] G. Paul, Grundzüge der Rassen- und Raumgeschichte des deutschen Volkeks, 1935, S. 14, 32, Anm. 39. Wie sich diese Volkskörperforschung in den Dienst der musikalischen Landeskunde stellen läßt, zeigt neuerdings E. Klusen, Das Musikleben der Stadt Krefeld, 1938.

[16] Hansen a. a. O. S. 306.

[17] Rheinische Stammesseele in der Dichtung der Gegenwart, Dichtung und Volkstum, Bd 39, 1938, S. 86.

[18] Das fränkische Gesicht, Sitzungsberr. d. Heidelberger Akad. der Wiss., Math.-naturwiss. Klasse, Abt. B, Jg. 1921, Abh. 2, S. 8, 11.

[19] Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitr. z. deutschen Musikgesch. d. 18. Jhs., 1935.

durch bis zur Entstehung der neuen preußischen Rheinprovinz, in der das bisher so fragwürdige Stammesbewußtsein durch eine neue politische Wirklichkeit nicht zwar geschaffen, aber doch gewissermaßen vertreten wird, die anderwärts so sehr bedrohten Gemeinschaftsgrundlagen alles musikalischen Lebens geradezu stärken helfen.

Der Blick fällt sogleich auf die repräsentativen Veranstaltungen im musikalischen Rheinland zum mindesten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Niederrheinischen Musikfeste. Man darf sich nicht damit begnügen, wie das Preußner tut[20], sie zusammen mit den Frankenhausener Festen von 1810 und 1811 den englischen und schweizerischen Musikfesten so gegenüberzustellen, als ob dort unter politisch günstigeren Verhältnissen jedesmal der Gedanke einer Nationalbildung hätte verwirklicht werden können, während die deutschen Feste nur landschaftsbezogen blieben. Man kann, was sich schon aus der Grenzlage des Rheinlands ergab und von Fall zu Fall immer wieder bestätigte, auch von einer gewissen internationalen Geltung der Niederrheinischen Musikfeste sprechen. Soweit man sie aber doch landschaftsgebunden nennen muß, sollte man den Gegensatz zu Mitteldeutschland recht scharf betonen, wo man mit Künstlern und Liebhabern begonnen, dann aber die Feste wieder ganz den Berufsmusikern in die Hand gespielt hatte. In den Niederrheinischen Musikfesten dagegen behielten die Dilettanten von Anfang an bis etwa zur Jahrhundertmitte so sehr die Führung, daß man gelegentlich vor der Verpflichtung von Berufssängern für die Solopartien der Oratorien geradezu glaubte warnen zu müssen. „Sie müssen suchen," so vertrat F. Ries 1829 seinen Standpunkt vor dem Musikfestkomitee, „die Soli durch Liebhaber zu besetzen, das belebt die Mitwirkenden mehr und hat seinen eigenen Reiz"[21].

Diese in langjähriger Tradition erprobte Reizwirkung, die Berechtigung einer rheinischen Musikfestgemeinde, sich mit Hörern, Chor, Orchester und Solisten als eine große Gemeinschaft fühlen zu dürfen, führt sogleich zu den soziologischen Hintergründen, auf die sich jede Frage nach der Sonderart der Niederrheinischen Musikfeste im Rahmen ihrer Zeit wird richten müssen. Daß rheinische Musikliebhaber diese Veranstaltungen aus eigener Kraft geschaffen haben, ist von der Notlage der ersten Jahre nach der Besatzungszeit aus gesehen als geschichtliche Tatsache ohne weiteres verständlich, warum und wie sie aber noch auf Jahrzehnte hinaus die eigentlichen verantwortlichen Träger dieser Feste bleiben konnten, das läßt sich nicht musikgeschichtlich allein begründen. Man muß vielmehr die für die rheinischen Verhältnisse eigentümlichen soziologischen Voraussetzungen dieses Liebhabermusizierens untersuchen und all den zwischenmenschlichen Beziehungen nachspüren, aus denen hier kunstgeschichtliche Tatsachen erst ihre letzte Sinndeutung erfahren können. Man muß z. B. wissen, daß diese rheinischen Dilettanten ihre ganz bestimmten Aufgaben im Rahmen des Musiklebens den Berufsmusikern gegenüber aus einem gewissen Gruppenbewußtsein heraus abzugrenzen suchten, daß sie sich in einer festumrissenen Verantwortung vor dem Kunstwerk so zusammenfanden, wie es nach Auffassung der Soziologen zur Lebensordnung der Gruppe gehört[22]. Im Augenblick, wo diese Lebensordnung durch das Vordringen der Berufssänger auf den Festen und überhaupt im Konzertleben gestört wird, offenbart sich am ehesten die soziologische Struktur dieser rheinischen Musikgemeinde, wenn man diese Art der Gruppenbildung so nennen darf. Sehr aufschlußreich ist in dieser Hinsicht die Bemerkung eines Musikfreundes dem Kritiker Albert Hahn gegenüber auf dem Aachener Musikfest 1857[23]: „Unsere Mission ist es, zwischen die Musiker zu treten, wenn sie zu absolut werden". Es konnte, wie unter J. Tausch in Düsseldorf Ende der 50er Jahre vorkommen, daß man sich nicht mehr, wie es früher mit großem Eifer geschehen war, um den Dilettantennachwuchs für die Solopartien der Oratorien kümmerte. Da wurde dann das ganze Verantwortungsgefühl der Gruppe einer ihr zugewiesenen Kulturaufgabe gegenüber wach: „Es bleibt", so stellte man fest, „demnach kein anderes Mittel, als für die Soli sich an Sänger vom Fach zu wenden. Man würde sich indes sehr irren, wenn man diese Notwendigkeit durch gestiegene Ansprüche des Publikums erklären wollte. Unsere Dilettanten studierten früher sorgfältig ihre

[20] A. a. O. S. 117, 119.
[21] Briefe zu den Musikfesten 1825 bis 1834, Stadtarchiv Aachen.
[22] Vierkandt, Gesellschaftslehre S. 386 ff.
[23] A. Hahn, Die 35. Zusammenkunft d. niederrh. Musikvereins zu Aachen, Neue Ztschr. f. Musik, Bd 47, 1857, S. 43.

Partien mit den Dirigenten, suchten sie im Geiste des Werkes vorzutragen und leisteten dadurch, namentlich im Ensemble, meist mehr, als die unserer und benachbarten Bühnen angehörigen Sänger, welche wir jetzt zu hören pflegen, und die im Konzertsaale, besonders im Oratorium, nur selten am Platze sind"[24].

Diese Ablösung der Liebhaber-Solisten durch Berufskünstler im ganzen rheinischen Musikleben und auf den Musikfesten insbesondere ist mehr als eine äußere Besetzungsfrage. Eine ganz charakteristische Situation wird hier aus dem Hin und Her zwischenmenschlicher Beziehung lebendig und erst so verständlich. Wenn früher einmal gelegentlich Berufskünstler mitwirkten, waren sie bei den Bürgern der jeweiligen Musikfeststadt zu Gast. Allmählich aber lockerte sich diese gesellschaftliche Verbundenheit und man begann, so erzählt Fr. Lützenkirchen[25], den Künstler „mit einer Geldentschädigung für Reise und Aufenthalt usw. abzuspeisen, und schloß ihn so aus dem Familienleben aus, beschränkte ihn lediglich auf das Wirtshaus. Freilich war bei diesem Verfahren der Umstand fördernd, daß jetzt jeder Künstler geladen werden konnte, daß keine ängstlichen Rücksichten auf dessen sittliches Leben und Betragen genommen werden durften, daß die Zahl der Gäste nicht genau nach den Gastfreunden abzuwiegen war und vor allem, daß die Künstler jetzt als Mietlinge bezahlt in den Proben und bei der Aufführung einer strengeren Controle zu unterwerfen und nach ihrem Lohn in Anspruch zu nehmen waren." So wird hier hinter dem Spiel zwischenmenschlicher Beziehungen, aus denen sich bestimmte Erscheinungsformen des Musiklebens entwickeln, zugleich ein Stück Berufs-, fast möchte man auch sagen Sittengeschichte des Musikers im 19. Jahrhundert sichtbar.

Diese rheinischen Musikfestgemeinden sind nun — das ist eine Besonderheit dieser Art von Gruppenbildung — keineswegs örtlich oder zeitlich begrenzte, nur aus der jeweiligen festlichen Gelegenheit entstehende Gebilde. Man empfindet sehr deutlich, wie das zu Pfingsten machtvoll sich entfaltende Zusammengehörigkeitsgefühl eigentlich das ganze Jahr hindurch die gesamte rheinische Musikliebhaberwelt umspannt. Von der Musikfeststadt aus nimmt man nachhaltige Eindrücke und starke Anregungen mit nach Hause, dort sucht und findet man Maßstäbe für das kleinstädtische Musikleben, und so befindet man sich wiederum im Dauerzustand einer steten Bereitschaft für die kommenden Feste. So wird dann die laufende Arbeit der Chorerziehung in den kleinen Städten gern dem größeren Ganzen des Musikfestgedankens zugeordnet, wie das der Bonner Fr. Heimsoeth[26] einmal in einem Brief drastisch ausgedrückt hat: „Wir wollen zu Pfingsten musikalisch eingesalzen und eingepökelt werden, daß wir, jeder nach seinem Wohnort versandt, uns wenigstens ein halbes Jahr, bis zum Winter, in der echt musikalischen Stimmung frisch erhalten."

Daß Heimsoeth in seinem kleinen Bonner Singverein, dessen gesellschaftlichen Aufbau man sich von seinem besonderen Aufgabengebiet aus gesehen, der Pflege altitalienischer a cappella-Polyphonie, eigentlich als eine bewußte Auslese aus akademischen Kreisen vorstellen müßte, vorurteilslos neben Universitätsprofessoren auch eine Näherin und einen Handwerker mitsingen ließ, daß ferner in einem Bericht über das Musikleben in Burscheid[27] ausdrücklich gesagt wird, es „setzen sich Herr und Knecht nach vollendetem Tagewerk wohl zur vierhändigen Sonate nieder", das mag vorläufig einmal die wichtige Frage nach der sozialen Schichtung der rheinischen Musikliebhaberwelt wenigstens flüchtig beleuchten. Inwieweit deren Zusammengehörigkeitsgefühl mit dem kunstgestaltenden Spiel vielseitiger zwischenmenschlicher Beziehungen sich auch sonst in die Tiefe wahrer Volksgemeinschaft entfalten konnte, läßt sich aus solchen vereinzelten Beobachtungen natürlich nicht übersehen. Immerhin hat sich ein scharfer Beobachter wie O. Jahn über die Breite und Tiefe der gesellschaftlichen Grundlage, auf der sich die rheinischen Musikfestgemeinden aufbauten, seine Gedanken gemacht. Aus dem Zusammenwirken von Chor und Orchester glaubt er ablesen zu können, „welche Summe von musikalischer Kraft und Bildung im Volk dadurch repräsentiert wird"[28].

[24] Die musikal. Aufführungen und Zustände Düsseldorfs im Winter 1856/57, Niederrhein. Musikzeitung, Jg. 5, 1857, S. 155.

[25] Über das jüngste Rheinische Pfingstconcert, Neue Zeitschrift f. Musik, Bd 17, 1842, S. 13.

[26] Vgl. meine Arbeit Fr. Heimsoeth und die Musik, Gregoriusbl., Jg. 52, S. 83 ff.

[27] J. G. v. Viebahn, Statistik und Topographie d. Reg.-Bez. Düsseldorf, 1, 1836, S. 126.

[28] Das vierunddreißigste niederrheinische Musikfest in Düsseldorf, Die Grenzboten, Jg. 15, Bd 2 1856,

Wie die 1815 geschaffene neue politische Wirklichkeit in hohem Grade gemeinschaftbildend wirken konnte, sollte sich bald zeigen, als einmal das Weiterbestehen der Niederrheinischen Musikfeste bedroht war. Auf Betreiben einer evangelischen geistlichen Behörde am Niederrhein, die allzu ängstlich um die Aufrechterhaltung der Sonntagsheiligung besorgt war, hatte man 1834 das bevorstehende Aachener Fest von Berlin aus kurzerhand verboten, dann allerdings das Verbot wieder aufgehoben. Es war zunächst noch weiterhin mit solchen Verboten zu rechnen. Erst im April 1836 erteilte die preußische Regierung die endgültige Erlaubnis, die Feste weiterhin an den Pfingsttagen stattfinden zu lassen, freilich nicht ohne mancherlei Vorbehalte. Die Akten dieses zweijährigen Kampfes um das bedrohte Weiterbestehen der Musikfeste[29] zeigen uns höchst anschaulich die musikliebende rheinische Bevölkerung im vollen Bewußtsein der neuen politischen Wirklichkeit. Es ist kein Kampf nur zwischen Behörden, die Bürgerschaft fühlt sich in vollem Umfang für das Musikleben, dessen Träger es nun einmal ist, verantwortlich. Ein Immediatgesuch geht nach Berlin. Der Düsseldorfer Oberbürgermeister unterstützt die Bemühungen des Komitees um die Sicherstellung der Feste mit einem eindrucksvollen Bericht, Gutachten der katholischen Geistlichkeit bezeugen, daß von dieser Seite aus nicht die geringsten Bedenken bestehen. Kurzum, weiteste Kreise der rheinischen Bevölkerung fühlen sich einig in der Abwehr eines Eingriffs — soziologisch gesehen — in das kulturelle Eigenleben der Gruppe, wobei man sich zuletzt mit Recht auch auf wirtschaftliche Interessen berufen kann. Das in seinem Musikleben kulturpolitisch zunächst ganz sich selbst überlassene Bürgertum kämpfte gegen eine höchst unkluge Maßnahme der neuen Machthaber, und der Landrat von Solingen war offenherzig genug, diese Spannung zwischen dem Rheinland und Berlin, die ja überhaupt irgendwie zur neuen politischen Wirklichkeit der preußisch gewordenen Rheinlande gehören mußte, in einem Stimmungsbericht anzudeuten, als das für Aachen ergangene Verbot aufgehoben worden war. Die Gemüter, sagt er, waren „höchst unangenehm berührt und sogar politisch aufgeregt. Es war deshalb sehr erfreulich, jenes Verbot zurückgenommen zu sehen."

Geht man den hier am Beispiel der Niederrheinischen Musikfeste erörterten soziologischen Voraussetzungen für die neuere rheinische Musikgeschichte nach, so muß man natürlich auch dem Geselligkeitstrieb deswegen besondere Beachtung schenken, weil er in seinen kunstfördernden, aber auch kunstschädlichen Wirkungen am Rhein besonders sinnfällig in die Erscheinung tritt. Ein unbeschwertes Musikgenießen, das durchaus an das musikalische Weltbild des Musikliebhabers im 18. Jahrhundert anknüpft[30], gehört auch zur Lebensordnung jener Gruppe, die als Träger des rheinischen Musiklebens nach 1800 erscheint. Die Musik wird der Geselligkeit zugeordnet und empfängt von ihr vielfach erst ihren Sinn. Daß sich ihr beiderseitiges Verhältnis — damit stehen wir wiederum vor einer nur vom Soziologischen her zu beantwortenden Frage — nicht immer als der Idealzustand einer Gleichgewichtslage darstellt, erklärt sich daraus, daß die Musik wenn irgendwo dann hier inmitten des Spiels vielfältiger menschlicher Beziehungen steht und sich demgemäß oftmals gegen Kräfte zu behaupten hat, die ihre kulturfördernde Selbstentfaltung erheblich einzuengen drohen. Wieweit von Fall zu Fall Musik und Geselligkeit im Gleichgewicht blieben, hing ebenso von Verantwortungsgefühl und Disziplin der in den rheinischen Chören und Instrumentalvereinigungen zusammengeschlossenen Liebhaber ab wie von der organisatorischen Befähigung der jeweiligen Dirigenten. Wohl nicht jeder ist der verhängnisvollen Verflechtung des Musiklebens in die lebhaften gesellschaftlichen Ansprüche einer rheinischen Kleinstadt so Herr geworden, wie der Bonner Universitäts-Musikdirektor K. H.

S. 482, auch Gesammelte Aufsätze über Musik, 1867, S. 200. In diesem Zusammenhang darf wohl auch auf den Bericht des Franzosen P. Scudo über ein Krefelder Musikfest von 1858 hingewiesen werden (La musique sur les bords du Rhin, Rev. des deux mondes, 28e année, 2e pér., T. 17, S. 706 ff.), auf den die Zusammensetzung von Mitwirkenden und Hörern, die soziale Schichtung also einer rheinischen Musikliebhabergemeinde („de jeunes filles appartenant à toutes classes de la société, les filles des millionaires à côté des moins fortunées, sans morgue, sans prétention") einen tiefen Eindruck machte. Er stellt daraufhin bedauernd fest, daß so etwas in seiner Heimat unerreichbar scheint, „où la vanité joue un rôle si désastreux et empoisonne la vie qu'on y mène".

[29] Staatsarchiv Düsseldorf, Regierung Nr. 2532.

[30] A. Schering, Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes, Jahrb. d. Musikbibl. Peters, Jg. 38, 1932, S. 13.

Breidenſtein. Auf einen in der Neuen Zeitſchrift für Muſik 1855 erſchienenen Bericht „Muſikzuſtände des Niederrheins“ konnte er[31] zunächſt mit einem Hinweis auf die ſtrengen Satzungen ſeines Singvereins antworten, nach denen Befreiung von den Proben nur „durch Krankheit, häusliche Verhinderung oder ausſtädtiſche Abweſenheit zu begründen war, keinesfalls aber ‚durch Geſellſchaften, Bälle, Concerte u. dgl.‘“ „Und als einmal,“ ſo berichtet er, „(es war im ſiebenten Jahre ſeines Beſtehens) der Fall eintrat, daß ein Hauptball, und zwar wie es ſchien nicht ganz abſichtslos auf den Tag des Singvereins angeſetzt wurde, ſo erklärte ich diejenigen des Rechts der Mitgliedſchaft für verluſtig, die auf dem Balle erſcheinen würden, ohne vorher der Übung des Singvereins beigewohnt zu haben. Und ſiehe, ſie kamen, die Damen zum Teil im Ballcoſtüme, und nur ein einziges Mitglied ging dem Verein verloren.“

Wenn die Geſellſchaftslehre des weiteren Macht- und Kampfverhältniſſe der ſozialen Gebilde unterſucht[32], ſo ergeben ſich auch von hier aus wieder Ausblicke auf die rheiniſche Muſikgeſchichte der neueren Zeit. Wir ſtehen da insbeſondere vor den entſcheidenden Zeitfragen, die ſie mit dem Ganzen der deutſchen Muſikgeſchichte des 19. Jahrhunderts verbinden, indem weiteſte Kreiſe rheiniſcher Muſiker und Muſikliebhaber ſich inmitten der muſikpolitiſchen Kämpfe dieſer Jahre in einer Front gegen den Fortſchrittsgedanken und die neudeutſche Richtung zuſammenfanden. Aus wieviel und welchen zwiſchenmenſchlichen Beziehungen ſich dieſe Front aufbaut, was ſich gerade hier jenſeits von Künſtler- und Stilgeſchichte im Bereich des Soziologiſchen abſpielt, hoffe ich bei anderer Gelegenheit zeigen zu können, wie ich auch einen anderen Sonderfall aus dem Kreis der hier angeſchnittenen Fragen, die Rolle des Judentums in der rheiniſchen Muſikgeſchichte des 19. Jahrhunderts, ſoziologiſch geſehen, bereits anderwärts behandelt habe[33].

*

Dieſem Aufſatz liegt ein auf der Muſikwiſſenſchaftlichen Tagung anläßlich der Reichsmuſiktage zu Düſſeldorf im Mai 1938 gehaltener Vortrag zugrunde.

Opernpflege im Reichsſender München.

Von Helmut Grohe,
Abteilungsleiter „Kunſt“ im Reichsſender München.

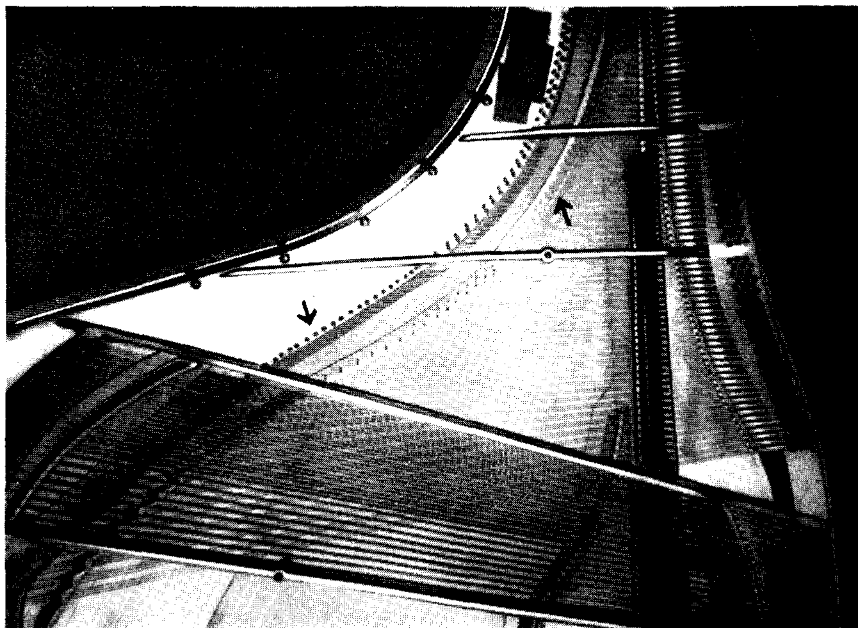
Oper im Rundfunk? Eigentlich ein innerer Widerſpruch! Eine Oper will ja nicht nur gehört, ſondern auch geſehen werden. Gewiß, ſo lange noch nicht jeder Rundfunkteilnehmer einen Fernſehempfänger hat, kann der Rundfunk niemals eine Opernbühne erſetzen, ja auch dann nicht wird er dazu hinreichend in der Lage ſein, wenn dieſes Ziel erreicht iſt. Er bildet aber heute ſchon eine ſehr weſentliche Ergänzung zum Theater. Das beſtätigt die große Beliebtheit der Opernſendung beim Rundfunkhörer. Wie erklärt ſich das, da doch das ſchauluſtige Auge dabei ſo gar nicht auf ſeine Rechnung kommt? Ein überwiegender Teil der geſamten Hörerſchaft des deutſchen Rundfunks iſt nie oder nur ſelten in der Lage, eine Opernvorſtellung zu beſuchen. Es handelt ſich hierbei vor allem um die Landbevölkerung, um Kranke und Gebrechliche und um ſolche, die die Mittel zum Opernbeſuch nicht aufbringen können. Alle dieſe werden die Gelegenheit, am Lautſprecher ſich einen ſolchen Genuß wenigſtens mit dem Ohr zu verſchaffen, gerne wahrnehmen. Die Phantaſie ergänzt das Fehlende, ſie iſt dabei durch keine Grenzen gebunden. Ich war einmal auf einem thüringiſchen Gutshof Zeuge davon, wie an einem ſolchen Operntag — es handelte ſich um die Übertragung der „Meiſterſinger“ aus dem Bayreuther Feſtſpielhaus — ſich alles auf dieſes Ereignis einſtellte. Es wurden die Mahlzeiten verlegt, mögliche Störungen von vorneherein ausgeſchaltet. Alle verſammelten ſich ſchweigend und andächtig um den Lautſprecher und lauſchten mit verklärten Augen. Kurz, es herrſchte eine Stimmung, wie ſie vielleicht ſonſt nur im Feſtſpielhaus ſelbſt möglich iſt.

---

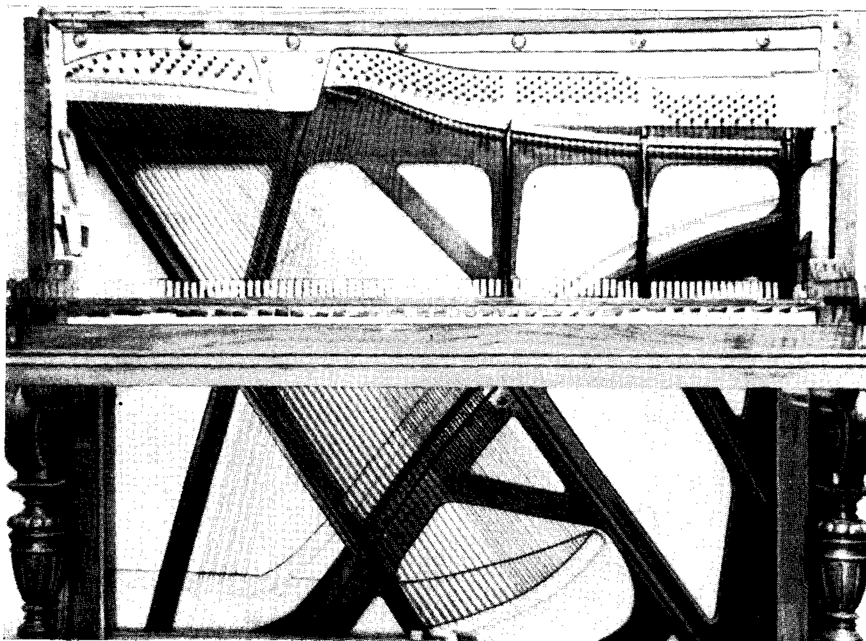
[31] Neue Zeitſchr. f. Muſik, Bd 42, 1855, Beil. 26. Dazu C. Steven, H. C. Breidenſtein, 1924, S. 45 f.

[32] Vierkandt, Geſellſchaftslehre S. 284 ff.

[33] Mendelsſohn und Hiller im Rheinland. Zur Geſch. d. Judenemanzipation im deutſchen Muſikleben d. 19. Jhs., Die Muſik, Jg. 31, 1938, S. 166 ff.



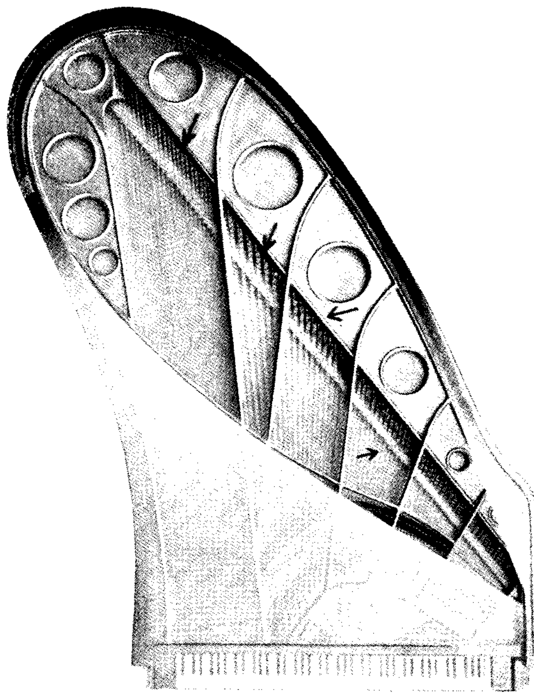
Original-Flügel von Clara Schumann



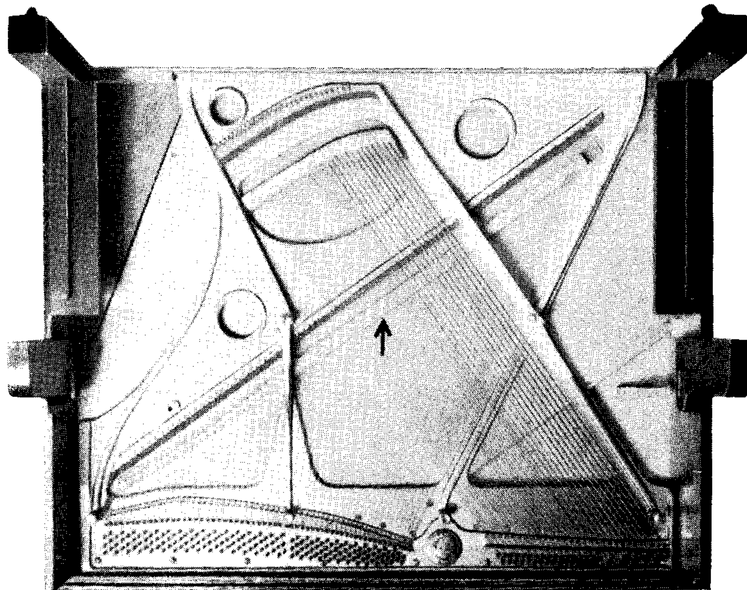
Klavier nach alter Bauart mit krummem Steg

Aufnahmen Dr. H. Dietel

(Zu dem Auffatz von Friedrich Johannes Weber: „Neue Klangeffekte beim Klavier")



Flügel mit geradem Steg
(Syftem Reinhold Schrœther)



Klavier mit geradem Steg
(Syftem Reinhold Schrœther)

Privataufnahmen

(Zu dem Auffatz von Friedrich Johannes Weber: „Neue Klangeffekte beim Klavier")

Was tut nun der Rundfunk, um einen Opernſpielplan zu bieten, der jedem etwas bringt, um dem Hörer Aufführungen zuzuleiten, die in möglichſt vollkommener Geſtalt ſein Ohr erreichen?

Die Opernaufführungen für den Rundfunk kommen bekanntlich auf zwei verſchiedene Arten zuſtande. Entweder man überträgt eine Aufführung aus dem Theater oder man führt das betreffende Werk im Senderaum „konzertmäßig" auf. Jede Art hat ihre Vorteile und ihre Nachteile gegenüber der anderen. Bei der Übertragung aus dem Theater muß man in Kauf nehmen, daß das akuſtiſche Bild nicht durchwegs ungetrübt iſt, da das Spiel die Sänger ſehr häufig aus dem günſtigſten Abſtand zum Mikrophon herausführt. Es gibt auch mitunter unvermeidlichen Lärm durch techniſche Notwendigkeiten auf der Bühne, im Winter ſtört das Huſten aus dem Zuſchauerraum, die langen Pauſen, die das Theater braucht, langweilen den Rundfunkhörer. Bringt man zu ihrer Ausfüllung eine Zwiſchenſendung, ſo fühlt er ſich aus der Stimmung geriſſen. Dafür haftet aber dieſem Hörbild jenes nicht zu beſchreibende Fluidum an, das wiederum der Senderaum nicht bieten kann, die Atmoſphäre von dramatiſcher Spannung auf der Bühne, von höchſtem Entzücken im Zuſchauerraum. Das überträgt ſich auch auf den Rundfunkhörer, ohne daß donnernde Applausſalven bekräftigen müſſen, daß es ſich um einen beſonderen Abend handelt. —

Die Oper aus dem Senderaum zeichnet ſich wiederum durch ſorgfältigſte mikrophonmäßige Zubereitung aus. Das betreffende Werk wird rundfunkmäßig um entbehrliche „Längen" gekürzt. Der Hörer wird durch erklärende Einführungen oder durch eingeſtreute Dialoge ins „Bild" geſetzt. Die Sänger ſtehen ſtets im richtigen Abſtand zum Mikrophon, es wird ſo lange probiert, bis alles gut hörbar gemacht iſt, auch die verborgenſte Wendung in der Partitur. Es wird hier ein Hörbild erzielt, wie es die akuſtiſchen Verhältniſſe der landläufigen Theater nicht zuſtande kommen laſſen. Aber — — es gibt keinen Beifall, es rauſcht kein Vorhang, es weht eine etwas ſachliche Luft in dieſer „techniſchen" Welt.

Man ſoll nun aber beileibe nicht glauben, daß eine Übertragung aus dem Theater für den Rundfunk ſo ſehr viel müheloſer iſt, als eine Veranſtaltung im Senderaum. Schon bei der Generalprobe zu einer Neueinſtudierung zum Beiſpiel beginnt die „Arbeit" des Tonmeiſters und des Ingenieurs. Beide hören ſich das Werk an, notieren ſich die „Spitzen" (an Klangfülle oder -mangel), beraten ſich über die zweckmäßige Mikrophonaufſtellung, die hier, wo das Mikrophon überall „ſtört", viel komplizierter iſt als im Senderaum. Während der Aufführung ſitzen ſie in einer ſchalldicht abgeſchloſſenen Zelle mit Sicht zur Bühne und „ſteuern aus", d. h. ſie verſuchen alle mikrophonwidrigen Momente auszugleichen, möglichſt ohne dabei das Klangbild zu verändern. Das erfordert höchſte Sachkenntnis im Muſikaliſchen wie im Techniſchen und ſtärkſte Konzentration auf die Aufgabe. Vollzieht ſich das Ganze im Senderaum, dann ſpielen die vorhin erwähnten „Störfaktoren" faſt gar keine Rolle.

Die verſchiedenen deutſchen Sender verfolgen nun mit der „Oper im Rundfunk" gemäß ihren ortsbedingten Möglichkeiten unterſchiedliche Ziele. Die einen übertragen faſt nie Opern aus dem Theater, führen alſo ſolche Werke nur im Senderaum auf, andere beſchreiten den entgegengeſetzten Weg. Der Reichsſender München iſt ſich ſeiner beſonderen Verantwortung bewußt, die ihm aus der auszeichnenden Aufgabe erwächſt, die beſonderen Ereigniſſe in der Hauptſtadt der Bewegung und der deutſchen Kunſt auch über Münchens Mauern hinaus zu verbreiten. Dabei ſpielt nach der durch Gauleiter und Staatsminiſter Adolf Wagner geſchaffenen Reform der Münchner Oper dieſes Inſtitut naturgemäß eine beſondere Rolle. Der Reichsſender München war in der abgelaufenen Spielzeit befleißigt, jede Neueinſtudierung von Prof. Clemens Krauß ſeinen Hörern durch Übertragungen zu vermitteln. Dieſe Einſtudierungen hatten durchwegs feſtlichen Charakter und fanden einen ſtarken Anklang. Übrigens iſt es ein großer Irrtum anzunehmen, der Theaterbeſuch laſſe durch Übertragungen womöglich nach. Sicherlich iſt das Gegenteil der Fall: Bei ſo manchem Landbewohner wird am Lautſprecher der Wunſch entſtehen, auch einmal einem ſolchen Ereignis perſönlich beizuwohnen. —

Für die Geſtaltung des eigentlichen Rundfunkopernplanes waren andere Geſichtspunkte maßgebend als für die Auswahl der Übertragungsopern. —

Als ich im Juli 1935 vom Intendanten Dr. Habersbrunner mit der Leitung der Abteilung „Kunſt“ am Reichsſender München betraut wurde, legte er mir die Pflege der Sendeoper ans Herz. In Gemeinſchaft mit KM Hans Adolf Winter, der faſt alle unſere Aufführungen einſtudierte und leitete, und mit Erich Müller-Ahremberg, der zahlreiche Bearbeitungen für den Rundfunk beſorgte, wurde verſucht, einen Opernſpielplan aufzuſtellen, der in gleicher Weiſe möglichſt alle Teile der Hörerſchaft befriedigen und zugleich kulturellen Zielen zuſtreben ſollte, deren Erreichung wegen ihrer beſonderen Eigenart dem Theater zum Teil verwehrt iſt. Es gibt bekanntlich auf dem Gebiet der Oper — vornehmlich der deutſchen — Meiſterwerke, die von den Bühnen gemieden werden, weil ſie keine „Kaſſe“ machen. Das liegt meiſtens am ungeeigneten Textbuch, weniger an der Muſik. Solche Meiſterpartituren vor dem ewigen Schweigen zu bewahren, haben wir uns bemüht. So führten wir Robert Schumanns „Genoveva“ und Max Bruchs „Loreley“ auf, zwei von den Bühnen verbannte Opern voll koſtbarer Muſik. Der Reichsſender München brachte beide unter der beſonders verſtändnisvollen Leitung Hans Pfitzners. Vor allem wurde auch das Gebiet der komiſchen Oper gepflegt. Von einem neueren, leider arg vernachläſſigten Tondichter, von Jan Brandts-Buys brachten wir drei heitere Werke: „Die Schneider von Schönau“, „Ulyſſes“ und den „Mann im Mond“. Von Rudolf Siegel wurde die komiſche Oper „Herr Dandolo“ aufgeführt, die ſich einer Wiedererweckung als durchaus würdig erwies. Weiter die entzückende Rundfunkſpezialoper „Kalif Storch“ von Walter Girnatis. Nicht zu vergeſſen die Uraufführung der Märchenoper „Falada“ von Paul Winter, dem Münchener Komponiſten der Olympiafanfaren. Von Hugo Wolf brachten wir den „Corregidor“, von Hermann Goetz „Der Widerſpenſtigen Zähmung“ und „Francesca da Rimini“, von Peter Cornelius den „Barbier von Bagdad“ und den „Cid“. Rundfunkeigene Werke waren „Columbus“ von Werner Egk, die Opernnovellen „Der Weg in den Nebel“ des Müncheners Hans Sachße und „Walpurgisnacht“ von Hans Grimm. Von ſelten geſpielten Opern wären aus unſerem Spielplan noch zu nennen: „Der Arzt wider Willen“ von Gounod, „Anneliſe“ von Carl Ehrenberg, „Schneeflöckchen“ von Rimsky-Korſſakoff, „Schwanenweiß“ von Julius Weismann und die „Schwalbe“ von Puccini. Zum 100. Geburtstag George Bizets erklangen aus dem Münchener Senderaum die „Perlenfiſcher“ und von der Berliner Staatsoper wurde „Carmen“ übertragen.

Entſprechend dem Anklang, den die Oper im Rundfunk bei der Hörerſchaft fand, ſteigerten wir auch die Zahl der Aufführungen.

1935 brachten wir 20 Opern, davon 14 Übertragungen, 6 Sendeopern,
1936 brachten wir 31 Opern, davon 14 Übertragungen, 17 Sendeopern,
1937 brachten wir 37 Opern, davon 11 Übertragungen, 26 Sendeopern,
1938 brachten wir 41 Opern, davon 17 Übertragungen, 24 Sendeopern.

Da der Rundfunk, was die Soliſten anlangt, nicht an ein feſtes Perſonal gebunden iſt, ſo kann er faſt mehr noch als eine Bühne die Partien individuell beſetzen. Wir in München berückſichtigen neben den „freiſchaffenden“ Opernkräften in erſter Linie die beliebten Künſtler unſerer Staatsoper, aber auch hervorragende Kräfte von anderen Bühnen.

So ſtellt der Reichsſender München auch mit ſeiner Opernpflege ein nicht unweſentliches Steinchen in dem bunten Moſaik des Münchener Kulturlebens dar!

„Die Muſik iſt eine der am reichſten fließenden Quellen zum Glücke der Menſchheit. Uns Muſikern hat das Schickſal den von jedem Einzelnen unverdienten Vorzug verliehen, aus dieſer Quelle zu ſchöpfen und ihren Trank der Menſchheit reichen zu dürfen. Mehr als andere müſſen wir alſo darüber wachen, daß, was wir ſpenden, klar und lauter ſei, mehr als je uns bewußt werden, daß wir mit unſerem Schaffen und Wirken dem dienen und dem verantwortlich ſind, was wir über alles in der Welt ſtellen: dem Vaterland!“

(Aus: Peter Raabe „Die Muſik im Dritten Reich“.)

Familienerinnerungen an Simon Sechter und Anton Bruckner.

Mit ungedrucktem Männerquartett und Widmungsbrief[1].

Von Andreas Markus, Wien.

Bei dem äußerst regen Heimat- und Familiengefühl Simon Sechters ist es selbstverständlich, daß mein Vater zu ihm in freundschaftlichen Beziehungen stand, denn er war mit ihm verschwägert: Simons Stiefbruder Lorenz heiratete die Schwester Helene meines Vaters; freilich stammte Simon aus der ersten Ehe des Bindermeisters Jakob Sechter und Lorenz aus dessen dritter, oder, wie es in der Verwandtschaft immer erzählt wurde, aus dessen vierter Ehe, allein, wie schon gesagt, nahm Simon auch, als er schon längst wohlbestallter erster Hoforganist der Wiener Hofkapelle und weltberühmter Professor am Wiener Konservatorium war, lebhaften Anteil an allem, was seine Heimat und besonders seine Familie betraf. Und so sprach er,

Lieber Freund!

Hier beiliegend das Gewünschte. Ich wünsche recht gute Unterhaltung. Gruß u. Kuß von Deinem alten Freunde Anton Bruckner

Wien am Simonitage (28/10) 1869

so oft er nach Linz kam, bei meinem Vater vor und freute sich, vom Wohlergehen seiner Friedberger Verwandten zu hören; besonders war da die Rede von dem blühenden Schlossergewerbe seines Bruders Lorenz, der bei nahezu allen größeren Bauten der Gegend mit den Arbeiten seines Faches betraut wurde, und gerne gedachte man auch des Bruders Karl, der nach dem großen Brande Friedbergs, der soviel Unheil für den geliebten heimatlichen Markt im Gefolge hatte, den Gasthof zum Hochwald in seiner heutigen, für die damalige Zeit sehr ansehnlichen Form neuerbaute und von dem auch die von den Kindern ob ihres schreckhaften Ölberg-Christus meist gefürchtete „Sechter-Marter" stammen soll, eine Holzkapelle, die von einer Höhe bei Friedberg weit ins Land blickt.

Mit dem größten und zugleich getreuesten Schüler Simon Sechters, mit Anton Bruckner, war mein Vater als eifriger Förderer des Linzer Musiklebens gut befreundet; war doch Bruckner Chormeister der „Liedertafel Frohsinn", deren Obmannschaft meinem Vater wiederholt angeboten wurde. Auch Bruckner gehörte, noch als er in Wien lebte, zu den gern gesehenen Gästen meines Vaterhauses — meine Mutter schmeichelte sich, daß das auch dem Umstande zu

danken ſei, daß Bruckner gute Küche ſchätzte — aber es iſt ſicher, daß die Zugehörigkeit zum großen Kontrapunktiſten Simon Sechter, die Bruckner tiefinnerlich fühlte, ihn auch von der Ferne nur noch mehr mit meinem Vater verband.

So eng die beiden großen Tonkünſtler in ihren muſikaliſchen Grundſätzen, in ihrer tiefernſten, aufs Höchſte gerichteten Auffaſſung von der Kunſt, in ihrer Begeiſterung für unſer deutſches Volk, in ihrer verinnerlichten, jeder ſcheinheiligen Frömmelei abholden Gottverbundenheit zu einander gehörten, ſo wenig ſtimmte, wie meine Eltern erzählten, ihre äußere Lebensführung überein: Sechter merkte man ſtets den Hof-Organiſten an, er war aufs Peinlichſte auf das „decorum“, ſorgfältige Kleidung, gemeſſenes Benehmen, ſtreng geordnete, gefällige Häuslichkeit bedacht; Bruckner dagegen legte auf Äußerlichkeiten gar keinen Wert, er war in jedem Sinne ein Genie.

Es ist seltsam, daß mein Vater von keinem der beiden Freunde eine Komposition besaß; er pflegte derlei Widmungen nicht herauszufordern. Simon Sechter, der immer zu Fugen aufgelegt war, wollte ihm bei einem Besuche eine widmen, doch war leider kein Notenpapier im Hause und so schrieb er ein Stammbuchblatt, wie es damals gebräuchlich war. Bruckner war nicht so schnell mit dem Tonsetzen bei der Hand und froh, wenn man ihn in Ruhe ließ. Doch zeigt sich seine Anhänglichkeit an Sechter in seiner Vertonung des Mottos meines Oheims J. K. Markus als Männerquartett, das er datiert: „Wien, den 28. Oktober, als dem Namensfeste des sel. hochverehrten H. Prof. Sechters 1896". — Die Urschrift der Komposition und des Begleitbriefes Bruckners sind im Besitze des Herrn Oberpostrats Dr. Max Markus in Linz, dem für die Erlaubnis zur Wiedergabe wärmstens gedankt sei.

Neue Klangeffekte beim Klavier.

Von Friedrich Johannes Weber, Berlin.

Der Anfang der Geschichte des Klaviers führt uns bis ins 17. Jahrhundert zurück, in dessen letztem Dezennium Pantaleon Hebenstreit in Magdeburg ein Instrument schuf, das zwar mit dem heutigen Klavier nichts mehr gemein hat, trotzdem aber die ersten Grundgedanken dazu erkennen läßt, und daher als Vorläufer des Gegenstandes angesprochen werden darf.

1711 trat in Florenz der Instrumentenmacher Bartolomeo Christofori, ein Paduaner, mit der Idee auf, den Tastenanschlag durch befilzte Hämmerchen bewerkstelligen zu lassen. Seine Modelle fanden wenig Anklang, wenn auch Zelter 1804 in einem Briefwechsel mit Goethe ein Klavier aus Christoforis Fabrik lobend erwähnte.

Doch der eigentliche Wegbereiter des Klaviers, wie es uns in der Gegenwart mit allen seinen Vorzügen und immer noch vorhandenen Unvollkommenheiten entgegentritt, war Deutschland, wo dieses volkstümliche Instrument 1717 unter ganz seltsamen Umständen seine entscheidende Gestaltung erfuhr.

Ihr Urheber war der 1699 in Hohenstein in Sachsen geborene, 1787 in Nordhausen gestorbene Christoph Gottlieb Schroether. Er empfing den grundlegenden Eindruck, als er in Dresden den „Hackbrett-Virtuosen" Pantaleon Hebenstreit das von ihm vervollkommnete Instrument spielen hörte. Ludwig XIV. war von dem Spiel derart entzückt, daß er dieses „Hackbrett" — eine wenig nach Musik klingende Bezeichnung — zu Ehren des Meisters in Pantalon umtaufte.

Schroether brachte aber einen scharfen Blick für dieses Objekt mit. Es fiel ihm nämlich auf, daß durch den Anschlag der Klöppel — gewissermaßen Hämmerchen — jene Veränderungen in der Tonstärke möglich wurden, die man damals längst beim Clavicimbel wünschte.

Schroether besorgte sich nun einen intelligenten Tischler zur Herstellung von zwei Modellen, an welchen man in einfacher Weise den Anschlag der Saiten mittels der Hämmerchen sehen konnte. In der übergroßen Freude über seinen Erfindungsgedanken begab er sich sofort zum König von Sachsen. — Seine Modelle bekam er nie wieder zu sehen.

Viele fielen über die Idee her, ohne jedoch daraus etwas Brauchbares hervorzubringen.

1728 wollte der berühmte Orgelbauer Gottfried Silbermann, der sich auch wie andere seiner Kollegen in jener Zeit nebenbei mit dem Bau von Klavieren abgab, Johann Sebastian Bach mit solcher Hammermechanik imponieren, aber er fiel zuerst gründlich damit ab, stellte aber späterhin den Meister zufrieden.

Erst 1730 begann der Klavierbau sich unabhängig vom Orgelbau als selbständiges Fach zu entwickeln.

Das höchste Ziel des Klavierbaues war von Anfang an der gleichmäßig klangschöne Ton über alle Lagen hinweg.

Vorerst stehen wir vor der Tatsache, daß auch bei den besten Klavieren und Flügeln die obersten Töne mehr oder weniger gläsern und die unteren Baßtöne dumpf klingen.

Die neuzeitliche Lehre vom Klavierbau stellte den Satz auf, daß die Stärke der Tonskala eine konstante Reihe bilden muß, das heißt also, sämtliche Tonglieder dürfen weder Charakterveränderungen noch Stärkestufungen besitzen.

In der Fachpresse erklärte noch in jüngerer Zeit der Musikgelehrte Prof. Emile Rupp, dem heutigen Klavier hafte der Mangel an Ausgeglichenheit an, zu schweigen von den hypertrophischen Bässen, einer flachen Mittellage und einem gläsernen Diskant.

Um diese Mängel abzustellen, bemüht man sich nun in Theorie und Praxis seit etwa 70 Jahren. Es gibt inbezug auf die einzelnen technischen Mittel keines, wo nicht schöpferische Gedankenarbeit den Hebel ansetzte.

Von der Hammermechanik angefangen, über die Probleme des Resonanzbodens und seiner Ausstattung mit Rippen hinweg, gelangte man zur Einschaltung von künstlichen Klangmitteln, setzte Hilfsresonanz- und Doppelresonanzböden ein, man experimentierte mit den verschiedensten Werkstoffen, unter denen selbst das Glas herhalten mußte — doch die Krisen verschwanden nicht. Selbstverständlich konnte man auch am Problem des Steges, wo die Saiten zusammenlaufen und der „Nur-Saitenton" in den „Klavierton" umgewandelt wird, nicht vorbeigehen. Von hier aus gelangt er über den Resonanzboden hinweg zu unserem Ohr.

Hier setzte in neuerer Zeit der seit vielen Jahren in der Praxis stehende Berliner Klavierbauer Reinhold Schroether mit einer durchgreifenden Reformarbeit ein, indem er mit dem Gedanken hervortrat, daß das Urübel in der bisherigen Form des „gekrümmten Steges" lag.

Natürlich ergab sich diese Form durch den Umstand, daß die Saiten ja nach Höhe des zu erzeugenden Tones kürzer oder länger sind, woran auch künftighin nichts geändert werden soll, nur ist zu bedenken, daß die Anschlaglinie gerade verlief. Demzufolge muß der Steg eine „krumme Linie" haben. Schroether fordert nun die „gerade Form" des Steges, was unter der nötigen Beibehaltung der Saitenabmessungen zur Folge hat, daß nunmehr die Hammeranschlaglinie in gekrümmter Form verlaufen muß. Da an dieser Stelle der Ton erzeugt wird, ist die Form ohne Bedeutung, nicht aber beim Steg, der nunmehr möglichst in der Symmetrieachse des an sich bekannten, tropfenförmig ausgebildeten Resonanzbodens angeordnet sein muß.

Für den Urheber des neuen Steges war die Tatsache leitend, daß man bisher im Klavierbau auf eine den Naturgesetzen in der Musik nicht völlig gerecht werdende Weise den Idealton hervorzaubern wollte, während Schroether jetzt den umgekehrten Weg vorschlägt, der von den obersten Grundsätzen der Akustik ausgeht und diesem die Klangmittel unterordnet.

Auf diese Weise entstand eine in die Augen fallende Harmonie in der sich von selbst ergebenden Anordnungsweise der formgerechten Teile des ganzen Resonanzsystems, was der gekrümmte Steg eben vereitelte. Es war nicht möglich, zu diesem Steg einen symmetrischen Boden anzuordnen, weshalb es nicht zu vermeiden war, daß nur einige Töne, etwa die der kleinen Oktave, den Resonanzboden an der klanggünstigsten Stelle erregten und daß infolge seiner unregelmäßigen Form, besonders seiner Aufteilung durch den krummen Steg, sich Klangstörungen durch mittönende Felder ergaben.

Man kann ferner bei einigem guten musikalischen Gehör feststellen, daß die sogenannte „tote Oktave" vom eingestrichenen bis zum zweigestrichenen g, sowie der Übergang vom Diskant zum Baß, stets einen verschiedenen Klangcharakter haben.

Ein weiteres Kriterium liegt noch an den bereits erwähnten Stellen, an denen sich der „Nur-Saitenton" zum „Klavierton" wandelt, also an den Koppelungssaiten am Steg, die man bisher nur ohne wohlerwogene Gründe, also zufällig auf dem Resonanzboden angeordnet hat.

Wenn aber die an sich bestimmte Saitenabmessung (Mensur) je nach Größe des Klaviers einen vollwertigen Klavierton abgeben soll, dann müssen auch die Tonwandlungsstellen richtig eingesetzt sein, was nur bei einem geraden Steg zu erwarten ist. Der Resonanzboden darf keine Eigentöne entwickeln, sondern soll möglichst nur als selbsttonlose Membrane wirken.

Von den Klavieren mit krummem Steg läßt sich dies nicht behaupten. Dort mischen sich in die eigentlichen Töne mehr oder weniger hervortretende Eigentöne ein.

Man fand sich bisher mit der Tatsache des ungleichmäßigen Tones ab und versuchte, wie die neuere Entwicklungsgeschichte des Klavierbaues lehrt, dem Übel mit den mannigfaltigsten Kunstkniffen zu begegnen und sie zu „überbrücken".

Im Jahre 1935 hat das Akustische Laboratorium des Physikalischen Instituts in Braunschweig auf Antrag einer bekannten Markenfirma Versuche an Klavieren und Flügeln gemacht, und ist zu einem ähnlichen Urteil gekommen, wie es auch das Institut für Schwingungsforschung von

der Technischen Hochschule, Berlin-Charlottenburg, gewonnen hat. Dr. Vierling sagte hierüber in einem Vortrage:

„So fehlt der präzise Toneinsatz an Stellen starker Stegkrümmung; wo der Steg durch seine Krümmung eine große Steifigkeit gegenüber den Drehschwingungen hat. Anderseits haben Klaviere mit einem geraden Steg, der besonders günstig für diese Drehschwingungen ist, einen sehr guten gleichmäßigen Ton über den ganzen Bereich ergeben."

Wenn damit — wie bei jeder umwälzenden Neuerung — die Wissenschaft auch noch nicht das letzte Wort gesprochen hat, so ist man aber auf theoretische Auseinandersetzungen heute nicht mehr angewiesen, nachdem bereits eine Reihe erfahrener Klavierbauer das neue System aufgegriffen und in der Praxis verwirklicht hat.

Der Fall Mendelssohn.

(Wer ist der Wiedererwecker von J. S. Bachs Matthäuspassion?)

Von Fritz Müller, Dresden.

Auch in Büchern und Aufsätzen, die nach 1933 entstanden sind, liest man, Mendelssohn seien gewisse Verdienste um Bach, vor allem um die Wiedererweckung der Matthäuspassion, nicht abzusprechen. Daß Mendelssohn diese Pioniertat nicht vollbracht hat, müßte den Musikgeschichtlern eigentlich bekannt sein. Veröffentlichte doch Georg Schünemann im Bachjahrbuch 1928, S. 138—171, einen Aufsatz mit dem Titel: „Die Bachpflege der Berliner Singakademie". Die darin enthaltenen Aufklärungen wurden damals totgeschwiegen. Es sollte mich freuen, wenn mir Leser außer meinen Erwähnungen in der „Harmonie" und der „Zeitschrift für Kirchenmusiker" andere Hinweise nennen könnten.

In den folgenden Zeilen soll nun an der Hand der Schünemannschen Auszüge aus den Akten der Berliner Singakademie kurz dargestellt werden, wer der eigentliche Erwecker der Matthäuspassion war.

Die Singakademie wurde bekanntlich 1792 von Karl Friedrich Fasch gegründet. Dieser Musiker war ein begeisterter Verehrer Joh. Seb. Bachs und übte des großen Meisters Motetten. Da er kränklich war, ließ er sich von seinem Schüler Karl Friedrich Zelter, der auch durch Kirnberger und Phil. Em. Bach in das Verständnis Joh. Seb. Bachscher Musik eingeführt worden war, unterstützen und vertreten. Nach Faschs Tode übernahm Zelter 1800 die Leitung der Singakademie. Mit viel Geschick und äußerster Zähigkeit schuf er aus ihr einen Apparat zur Bachpflege.

Ständig wurden sämtliche Motetten des Meisters geübt. 1807 gründete Zelter ein Orchester, das erst nur aus 10 Mann bestand, sich aber ständig vergrößerte. Für jede Stimme wurde ein Berufsmusiker als Führer angestellt. Was durch freiwillige Spenden nicht hereinkam, bezahlte Zelter aus eigener Tasche. Mit diesem Instrumentalchor übte er nun Bachsche Musik. Zuerst instrumentierte er Fugen. Darunter befanden sich das sechsstimmige Ricercar und die Triosonate aus dem „Musikalischen Opfer" und — 125 Jahre vor Graeser! — Nummern aus der „Kunst der Fuge". Bald kamen auch Klavier- und Violinkonzerte, Suiten und Brandenburgische Konzerte an die Reihe.

Nun konnte es Zelter wagen, Bachs Chorwerke mit Orchester in Angriff zu nehmen. 1814 begann er mit der h-moll-Messe, ein Jahr danach mit den beiden Passionen. Folgender bedeutungsvoller Eintrag von Ende Mai 1815 sei wörtlich aus dem Tagebuch der Singakademie mitgeteilt:

„Paßion J. S. Bach sec. Matthaeum
Nr. 25. und 26., 4. 5. 6. und 7."

So nahm denn Zelter von 1815 an eine Nummer der Matthäuspassion nach der andern vor und übte außerdem regelmäßig die Motetten und viele Kantaten. Auch führte er weltliche Werke Bachs auf. Am Ende seines Lebens konnte Zelter mit Stolz behaupten, mehr als hundert Werke von Joh. Seb. Bach unter den Händen gehabt zu haben. Nach damaligem Brauch „bearbeitete" er die Partituren. Er änderte die Instrumentation und schrieb

sogar Orchester- und Singstimmen um, damit sie sich leichter ausführen ließen. Dabei scheute er nicht einmal davor zurück, Bachsche Autographen mit Bleistift und roter Tinte abzuändern. Das erscheint uns heute als barbarisch. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß man altklassische Musik erst seit etwa 20—30 Jahren stilecht wiedergibt!

Als Zelter bereits 5 Jahre lang an der Matthäuspassion geübt hatte, trat am 1. Oktober 1820 der damals 10jährige Mendelssohn in die Singakademie ein. Er wirkte teils im Chor, teils im Orchester mit. Ihm gefiel die Matthäuspassion so, daß er eine Partitur von dem Werke begehrte. Der Vater beauftragte den Geiger Rieß, die Matthäuspassion zu kopieren, und legte 1823 seinem Sprößling die Abschrift auf den Weihnachtstisch.

Einige Jahre darnach gründete der frühreife Mendelssohn ein Collegium musicum, in dem sich auch Mitglieder der Singakademie befanden. Freitags hielt Zelter seine Übungen. Am nächsten Tage versammelte Mendelssohn seine Leute in der väterlichen Villa und ließ dort spielen und singen, was am Abend zuvor in der Singakademie durchgenommen worden war. Da bei Mendelssohn die Musikanten bewirtet wurden, fanden sich immer mehr Mitglieder der Singakademie zu des Jünglings Konkurrenzunternehmen ein. Mendelssohn wollte nicht etwa Zelter unterstützen, sondern er bereitete ein Bubenstück vor, das echt jüdisch war.

Zum Karfreitag 1829 stand das hundertjährige Jubiläum der Matthäuspassion bevor. Die Musikwissenschaftler melden zwar nicht, daß Zelter an eine öffentliche Aufführung gedacht hätte. Ich kann mir aber nicht vorstellen, daß er seit 1815 das gewaltige Werk lediglich zu seinem und der Singakademie Privatvergnügen geübt hätte!

Da erschienen denn eines Tages der Sänger Devrient und der junge Mendelssohn bei Zelter und fragten, ob er gestatte, daß am 11. März 1829 Mendelssohn die Matthäuspassion im Gebäude der Singakademie mit Unterstützung des Vereins aufführen dürfe. Zelter wurde grob und nannte die beiden Besucher Rotznasen. Man hat ihm das arg verübelt. Heute aber muß festgestellt werden, daß der alte Herr viel zu anständig war. Er hätte Mendelssohn und Devrient jämmerlich verprügeln müssen! Hatten sie doch nicht mehr und weniger vor, als den greisen Vorkämpfer für Bach um die Früchte einer mehr als 25jährigen Bahnbrecherarbeit zu prellen.

Zelter zeigte sich nun in ganzer Größe. Der Sache wegen verzichtete er auf den eigenen Ruhm und gab seine Zustimmung. Er mag bedacht haben, daß die Juden im Fall einer Ablehnung die geplante Wiedererweckung der Matthäuspassion sabotieren könnten, daß aber bei der bloßen Ankündigung, Mendelssohn leite das Werk, die Unterstützung durch die kapitalistische und judenhörige „Gesellschaft" sicher war. So reichten denn Devrient und Mendelssohn am 15. Dezember 1828 einen schriftlichen Antrag ein; und die Singakademie überließ ihnen für 50 Taler ihre Räume für die Aufführung.

Unter Zelters Anleitung hielt nun Mendelssohn die nächsten Proben. Mendelssohn verwendete nicht seine eigene Partitur, sondern die von Zelter. Sie zeigt zahllose Einträge von Zelters, aber nicht eine einzige von Mendelssohns Hand!

Die Aufführung war ausverkauft. Der König und der ganze Hof hatten sich eingefunden. Die Presse rühmte Bachs Musik und ergoß sich nur so im Lobpreis Mendelssohns. Von Zelter, der bei der Aufführung in einer Ecke gesessen und „sein Völkchen" beobachtet hatte, war kaum die Rede.

Das Werk mußte wiederholt werden. Mendelssohn heimste wiederum Lorbeeren ein. Am Karfreitag sollte eine dritte Aufführung stattfinden. Da hatte Mendelssohn das Interesse verloren. Er fuhr nach London; und der 71jährige Zelter mußte ans Dirigierpult treten. Wie die Akten der Singakademie verraten, wurden die Fehler der beiden vorigen Aufführungen vermieden.

Die Singakademie beschloß nun, jedes Jahr vor Ostern die Matthäuspassion aufzuführen. 1830 setzte man sich rechtzeitig mit Mendelssohn in Verbindung. Dieser schrieb einen aalglatt gehaltenen Brief, worin von Dank für die bei der ersten Aufführung genossene Belehrung die Rede war, in dem er aber bedauerte, die Leitung nicht übernehmen zu können. Er wolle zur heiligen Woche in Rom die Musik hören und habe vorher in München „noch einiges zu tun"!

Zelter übernahm wiederum die Leitung, auch 1831[1] und 1832. Am 15. Mai 1832 ſtarb er im Alter von 74 Jahren. Er iſt der wahre Wiedererwecker von Johann Seb. Bachs Matthäuspaſſion. Mit gutem Rechte durfte er in einem Brief an Goethe den großen Thomaskantor andichten:

„Du haſt mir zwar Arbeit gemacht.
Aber ich habe dich wieder ans Licht gebracht!"

Chamiſſo!

Skizze von Roswitha Collier, Wernigerode.

Vor hundert Jahren ſtarb Chamiſſo, der Dichter der ſchönſten Schumannlieder!

„Was mir im Buſen ſchwoll, mir unbewußt,
Ich konnt' es nicht verhindern, ward Geſang,
Zum Liede ward mir jede ſüße Luſt,
Zum Liede jeder Schmerz, mit dem ich rang . . ."
Chamiſſo.

Im Juni 1838. Im Garten unter einer Linde ſaß Chamiſſo. Die gebleichten Locken fielen ihm um die ſchmal gewordenen Schultern. Sacht ſtrich er über die Armlehne des alten, hohen, mexikaniſchen Stuhles, einem Geſchenk ſeiner Antonie, die ihm vor einem Jahre durch den Tod entriſſen.

Jetzt erſchütterte ein Huſten den matt gewordenen Körper. Chamiſſo legte die Pfeife fort, ſie ſchmeckte ihm nicht mehr. Über das Buch in ſeiner Hand hinweg ſah er in das Geäſt der Linde hinauf. „Rauſcht, ihr Blätter," dachte er, „rauſcht mir ein Lied von alten Zeiten . . ." Er beugte das Haupt, die Locken fielen darüber. Die Augen, rätſeltief durchglüht, ſchloſſen ſich halb. —

„Ich träume als Kind mich zurücke
Und ſchüttle mein greiſes Haupt,
Wie ſucht ihr mich heim, ihr Bilder,
Die längſt ich vergeſſen geglaubt . . .?"

Flammengarben, zum blutroten Himmel auflodernd, blutrot der Himmel, und blutrot die Erde. Und in Flammen erſterbend, verſinkend, vergehend, der Sitz ſeiner Ahnen und Väter, das Stammesſchloß Boncourt . . .

Mutter und Geſchwiſter. Gottlob, da ſind ſie. Gerettet. Doch nur das Leben. Des Vaters Augen glühen, die Lippen zittern. Und Adelbert faßt des Vaters Hand und drückt ſie zärtlich. Das neunjährige Kind erfaßt die Stunden, die Bedeutung, wie keines der Geſchwiſter. Und innig ſchaut er zum Vater hinauf: „Vater? Wir werden eine neue Heimat finden . . ." Da reißt ihn der Vater an ſich, und die heißen Tränen fallen auf die Kinderlocken. „Die Flammen! Das Feuer, Adelbert, Kinder, Kinder, ihr habt keine Heimat mehr . . ." Und wieder tönt des jungen Kindes Stimme; tröſtend, beruhigend, hoffend, prophetengleich: „Wir werden eine neue Heimat finden . . ."

— — — Blutrot der Himmel, und blutrot die Erde, — O Stammſchloß Boncourt . . .

„Hoch ragt aus ſchatt'gen Gehegen
Ein ſchimmerndes Schloß empor,
Ich kenne die Türme, die Zinnen,
Die ſteinerne Brücke, das Tor.

Es ſchauen vom Wappenſchilde
Die Löwen ſo traulich mich an,
Ich grüße die alten Bekannten
Und eile den Burghof hinan.

Dort liegt die Sphinx am Brunnen,
Dort grünt der Feigenbaum,
Dort, hinter dieſen Fenſtern,
Verträumt ich den erſten Traum . . .

Ich tret' in die Burgkapelle
Und ſuche des Ahnherrn Grab,
Dort iſt's, dort hängt von dem Pfeiler
Das alte Gewaffen herab . . .

[1] Im April 1831 führte Loewe die M.-P. zweimal in Stettin auf und druckte im Programmheft Zelters Vorwort von 1829 ab (Bachjahrbuch 1914).

Noch lesen umflort die Augen
Die Züge der Inschrift nicht,
Wie hell durch die bunten Scheiben
Das Licht darüber auch bricht

So stehst du, o Schloß meiner Väter,
Mir treu und fest im Sinn,
Und bist von der Erde verschwunden,
Der Pflug geht über dich hin . . .

Sei fruchtbar, o teurer Boden,
Ich segne dich mild und gerührt,
Und segne ihn zwiefach, wer immer
Den Pflug noch über dich führt . . .

Ich aber will auf mich raffen,
Mein Saitenspiel in der Hand,
Die Weiten der Erde durchschweifen
Und singen, singen von Land zu Land . . ."

Chamisso lehnt das Haupt zurück. „Was sucht ihr mich heim, ihr Bilder? Hab' ich meine neue Heimat gefunden in Deutschland?

Bin ich wirklich vaterlandslos? Ach nein, hab' wohl beides, ein Mutter-Land: Frankreich, und Vater-Land: Deutschland. Mutterland Frankreich. Wie kann man vergessen, was die heilige Zeit der Kindheit mit göttlichem Griffel der Liebe in die Seele eingrub?"

„Bin ausgezogen, weit, weit war mein Weg,
Hab' gesungen von Land zu Land,
Die Harfe hat für dich geklungen, mein Stammesland,
Und für dich, mein Heimatland Deutschland . . ."

Wie die Bilder eines Panoramas glitten die vergangenen Zeiten an Adalberts Seele vorüber. Die Flucht aus Boncourt, die Aufnahme in Berlin bei König Friedrich Wilhelm dem Zweiten, sein Studium, seine erster Versuch im „Grünen Almanach", sein ganzes bewegtes Leben voll Zweifel, Unruhe, Strebens, Glück und Leid. Endlich dann die feste Anstellung „am festen Ziele schwanken Strebens" als Custos im Berliner Botanischen Garten.

Er hatte es wieder erfahren, was Perthes über ihn geschrieben: „Ein wunderbarer (Chamisso) und wunderlicher Mann. Ich habe ihn sehr liebenswürdig, sehr geistreich, und sehr verstandesvoll gefunden, aber höchst unglücklich ist der Mann. Er hat kein Vaterland. Seine Natur gehört ganz seinem Mutterlande an, und er kann davon sich nicht trennen, und kann doch auch nicht zu den Menschen gehören, die dort wachsen . . ."

War das genau so? Chamisso lächelte. Vielleicht, aber nicht ganz. Ich werde bald — in die rechte Heimat gehen, dann bin ich zweifellos . . ., und still faltete er seine Hände, und dachte an seine Werke. Seine Reiseberichte (o wie weit liegst du, du Meeresfahrt auf der Brigg Rurik, geleitet vom Kapitän Kotzbue, des Dichters Sohn). Dann sein liebes Lebensmärchen: „Peter Schlemil". Für die Kinder seines Freundes Hitz aus Spaß niedergeschrieben, und doch, ganz heimlich war sein Schicksal mit in die Erlebnisse Peter Schlemils eingeflochten, das Weh der Vaterlandslosigkeit. Er liebte es nicht, wenn von ihm die Rede war, und keiner sollte es ahnen, daß der arme Peter Schlemil — manchmal — ein Adelbert Chamisso war! Und als sein Freund, der Staatsrat Trinus aus Petersburg, einmal nach der Entstehung des Peter-Märchens fragte, da schrieb ihm Chamisso:

„. . . ich hatte auf einer Reise Hut, Mantelsack, Handschuhe, Schnupftuch, und mein ganzes bewegliches, Gut verloren. Fouqué frug: Ob ich nicht auch meinen Schatten verloren hätte? Wir malten uns das Schicksal aus. Ein anderes Mal ward in einem Buche von Lafontaine geblättert, wo ein sehr gefälliger Mann in einer Gesellschaft allerlei aus der Tasche zog, was eben gefordert wurde, und ich meinte, wenn man dem Kerl ein gutes Wort gäbe, so zöge er auch noch Pferde und Wagen aus der Tasche . . . Nun war der Schlemil fertig, und wie ich einmal auf dem Lande Langeweile und Muße genug hatte, fing ich an zu schreiben . . ."

Ein weiches Lächeln umspielte die Lippen des Dichters. Viele, noch viele Werke sind entstanden, Dichtungen, lyrische, epische. Er sinnt. Er denkt an die Lieder, die ihm die liebsten sind. „Frauenliebe und Leben." Er schließt die Augen. Ach ihr sonnigen Stunden von einst, als er, das Töchterlein wiegend, sang:

„Dein Vater hält dich in dem Arm,
Du goldnes Töchterlein,
Er träumt von deiner Mutter
Und singt und wiegt dich ein . . ."

Oder ſo ſelig und glückhaft:

„Ich habe nicht geſchafft, geſtrebt vergebens,
Mir blühen Weib und Kind, ſo hold und traut . . .“

Ja. „Frauenliebe und Leben“, das ſind ſeine Lieblingslieder. Lieder . . .? Ach, wenn ſie doch Lieder wären . . . Er hat ja Muſik immer ſo geliebt, und wie ſeine Gedichte entſtanden, da war es ihm, als hörte er ferne Klänge, ſüß und leiſe, fern, ganz fern. Aber er war es nicht, der die Klänge bannen konnte. Und doch war es, als wenn fliegende Melodien über den Verſen ſchwebten, unſichtbar, ungehört, nur geahnt, wer nun würde einſt der glückliche Schatzgräber und Finder ſein?

Ja wer? „Ich bin ein armer Muſikante“, hatte er einmal von ſich geſagt, aber er konnte ſeine Lieder nur ſprechen, nicht auch ſingen. Ach, deutſche Brüder, vergeßt meine Lieder nicht, wenn ich einmal heimgehe, weiht dem heimatſehnenden Dichter ein ſtilles Gedenken:

„Wenn müd' am Abend ſeine Augen ſinken,
Auf deinem Grunde laß den Stein ihn finden,
Darunter er zum Schlaf ſein Haupt verberge . . .“

*

Es war im Jahre 1840. Draußen verhüllten die Schleier der Nacht des Tages Lärm und Leid. Der Genius flog über die Erde, ſeine Jünger weckend.

An ſeinem Flügel ſitzend, das Haupt geneigt, ſaß Robert Schumann. Hauchleiſe ſchlug er dann und wann einen Akkord an. Still legte er dann das Geſchriebene fort. Er fühlte, wie kaum einer, den ſegnenden Einfluß der inſpirierenden Nacht. Töne und Klänge umſchwebten ihn, die Finger begannen zu zucken, und dann ſchrieb er. Selige Nächte. Seliges Schaffen. Seliges Erlebnis, als ihm einſt ſchattengleich und doch ſo klar ein Geiſt entgegenblickte. Nein, das war keine Einbildung und kein Fieberwahn, kein Schemen, kein Traum, — er hatte Beethoven — geſehen. Beethoven — in ſeinem, Schumanns Arbeitszimmer.

Robert Schumann griff zum Leuchter und verputzte das Licht. Es war ihm plötzlich ſo eigen, ſo wunderſam durchbebt zu Mute, ſeine Hände umſpielte ein kaltes Wehen, wie flüſternder Lenzwind rauſchte es zitternd durch den ſo ſtillen Raum. Und Robert Schumann legte die Finger auf die Taſten, und ſpielte in zarteſtem Pianiſſimo ſeiner Seele Andachtslied, „Die Träumerei“. Er war — nicht mehr allein im Zimmer. Flüſterte es nicht leiſe neben ihm? Was war das? Vom Kerzenlicht umfloſſen blickten ihn zwei Augenſterne an, ja Sterne, — glanzdurchglüht, rätſeltief, rein. Dichte Locken umrahmten das Geſicht und eine leiſe Stimme ſprach: „Gott grüße dich, Bruder. Robert Schumann, ich bin Chamiſſo.“

Robert Schumann erbebte. Chamiſſo? „O Chamiſſo, wie hat mich ſtets der Rhythmus deiner Verſe entzückt, wie ein Lied ſchon allein dein Name; ein winziges Gedichtlein mit einer Roſenranke: Louis Charles Adelaide Adelbert Chamiſſo de Boncourt . . .“

„Bruder Robert Schumann . . .!“ Die weißen Hände des Geiſtes heben ſich flehend: „Sei DU mein Sänger! Nimm DU die Harfe meiner Seele und ſinge DU, was ich einſt ſprach, ſing du mein ſchönſtes, mein liebſtes Lied . . .“

Schumanns ſchönheitstrunkenes Auge ruht noch immer auf der lichten Erſcheinung, und dann geht er leiſe zum Schrank und nimmt ein Werk heraus, — der Kerze Schein beſtrahlt es hell: „Chamiſſo“.

Der Geiſt neben ihm hob die Hand und mit inniger Betonung ſprach ſeine leiſe vibrierende Stimme:

„Seit ich IHN geſehen . . .“

Da fährt es durch Schumanns Seele wie ein erkennender Strahl: Dieſe Gedichte leben! Sie haben ſchon Muſik! Sie ſind ſchon Klang!

Und wie im Fieber greift er nach Papier und Feder, — Beethovens Feder, — und wie im Sturme ſchreibt er das erſte der Frauenlieder nieder: „Seit ich ihn geſehen . . .“

Wie in Nebelſchleier gehüllt ſah er aufſchauend das Bild Chamiſſos entſchwinden, und eine weiße Hand, über die es wie Spitzengewebe fällt, ſtreckt ſich ihm entgegen. Ohne Furcht wird ſie von ihm ergriffen. Zwei Augenpaare ſinken noch einmal ineinander, zwei Lippenpaare begegnen ſich in demſelben Worte: „Bruder".

Die Töne wachten in Schumanns Seele auf, als hätten ſie nur in den Verſen geſchlummert, bis der erlöſende, erweckende Parzival kam. Er hob den Schatz, er war der glückliche Finder der Melodien, die geahnt über Chamiſſos Worten gezittert. —

Das Wunder der Schönheit in den Schumannſchen Kompoſitionen offenbarte ſich in dieſem Werke wie in kaum einem. Was ſucht ihr da nach Löſungen? Was heißt euer Wort: „Menſchen der Romantik"? Wunderſeelen ſind es geweſen, die aus Wunderbronnen ſchöpften, die auf Wunderwegen ſchritten, Wunderblüten in den reinen Händen. —

Und unter ihnen ſchritten zwei, ſeeliſch vereint, in demſelben einen Werk, das ſie beide erſchaffen, — „Frauenliebe und Leben", Chamiſſo und Schumann.

Vierte Reichsmuſiktage der Hitlerjugend.

Vom 9.—12. Februar 1939 in Leipzig.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

Das wirkende Geſetz, dem das Muſikſchaffen unſerer Tage vor allem unterliegt, iſt die ſchöpferiſche Spannung von Hochkultur und Volkskunſt, alſo die gegenſeitige Befruchtung zwiſchen jener künſtleriſchen Empfindungsweiſe, die von möglichſt vielen, ja ſogar allen verſtanden werden kann, und jenem Hochſtand muſikaliſcher Kultur und Geſtaltungsmöglichkeiten, den die Muſik als das Erbe ungezählter Geſchlechter vor uns überkommen hat. Wohlgemerkt: es handelt ſich hier um einen Zuſtand der ſchöpferiſchen Spannung, nicht etwa um den eines künſtlich erzwungenen Gegenſatzes. Und daß dieſe ſchöpferiſche Spannung, die ſich immer wieder im neu geſchaffenen Kunſtwerk löſt, ſtärkſte Bedeutung für unſere Kultur hat, darüber kann unter Einſichtigen kein Zweifel mehr ſein, ſchon auf Grund ihrer nicht mehr zu überſehenden poſitiven Ergebniſſe.

Die Rede des Reichsjugendführers Baldur von Schirach auf der Abſchlußkundgebung im Gewandhaus ſpiegelte dieſe beſondere Lage der deutſchen Gegenwartsmuſik ſehr deutlich wieder. Hier wurde laut das entſchiedene Bekenntnis zum Lied als der Ausdrucksform großer Gemeinſchaften, ja des ganzen Volkes; hier äußerte ſich aber ebenſo vernehmlich die Ehrfurcht vor den großen Meiſterwerken der Vergangenheit und ihrer Bedeutung als völkiſche Kulturwerte. Es iſt ja auch klar, daß in der HJ das ſchöpferiſche Spannungsverhältnis „Hochkultur-Volkskunſt" geradezu zum beſtimmenden Faktor der ganzen Muſikarbeit werden muß; denn die HJ iſt ein Kind der Gegenwart, ihre Aufgaben ſind durchaus gegenwartsbedingt und bei Löſung dieſer Aufgaben hat dieſe große, alles umſpannende Jugendorganiſation keine Vorbilder in der Vergangenheit, an die ſie ſich halten könnte. Von dem Grad der Sicherheit, mit dem die HJ — wie auch die NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" — dieſe Aufgaben löſt, wird ſehr weſentlich das Schickſal der deutſchen Muſik in der nächſten Zeit abhängen.

Kein Zweifel: Von „Konzertfeindlichkeit" und damit im weiteren Sinne von einer ablehnenden Einſtellung gegenüber der Hochkunſt überhaupt iſt in der HJ keine Rede. Das wurde nicht nur durch das geſprochene Wort deutlich, das kam während der Reichsmuſiktage und des vorhergehenden Reichsmuſikſchulungslagers auch durch die Tat entſchieden zum Ausdruck. In Sinfoniekonzerten unter Abendroth und Weisbach erklangen Sinfonien von Beethoven und Bruckner, Hans Beltz ſpielte ein Klavierkonzert von Mozart, und vor allem ſtanden die Tage ſtark unter dem Zeichen Johann Sebaſtian Bachs: durch eine Bachfeier in der Thomaskirche mit Straube und den Thomanern, ſowie durch zwei Konzerte Hermann Dieners und ſeines Kammerorcheſters, die in prachtvoller Wiedergabe neben einigen Inſtrumentalkonzerten das „Muſikaliſche Opfer" und die „Kunſt der Fuge" vermittelten, alſo Hochkunſt im höchſten Sinne des Wortes. Auch die HJ-Bannorcheſter ſelbſt legten mit Bach und Gluck Bekenntniſſe zur großen muſikaliſchen Form ab. Ein Wille zur großen muſikaliſchen

Form iſt alſo durchaus vorhanden, und er muß ſchließlich vorhanden ſein, da die große muſikaliſche Form ja eine ausgeſprochen deutſche Ausſageweiſe darſtellt. Nur erſchließt ſich dieſer Wille offenbar dem Erbe der Vergangenheit (auch Pfitzners Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn“ iſt ja ein längſt „bewieſenes“ Werk) und gewährt dem hochkünſtleriſchen zeitgenöſſiſchen Schaffen nur dann Raum, wenn ſich der Komponiſtennachwuchs aus den eigenen Reihen um die große muſikaliſche Form bemüht. So verſtändlich und notwendig dies auch alles iſt: Sollte eine ſo gegenwartsbedingte und -nahe Muſikpflege wie die der HJ nicht dadurch weſentlich gewinnen können, daß ſie in dieſer Hinſicht weitherziger verfährt und dem geſamtdeutſchen großformalen Schaffen in erhöhtem Maße ihre Aufmerkſamkeit ſchenkt, alſo die Träger ihrer Muſikpflege und ihre muſikaliſch aufgeſchloſſenen Menſchen überhaupt bewußt an die wirklich bedeutenden Werke dieſes Schaffens heranführt? Wenn Sinfonien aus dem Erbe der Vergangenheit dargeboten werden, warum nicht auch Sinfonien und Chorwerke des zeitgenöſſiſchen Schaffens? Und es gibt vollendete Werke dieſer Art in der deutſchen Muſik der Gegenwart, ſehr geſtaltungsmächtige Werke ſogar. Die günſtige Rückwirkung auf die HJ-Muſikpflege würde kaum ausbleiben: die ſchöpferiſche Spannung zwiſchen Hochkultur und Volkskunſt würde vom Zeitgenöſſiſchen her intenſiviert werden und damit etwa den Spielmuſiken und Kantaten, die ſich oft noch ſtark an ſtiliſtiſche Ausdrucksformen der Vergangenheit anlehnen, ein etwas ausgeprägteres Geſicht verliehen werden. Selbſtverſtändlich iſt dies nun nicht ſo gemeint, daß eine ausgedehnte zeitgenöſſiſch-hochkünſtleriſche Muſikpflege einſetzen ſoll innerhalb der HJ ſelbſt. Es handelt ſich vielmehr darum, daß alle für die Muſikarbeit der HJ Verantwortlichen bis zur kleinen Einheit hinab, vor allem auch die Muſikſchaffenden, der zeitgenöſſiſchen Hochkunſt gegenüber möglichſt aufgeſchloſſen ſind; es handelt ſich wohl auch darum, daß auch bereits gereifte, unbedingt geſtaltungsſichere Muſikſchaffende für die Muſikarbeit der HJ herangezogen werden. Einige Namen in dem neuen Chorliederbuch der HJ laſſen darauf ſchließen, daß dieſer Weg beſchritten werden ſoll. Geht man ihn weiter, ſo würde das ſchöpferiſche Spannungsverhältnis Hochkultur-Volkskunſt verſtärkt und damit fruchtbarer auch für die HJ ſelbſt gemacht werden.

Man wünſcht dies um ſo mehr, als im Gebiet der eigentlichen „Volksmuſik“, d. h. in den ſich an alle wendenden Ausdrucksbezirken der Muſik, bereits ein gut ausgewogenes Verhältnis zwiſchen Vergangenheit und Gegenwart beſteht. Wohl macht die HJ die gewaltigen Schätze des überlieferten Volksliedes nutzbar und beweiſt dadurch, daß das Volkslied ſtets bereit iſt, zu leben, ſolange das Volk, aus dem es gekommen iſt, lebt. Sie weiß um den Wert des ſtammesmäßig-landſchaftlichen Volksliedes, das vor allem in dem BdM-Liederbuch „Wir Mädel ſingen“ ſo glücklich zur Geltung kommt. Die HJ verfügt aber auch in dem aus ihren eigenen Reihen hervorgegangenen neuen Mannſchaftslied über eine eigengeprägte Erſcheinung von beſonderer, bisher noch nicht dageweſener Ausdruckshaltung, und es iſt nicht zuviel geſagt, wenn einigen dieſer Lieder ein weiteres Fortleben über die Zeiten hinweg zugetraut wird. Von einer bereits geſicherten Grundlage aus baut auch offenbar die Bläſermuſik weiter. Wie hier überliefertes Gut der Vergangenheit herangezogen wird, wie ſich neue gute Werke hinzugeſellen, wie Fanfaren und Fanfarenmärſche entſtehen, wie der rohe Blechklang vermieden und die Holzbläſer im Geſamtklang eine wichtige Rolle ſpielen, wie ſchließlich die Bläſergemeinſchaften und Fanfarenzüge blitzſauber muſizieren: all das wirkt in hohem Grade vertrauenerweckend. Schon durch die Sache ſelbſt iſt bei „Muſik und Bewegung“ ein Anſetzen bei elementarſten volksmuſikaliſchen Gegebenheiten geboten, bei Rhythmus und Melodie, und dieſes Anſetzen geſchieht auch.

Das Eingehen auf die Kernfrage der in der HJ gepflegten Muſik, dem ſchöpferiſchen Spannungsverhältnis Hochkultur-Volkskunſt, und ſeinen vielfältigen Löſungsmöglichkeiten — die ja erſt in den Anfängen ſichtbar geworden ſind — erſchien uns wichtiger als eine Einzelbeſprechung all der vielen Referate, Veranſtaltungen, Komponiſten und Werke, die zuſammen ein eindrucksvolles Bild von dem in der HJ herrſchenden Arbeitswillen vermittelten. Auch der Stand der inſtrumentalen Spielkultur erwies ſich als günſtig; denn wenn man von dem ſauberen Spiel der Bannorcheſter Freiburg und Leipzig auf das Allgemeine ſchließen darf, ſo iſt wohl ſchon manches erreicht worden. Daß innerhalb der HJ auch bereits Spitzenleiſtungen gemeinſchaftlicher Muſikausübung möglich ſind, dafür war der Mozart-Chor der Berliner Hitlerjugend ein überzeugender Beweis.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Rudolf Wagner-Régeny: „Die Bürger von Calais"

Uraufführung der Berliner Staatsoper.

Die zweite Uraufführung der Berliner Staatsoper galt nach Egks „Peer Gynt" dem dreiaktigen Opernwerk „Die Bürger von Calais" von Rudolf Wagner-Régeny, dessen „Günstling" anläßlich der ersten Darstellung in Dresden die Aufmerksamkeit weitester Kreise erweckt hatte. Nicht dankbar genug kann die Musikwelt die Verdienste der Staatsoper unter der Generalintendanz von Heinz Tietjen anerkennen, der in der Auswahl der beiden diesjährigen Uraufführungen nicht allein der jungen Generation zum Wort verholfen, sondern ein vorbildliches und für weitere deutsche Bühnen nachahmenswertes Bekenntnis zum absoluten Fortschritt abgelegt hat ohne Rücksicht auf die noch spürbaren Merkmale eines experimentatorischen Charakters, die den beiden neuen Schöpfungen anhaften. Niemals kann aber die Zukunft der deutschen Musik in jenen unproblematischen Bühnenwerken liegen, die heute im allgemeinen in den deutschen Opernhäusern als angebliche Dokumente des „Zeitstils" zu Gehör gebracht werden und mit billiger Volkstümlichkeit der Denkbequemlichkeit eines allzu durchschnittlichen Publikums schmeicheln unter Verleugnung des künstlerischen Charakters, der den wahren schöpferischen Meister adelt. Die Neuheiten der Berliner Staatsoper beweisen zum mindesten, daß das Bühnenexperiment sich keineswegs in Widerspruch zur geistigen Haltung der Zeit zu stellen braucht, wie es vor dem Umschwung üblich war — daß die Anregungen der Gegenwart vielmehr reichhaltig genug sind, um jene gesunde Problematik des künstlerischen Schaffens zu fördern, die in einer Auseinandersetzung des berufenen, eigenwertigen Schöpfers mit dem Gedankengut seiner Zeit besteht. Wenn man so optimistisch sein darf, dem mutigen Verhalten der Berliner Staatsoper eine symptomatische Bedeutung für die Zukunft beizumessen, so wird der Anschein erweckt, als wenn die Stilperiode der „Volkstümlichkeit als Selbstzweck" allmählich auszuklingen beginnt und an ihrer Stelle eine experimentelle Auswertung der bisherigen praktischen Erfahrungen Raum gewinnt. Es ist erst eine zweite Frage, ob diese Versuche nach heutigem kritischen Ermessen den unmittelbaren Eindruck restloser künstlerischer Vollkommenheit hinterlassen. Wesentlicher als Wirklichkeiten sind die künstlerischen Möglichkeiten, die in einer überdurchschnittlichen, die abgetretene künstlerische Heerstraße verlassenden Schöpfung zu Tage treten. Künstlerische „Realpolitik" soll zwar niemals durch eine verstiegene künstlerische Ideologie ersetzt werden. Aber zwischen beiden Polen schwingt das intuitive Bewußtsein für Werte, die außerhalb der realen Sphäre liegen: der Glaube an das Gute, die Hoffnung auf neue zeitlose schöpferische Äußerungen, deren Stil heute noch „möglich", morgen aber vielleicht schon „wirklich" ist, die Sehnsucht nach Niederschlägen großer, wahrer Kunst, die einstweilen noch in geringsten Ansätzen, in kaum erkennbaren Keimen nachweisbar sind und darum umsomehr der Pflege bedürfen, als gerade in unseren Tagen die Entwicklungsmöglichkeiten der Kunst höhere Beachtung beanspruchen als die bisher erzielten tatsächlichen Leistungen.

Der kritische Beschauer gewinnt aus diesen Voraussetzungen die Berechtigung zu einer immer von neuem vorzunehmenden gründlichen Nachprüfung seiner eigenen Einstellung, zu einer Erweiterung seiner geistigen Grundlagen, die über den begrenzten Rahmen einer mitunter vielleicht zur Erstarrung neigenden Subjektivität sich verbreitern zu lebensvoller Verbundenheit mit allen jenen Strömungen, die unsere musikalische Kultur in anregendem Wechselspiel durchfluten. Fortschritt der Systemzeit, der in die volksfremde Atonalität einmündete, ist nicht gleichbedeutend mit künstlerischem Fortschritt der Gegenwart, der aus neuen geistigen und ästhetischen Gesetzen ohne äußeres Zurschautragen aller jener Merkmale gewonnen wird, die aus falsch verstandener Volkstümlichkeit entstanden sind. Der schwerwiegende, ausschlaggebende Fehler unserer heutigen Musikästhetik besteht in einer Überschätzung des Begriffs der „Volkstümlichkeit", die nicht allein auf eine buchstäbliche Ausdeutung beschränkt bleiben kann, sondern in erweitertem Sinne auch die Zukunft der Musikentwicklung einbeziehen muß. Es wäre durch-

aus denkbar, daß neue Werke dereinst als volkstümlich gelten dürfen, die heute allenfalls durch den Reiz ihrer künstlerischen Problemstellung interessieren, wie einzelne, heute Volkstümlichkeit beanspruchende Schöpfungen Wagners bewiesen haben. Daraus ergibt sich aber eine Relativität des volkstümlichen Begriffes je nach der persönlichen Einstellung des Beurteilers. Wer ein zu einseitiges, kurzsichtiges Verhältnis zur „Volkstümlichkeit" besitzt in wörtlicher Ausdeutung dieses Begriffes, der wird Gefahr laufen, aus einem rein mechanischen Denkprozeß heraus jede Äußerung schöpferischen Eigenwillens als „atonal" oder „jazzmäßig" abzulehnen, wofür die Aufnahme der „Bürger von Calais" Beispiele bietet. Daß aber die Problematik dieses seltsamen Werkes gerade auf volkhafter Grundlage zu neuen künstlerischen Erkenntnissen vordringt, mögen die folgenden Zeilen erläutern.

Die Textgestaltung der „Bürger von Calais".

Caspar Neher legt seinem Libretto eine geschichtliche, auch in der Malerei behandelte Episode aus den englisch-französischen Kriegen des 14. Jahrhunderts zugrunde. Die Einwohnerschaft der Stadt Calais hat nach langer Belagerung ihre letzten, vergeblichen Hoffnungen auf den günstigen Ausgang einer Schlacht gesetzt, die zu einer Vernichtung des französischen Heeres führte. Der Gouverneur beschließt die Stadt zu übergeben, seine Frau Cornelia wendet sich an die englische Königin, um ihre Gnade für die Stadt zu erflehen. Die Erfolglosigkeit ihres Bittganges verschuldet ihren Freitod. Inzwischen hat die Bevölkerung Calais' die Bedingungen der Unterwerfung erfahren: Sechs Bürger sollen ihr Leben zum Opfer bringen. Das Volk will diese Bedingungen nicht annehmen, schließlich läßt es sich von der Wahrheit der Erkenntnis überzeugen, daß „tausendmal sechs leben sollen durch sechs". Englische Soldaten bringen die Leiche Cornelias, bedeckt vom Tuch der Königin. Während sich die sechs Bürger ins feindliche Lager begeben, verliest der Parlamentär die Gnadenbotschaft des Königs, der sich mit der Stadt versöhnt.

Wie der Titel der Oper bereits besagt, ist das Volk Darsteller und Träger der dramatischen Idee, und alle handelnden Personen sind einzig aus dem Wesen des Volkes heraus als typische Vertreter der Einwohnerschaft zu erklären. Das Thema ist ausgesprochen heldischen Charakters mit dem Merkmal der Aufopferung im Dienst der Allgemeinheit. Wieweit ist es Caspar Neher gelungen, diesen ethisch wertvollen Gedanken in ein dramatisch überzeugendes Gewand zu kleiden?

Die Belagerung von Calais weicht in der geschichtlichen Darstellung von den Bühnenvorgängen ab. Die verlorene Schlacht bei Crécy, die in der Oper eine dramatisch wichtige Rolle spielt, war nicht das Ende, sondern der Anfang einer Belagerung durch Eduard III., der erst durch die Schlacht den Weg nach Calais frei fand und am 3. September 1346 die Stadt umzingelte, die ihm elf Monate hindurch Wiederstand leistete unter der Verteidigung von Eustach de Saint Pierre. Für das Verständnis der Oper ist die Tatsache wichtig, daß ein Zeitraum von elf Monaten des Hungers und der Leiden hinter der Einwohnerschaft liegt, um die Stimmung des Volkes zu Beginn des ersten Aktes zu begreifen. Der heldische Charakter kann nach diesen Entbehrungen nicht mehr aktiver Natur sein, sondern nur noch passiv in fatalistischer Ergebenheit in ein unverschuldetes, furchtbares und grausames Schicksal, seelisch verwandt mit allen „passiven Helden" der Opernliteratur wie etwa Beethovens Florestan. Die Unmittelbarkeit dieser düsteren, bedrückenden Stimmung legt sich bereits in der ersten Szene atembeklemmend auf den Hörer, wenn die Bevölkerung nicht einmal mehr die Kraft gewinnt, trotz gegenseitiger Aufforderung einer neuen Kanonade des Feindes auszuweichen. In lähmender Starre vollzieht sich der Ablauf der Handlung, wobei die Nüchternheit des Textes mit seinen qualvollen Wiederholungen gleicher Satzwendungen als Ausdruck der allgemeinen Lethargie dient. Die Erwartungen des Hörers, der seinem natürlichen dramatischen Empfinden gemäß eine Entwicklung des Librettos mit einer Umwandlung des passiven zum aktiven Heldentum verlangt, bleiben im Verlauf der Bühnengeschehnisse unbefriedigt. Denn der einzige Aufschwung des Volkes zu selbständigem Handeln in seiner anfänglichen Weigerung gegen das Opfer der sechs Bürger beschränkt sich auf Worte anstatt auf Taten. Damit hat Caspar Neher zwar eine durchgehend einheitliche Stimmung gewonnen, aber das „Drama" verlassen zugunsten eines „Epos", das die Notwendigkeit einer Bühnengestaltung nicht unbedingt einzuschließen braucht. Die Momente

des Gegenſatzes ſind zu unmaßgeblich für den Geſamteindruck, ſelbſt wenn Neher im Mittelakt in das engliſche Lager führte und hier durch die derben, landsknechtshaften Typen der engliſchen Soldaten bemüht iſt, Abwechſlung zu ſchaffen.
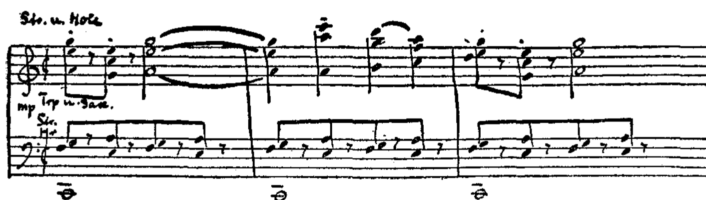
Die einzelnen Geſtalten, die zum Träger der völkiſchen Idee werden ſollen, bleiben blaß und ſchemenhaft wie das Volk ſelbſt, etwa der Gouverneur, der kaum handelnd, vorwiegend reflektierend auftritt, oder die Geſtalt des Joſef, der als willenloſes Werkzeug des Schickſals vor den Toren der Stadt umherirrt, Gefangenſchaft und Freiheit erleidet und nach ſeiner Rückkehr in die Stadt ſterben muß, damit ſein Tod erſt das Volk von der Notwendigkeit überzeugt, das Opfer der ſechs Bürger anzunehmen.

Nicht minder unmotiviert iſt der Selbſtmord der Hauptgeſtalt, der Frau des Gouverneurs Cornelia. Eine äußerliche Erklärung für ihren Tod findet man allenfalls in ihrer Charakteriſierung als Repräſentantin eines Volkes, deſſen „paſſives Heldentum" von ihr bis zu den letzten möglichen Konſequenzen durchgeführt wird. Hat auch das Leben für ſie nach dem Verluſt ihrer drei Kinder keinen Wert mehr, ſo konnte ſie doch durch ihre Tat nicht begründen, weshalb „der Altar des Geſchicks blutiges Opfer verlangt" ohne zu wiſſen, ob das Schickſal ihr Opfer annehmen und zum Segen der Stadt auswerten würde. Das dichteriſche Ungeſchick des Librettiſten gibt ihrem Abgang ſchließlich noch die Note unfreiwilliger Komik, wenn ſie ſich mit einer Taube vergleicht, die mit ölzweigtragenden „menſchlichen" Händen ausgeſtattet iſt.

Caſpar Nehers Bemühungen, ein heldiſches Volksepos zu ſchaffen, ſeien dankbar anerkannt, wenn er auch die Paſſivität heldiſchen Erduldens auf Koſten dramatiſcher Aktivität zu weitſchweifig und einförmig betont hat in einer Sprache, die verſchloſſen, herb und knapp größere gedankliche Konzentration als gefühlsmäßige Bereitſchaft vorausſetzt.

Wagner-Régenys Muſik.

Der Komponiſt löſt die Dichtung in fortlaufende Nummern auf, die in ſtrenger Geſtaltung faſt ausſchließlich Dacapo- und Rondoformen annehmen ohne Rückſicht auf eine bühnengeſetzliche Notwendigkeit. Bereits ein flüchtiger Blick auf den Klavierauszug (Verlag der Univerſal-Edition, Wien) läßt erkennen, daß die Struktur übereinſtimmt mit dem ſtatiſchen Handlungsgeſchehen, das die Bewegungsloſigkeit zum Prinzip erhebt. Mit dem Stil des Textes harmonieren die von Wagner-Régeny mit Vorliebe verwendeten zweitaktigen Begleitmotive, die in beabſichtigter Monotonie wiederholt werden und ſelbſt in den Repriſen keine klangliche Variation aufweiſen, ſondern einfach notengetreu übernommen werden. Die gleiche lähmende Starre, die der Handlung eigen iſt, prägt ſich ſomit auch in der Muſik aus, die im Verein mit der Technik der Sequenzen, der Gleichmäßigkeit eines ehern daherſchreitenden Rhythmus mit genauer Betonung der jeweiligen Taktwerte (in den erſten Chorſzenen) u. a. eher dem konzertanten, beſonders oratoriſchen Stilbereich angehört als der Welt der Oper. Wagner-Régenys Muſik iſt der Farbe abhold; ſie wendet ſich von jeder Analogie des maleriſchen Ausdrucks bewußt ab; ſie „ſchildert" nicht, illuſtriert nicht, ſondern unterſtreicht vornehmlich die Bewegungsabläufe der Handlung in einer motiviſchen Zellenbildung, die der innerlich unbeteiligte, gleichmütig pochende Herzſchlag eines von außenher eingeführten Rhythmus beherrſcht. Als bezeichnendes Beiſpiel ſei der tragiſche Augenblick hervorgehoben, als der Gouverneur von der Stadtmauer herab dem Feind die Übergabe ankündigt. Die inneren Beziehungen zwiſchen dieſem dramatiſchen Augenblick und dem gemütlich bummelnden tänzeriſchen Thema des Orcheſters ſind recht fragwürdiger Natur:



Die mehrfachen Wiederholungen dieſes Themas im Verlauf der Szene in gleicher Tonlage würden bei einer oberflächlichen Betrachtung den Eindruck erwecken können, daß ſich Wagner-



Der Reichsjugendführer ſpricht im Gewandhaus zu Leipzig



Der Berliner Mozart-Chor unter Leitung von Erich Steffen
ſingt im Rathaus zu Leipzig.

Aufnahmen: Bildſtelle HJ-Gebiet Sachſen

Reichsmuſiktage der Hitlerjugend 9.—12. Februar in Leipzig



Offenes Singen zur Werkpauſe in der Leipziger Wollkämmerei Stöhr
unter Leitung von Gerhard Nowottny: „Fangt Euer Handwerk fröhlich an“.



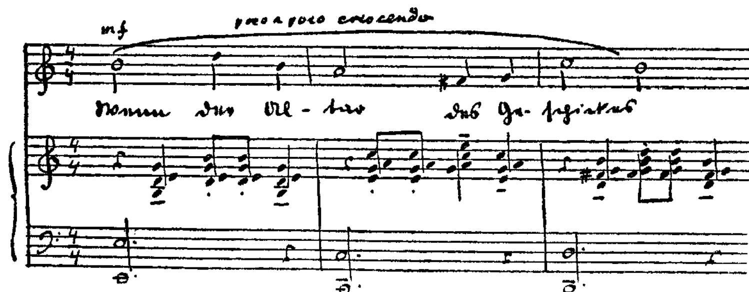
Kammermuſikſtunde „Junger Nachwuchs — junges Schaffen“:
Helmut Bräutigam dirigiert ſeine Kantate „Lob der Muſik“

Aufnahmen: Bildſtelle HJ-Gebiet Sachſen

Reichsmuſiktage der Hitlerjugend 9.—12. Februar in Leipzig

Régeny ſeine kompoſitoriſche Aufgabe recht leicht gemacht hat, wenn man nicht überall den zielbewußten künſtleriſchen Willen ſpüren würde, der dieſer Schwarzweiß-Arbeit zugrunde liegt. Der Komponiſt ſelbſt hat in einem Interview des „Völkiſchen Beobachters" folgende Anſichten über ſein Werk geäußert: „Selbſtverſtändlich ſoll meine Muſik überall nur Ausdruck von Empfindungen, und zwar allgemein-menſchlicher Empfindungen ſein, wie überhaupt die Muſik ihrer Natur nach auf dieſen Bereich begrenzt iſt und nicht als „Sprache", Malerei oder Illuſtrierung betrachtet werden darf. Mein Muſikideal iſt die große Epoche von Bach und Händel bis Haydn und Mozart. So wie dort beſtimmte Begleitfiguren gewiſſermaßen erſtarrt und typiſiert ſtändig wiederkehren, ſo ſchaffe ich mit unſeren heutigen Mitteln und Rhythmen eine ähnliche ‚Unterlage' für den Ablauf der Melodie. Die Muſikhörer ſind heute ſozuſagen verwöhnt. Wer in der Erwartung eines Klangrauſches in meine Oper geht, wie er ihn beiſpielsweiſe bei Richard Strauß erlebt, der wird ſicher enttäuſcht werden. Angeſichts der Richtung, die unſere Jugend vertritt, brauche ich wohl kaum anzuführen, daß echte Empfindung auch in ſcheinbar einfachem Gewande und ohne Überſchwang dargelegt werden kann."

Daraus geht hervor, daß Wagner-Régeny die Notwendigkeit innerlicher Beziehungen zwiſchen Muſik und Handlung beſtreitet und der Muſik nur die Rolle einer rhythmiſchen „Unterlage" zubilligt. Die Problematik ſeines Schaffens zwingt zu einer Auseinanderſetzung mit der Frage, ob das Opernideal der heutigen Jugend tatſächlich in der Typiſierung handlungsfremder Begleitfiguren liegt oder aber in einer lebensvollen Befreiung von jeglicher Starre, die im Einzelfall wohl zu beſonderen künſtleriſchen Wirkungen führen kann, als allgemeines ſchöpferiſches Prinzip aber nur naturwidrig und lebenhemmend erſcheinen muß. Den theoretiſchen Erwägungen ſteht die allein vom Leben diktierte Praxis gegenüber, die ſich niemals die geſchichtliche Vergangenheit der Oper zum Vorbilde wählen kann, ſondern die Höhepunkte einer ununterbrochenen künſtleriſchen Entwicklung. Wenn Wagner-Régeny der Meinung iſt, daß ſich der Geſchmack des Publikums beſcheiden ließe auf nichtsſagende Begleitfiguren etwa folgender Art zu den entſcheidenden Worten der Cornelia, die ſich dem „Altar des Geſchickes" als „blutiges Opfer" darbietet:



ſo dürfte er wohl unerfüllbare Forderungen an den künſtleriſchen Inſtinkt eines Theaterpublikums ſtellen, das in der Schule der jüngeren Vergangenheit eine veränderte Einſtellung zum Kunſtwerk der Oper gelernt hat und ſeine Erwartungen von ſeinen Erfahrungen beſtimmen läßt. Man würde dem Komponiſten unrecht tun, wenn man nun die Verwandtſchaft ſeiner ſtarren Rhythmen mit dem Tanz mißdeuten wollte — mit dem gleichen Recht könnte man dann den Schöpfer des „Troubadour" und „Rigoletto" als „Walzerkomponiſten" abtun — und der wahre Kern ſeiner künſtleriſchen Problematik liegt in der Forderung nach abſoluter Vorherrſchaft der bei Wagner-Régeny vorbildlich geführten Singſtimme. Aber die Hervorkehrung des Geſanglichen iſt nicht gleichbedeutend mit einer Vernachläſſigung des Orcheſtralen, und erſt die ſinnvolle Abgewogenheit aller Faktoren, die im „muſikaliſchen Theater" beteiligt ſind, ſchafft jene Einheit des Kunſtwerkes, die allein künſtleriſche Befriedigung gewährt.

Eine weitere Eigentümlichkeit des Komponiſten beſteht im Wechſel von ſprachlichem und geſanglichem Ausdruck. Der Klavierauszug ſieht drei Arten des Vortrags vor: den Geſangston,

den „gehobenen" Sprechton im vorgeschriebenen Zeitwert auf gleichbleibender Tonhöhe, schließlich das rhythmisch gesprochene Wort nach Art des Melodrams. Könnte man nicht annehmen, daß der Komponist sich selbst verneint, wenn er das gesprochene Wort als eine Steigerung des gesungenen betrachtet? Unstreitig strömt der Sprechton eine feierliche, erhabene Wirkung aus. Aber das natürliche Gefühl des Hörers sträubt sich gegen den unmittelbaren, übergangslosen Wechsel von Sprech- und Sington sozusagen in „einem Atemzug" — ein Umstand, der Kunst zu Künstlichkeit erniedrigt.

Niemand wird bezweifeln, daß in Wagner-Régenys „Bürger von Calais" nicht allein ernsthafte Werte enthalten sind, sondern auch Zukunftsmöglichkeiten, die zu tieferem Nachdenken Anlaß geben. Ich erblicke in dieser noch problematischen Schöpfung Ansätze zu einer Operngestaltung, die zu einer „Opernfeier" hinführt und bei einer solchen Tendenz eine innerliche Berechtigung dazu erhält, den bisherigen Begriff der Oper zu erweitern. Ich könnte mir vorstellen, daß diese Schöpfung außerhalb des geschlossenen Opernhauses im Freilicht-Theater wie auf der Dietrich Eckart-Bühne andersartige Eindrücke auslöst, wenn das Orchester völlig vor der Darstellung zurücktritt, der singende Mensch den gesamten Aspekt beherrscht, die Chöre in feierlicher Reglosigkeit nach griechischem Ideal herauswachsen aus der Leblosigkeit des monumentalen Theaters und die Tiefe des künstlerischen Inhaltes harmoniert mit der Weite des in die Natur übergreifenden Szenariums. In diesem Sinne war auch die Darstellung der Staatsoper gehalten, die in der Inszenierung von Edgar Klitsch mit den in ihrem Ausmaß beengenden Bühnenbauten Caspar Nehers jede Einzelgeste dem Großen, Monumentalen zum Opfer brachte. Die Einheitlichkeit des Volksgeschehens und völkischen Erlebens bedingte auch eine Normierung der Gebärdensprache, die in weltenfernem Abstand von allen bisherigen Inszenierungsstilen stand. Diese künstlerische Auffassung verlangte gebieterisch eine Umstellung des Hörers und erzwang sie sich kraft der Geschlossenheit des darstellerischen Ausdrucks, der das Äußerliche der üblichen Operngeste zugunsten einer absoluten Verinnerlichung und Vertiefung überwand, selbst wenn sich dieser Stil in Widerspruch zur gewohnten Natürlichkeit des Bühnengeschehens setzte. Die symmetrische Aufstellung und Bewegung des Chors, das Heraustreten der einzelnen Volksrepräsentanten aus der Menge war kein „Spiel" mehr, sondern ein Erleben kultischen Gepräges. Am Pult gab der ausgezeichnete Herbert von Karajan trotz schwerer Erkrankung eine würdige, gehaltvolle und klar gestaltete Nachzeichnung der Musik, die in keiner Weise als „atonal" anzusehen ist, sondern auf rein diatonischer Grundlage im Quartenprinzip eine Vorliebe für herbe Nebenseptimenklänge bekundet. Unter seiner gewandten Stabführung vereinigten sich die hervorragenden Solisten Ludwig Hofmann, Gustav Rödin, Marcel Wittrisch, Marta Fuchs, Elisabeth Walter, Eugen Fuchs, Karl August Neumann u. a. in den Hauptrollen. Der Beifall des Publikums war freundlich und anerkennend.

Konzerte.

Die künstlerische Aktivität der Staatsoper, die bei der Besprechung von Wagner-Régenys „Bürger von Calais" hervorgehoben wurde, erstreckt sich auch auf das Konzertleben, und zum ersten Male werden in diesem Winter vier sonntägige „Morgenfeiern" eingerichtet, die zum großen Teil dem Schaffen der Gegenwart dienen. Bereits die erste von Karl Elmendorff geleitete Feierstunde — weitab von allem Sinfoniekonzert-Schema — galt unter Mitwirkung von neun Opernsolisten und dem Opernchor ausschließlich den unbekannteren Vokalwerken Hugo Wolfs. Jaro Prohaska sang stilvoll die letzten Liedwerke, die düsteren Harfner-Gesänge mit ihrer Tristan-Chromatik, Karl Elmendorff begleitete gewandt die feinsinnige Tiana Lemnitz zu nachgelassenen Klavierliedern (der zarte „Nachtgruß" mußte wiederholt werden), sowie Jos. von Manowarda zu drei Michelangelo-Sonetten, darunter am ergreifendsten die Totenklage „Alles endet". Käte Heidersbach und Karl August Neumann vereinten sich mit Chor und Orchester zum Vortrag der „Christnacht", die in ihrer akkordischen Struktur und Wagnerschen Instrumentation nicht zu den stärksten Schöpfungen Wolfs gehört. Dann erklang Wolfs Schwanengesang, das zum ersten Male in Berlin dargebotene Opernfragment „Manuel Vegas" mit Wittrisch, Mano-

warda, Prohaska, Zimmermann, Rödin, Arnold. Dieſes edle Bekenntnis einer ſchöngeiſtigen Seele, die namentlich in Manuels Erzählung erſchütternde Töne der Leidenſchaft und Innerlichkeit anſchlägt, iſt rein und ſtark in einem Empfinden, das bei aller Erdverbundenheit den Hauch jenſeitiger Abgeklärtheit ſpüren läßt. Als die Muſik bereits nach 25 Minuten abbrach, ſagte Elmendorff in das Schweigen hinein: „Ermeſſen Sie ſelbſt, was die deutſche Muſik an Hugo Wolf verloren hat!" Tiefſter Dank gebührt allen Mitwirkenden, vornehmlich dem Dirigenten, der vom Flügel aus dem Opernbruchſtück die Weihe des Erlebens verlieh.

Die zweite Morgenfeier begann mit der Uraufführung einer Symphonie von Boris Blacher. Der Name dieſes jungen Tonſetzers wird in letzter Zeit häufiger genannt, und zweifellos zählt er zu den großen, vielverſprechenden Begabungen, wenn auch Einzelheiten ſeiner ſchöpferiſchen Leiſtungen noch umſtritten ſind. Seine bisher bekannt gewordenen Orcheſterwerke ſind witzig und geiſtvoll, und wenn ſein etwas biſſiger, übermütiger Humor von den Griesgrämigen verkannt wird, ſo ſpricht dieſer Umſtand nur zu Blachers Gunſten. Die HJ hat vor einigen Monaten eine Parole herausgegeben: „Laßt doch der Jugend ihren Lauf!" Da nicht anzunehmen iſt, daß dieſe beherzigenswerte Mahnung nur für einen begrenzten Teil der Jugend Geltung hat, ſo ſollte man großherzig genug ſein, um auch der auf ernſthaftem Kunſtgebiet ſchaffenden Jugend diejenige ſtiliſtiſche Bewegungsfreiheit zu laſſen, die ſie zu ihrer Vervollkommnung braucht.

Der 36jährige Boris Blacher iſt in China gebürtig als Sohn baltiſcher Eltern und verlebte einen großen Teil der Jugend in Sibirien. Schon in frühen Jahren betätigte er ſich im Orcheſter, ſiedelte 1922 nach Berlin über, wo er Schüler von Friedrich E. Koch wurde und an der Univerſität bei Schering lernte. Schwere Jahre des Exiſtenzkampfes folgten, bis 1932 die erſten öffentlichen Aufführungen ſtattfanden, zunächſt Ballettmuſiken für Laban. In verhältnismäßig kurzer Zeit vollzog ſich der Aufſtieg Blachers, und für zahlreiche Werke fand er tatkräftige Förderer in Carl Schuricht, Karl Böhm u. a. Sein Ballett „Feſt im Süden", das in Kaſſel uraufgeführt wurde, erlebte acht Darſtellungen. Sein Name erſchien auf Konzertprogrammen in Scheveningen, Utrecht, Detroit u. a. Die Uraufführung einer Calderon-Oper aus ſeiner fleißigen Feder iſt von einer der bedeutſamſten deutſchen Bühnen vorgeſehen.

In höherem Maße als ſeine mir bisher bekannt gewordenen Werke überzeugt die neue Sinfonie von ſeiner ausgeprägten Begabung. Hier gibt ſich Blacher reif, ernſt und in ſich gekehrt, ſein Stil hat ſich vereinheitlicht und abgeklärt, ſein Empfinden offenbart Spuren ſeeliſcher Weichheit in den Horn-Übergängen, ohne ſich jemals ſentimental zu gebärden. Kennzeichnend iſt die muſtergültige Beherrſchung der Bläſer, die in vorwiegend ſoliſtiſcher Art Verwendung finden in zeitweiliger Gegenüberſtellung des geſchloſſenen Streichkörpers, und geradezu als „Motto" wirkt die „pointierte" Einführung der konzertanten Bläſer im Largoteil des erſten Satzes mit dem nacheinander erfolgenden Eintreten von Horn, Klarinette, Oboe. Auf dieſe Weiſe gelangt er zu einer durchſichtigen, klaren Struktur, wobei er mit den Farben des lauten Orcheſtertutti ſparſam umgeht. Bezeichnend iſt das Auftauchen des erſten Allegrothemas in den Streichern allein, zu denen ſich einzelne Holzbläſer und Hörner geſellen:



Aus den motiviſchen Beſtandteilen des aufgelöſten Hauptthemas gewinnt er ſeine Seitenthemen. Unter den vielen reizvollen Einzelheiten der Partitur hebt ſich die Wiederaufnahme des Seitenthemas in zwei Soloflöten über einer liegenden Quarte in den gedämpften Hörnern mit kleinen Pizzicati der tieferen Streicher hervor:

Der Satz schließt mit einer tänzerischen Auflockerung des Hauptthemas mit seinem typischen Wechsel von großer und kleiner Terz. Ein Reigen, der wie ein flüchtiger gespenstischer Schatten vorüberhuscht und einen unerwarteten, jähen „Morendo"-Abschluß findet in tiefsten Bläsern und Streichern. Eine Stelle, die ungemein zwingend und eigenwertig ist.

In diesen drei Sätzen ohne Scherzo folgt an zweiter Stelle ein Adagio, als Finalsatz eine Fuge. Die kontrapunktische Kunst des Komponisten, der vorwiegend mit Kanons arbeitet und alle Techniken der Themavariation mit Versetzungen, Umkehrungen usw. verblüffend leicht beherrscht, ist nicht allein ausschlaggebend für die günstige Beurteilung seiner Sinfonie — wichtiger ist vielmehr die Dienstbarmachung seiner Kunst zur Erzielung eigener, einheitlicher prägnanter Stimmungen in seltsam blassen, unwirklichen Farben. Ein Meisterstück ist die große Schlußfuge, in der die schwierigsten Kombinationen mit einem Gegenkontrapunkt des zweiten Fugenthemas gegen das erste in Engführungen und Umkehrungen fast als Selbstverständlichkeiten erscheinen. Besonders amüsant und klanglich sehr witzig ist das unbegleitete Duo von Trompete und Posaune mit dem zweiten Fugenthema, das sich als Hauptthema des ersten Satzes mit der charakteristischen Terzwendung entpuppt:

Angesichts der Größe der ganzen formalen Anlage erweist sich die Coda als zu schwach, die nach einem Diminuendo nur sechs Takte benötigt, um sich nach voraufgegangenem Piano zu einem recht durchschnittlichen Dreiklangsschluß im dreifachen Fortissimo des vollen Orchesters aufzuschwingen. Hier hätte der im übrigen wohltuend wortkarge, sparsam arbeitende Tonsetzer die Stimmung noch etwas länger festhalten können.

Diese Sinfonie verdient, in allen deutschen Konzertsälen zu erklingen, wo sie sicherlich mit ähnlichen Erfolgen rechnen darf wie in der Staatsoper. Nicht weniger als viermal wurde der Tonsetzer von einer begeisterten Hörerschaft auf die Bühne gerufen zusammen mit Johannes Schüler, dem fleißigen, verläßlichen Interpreten.

Nicht minder erfreulich war die weitere Erstaufführung in jener Morgenfeier, ein „Concerto da camera" des jugoslawischen Komponisten Boris Papandopulo für Geige, sieben Holzbläser, Klavier und eine Singstimme, die instrumentaliter zu textlosen Vokalisen eingefügt war. Sehr geistvolle, witzige musikalische Essays, oft von feinem poetischen Glanz getränkt wie in dem herrlichen „Pastorale". Im Hintergrunde dieser echt kammermusikalischen Arbeit blicken volkstümliche Züge durch, und die Vokalisen der trefflichen Erna Berger unterstrichen den naturbetonten Charakter dieses arkadischen Stimmungsgemäldes.

Die Morgenfeiern der Staatsoper, die in einer Veranstaltung „Junges Berlin" mit Ur- und Erstaufführungen gipfeln werden, sind umso höher zu bewerten, als die Ausbeute an neuer Musik im Berliner Musikleben recht gering ist. Wilhelm Furtwängler hat nunmehr auch den hochbegabten Heinz Schubert mit seinem bereits bekannten „Präludium und Toccata für Streichorchester" in seine Vortragsfolgen aufgenommen, dem gesunden Grundsatz huldigend, daß man Bestes nicht oft genug hören kann. Trotz der innerlichen Abhängigkeit von Bach bleibt diese Schöpfung ein erstaunliches Zeugnis künstlerischer Reife in der formalen Selbstdisziplin, in der Gründlichkeit der kontrapunktischen Schulung und zu Feierlichkeit gewandelten satztechnischen Strenge.

In der Singakademie hörten wir ein Liederspiel des Hamburger Opernkapellmeisters Wilhelm Rüggeberg „Der Spielmann", dargeboten von der leistungsfähigen „Singgemeinschaft" Rudolf Lamys. Der Komponist bedient sich keiner neuartigen Ausdrucksmittel, zeichnet sich durch frische melodische Erfindung aus in einer erfolgreich versuchten Synthese zwischen Romantik und Gegenwart, ohne der Gefahr vorherrschend weicher, elegischer Stimmungen zu entgehen. Zu einförmig wirkt die sklavische Abhängigkeit vom Metrum des Textes. In Einzelheiten wie den eingestreuten Soldatenweisen offenbart sich ein erfreuliches eigenes Gestaltungsvermögen.

Einzelne musikalische Neuheiten tauchten in den Konzerten der zahlreichen Gastdirigenten auf, die das Gesicht des Musiklebens in den ersten Wochen des neuen Jahres entscheidend bestimmten. So brachte Paul Paray (Paris) im Verlauf eines deutsch-französischen Programms eine eigene Sinfonie voll weicher Gefühlslinien und eingänglicher Thematik gewandt zum Vortrag, und ein Sinfoniekonzert der Volksoper hinterließ mit russisch-polnischen Werken dank der Eindringlichkeit Orthmanns günstige Eindrücke. Emil von Telmany bot als Erstaufführung das zweite Violinkonzert von Szymanowski, eine einsätzige Schöpfung in frei schweifender gehaltvoller Fantasie mit prägnanter Thematik, charakterisiert durch Stimmungsfermaten in breit durchgehaltenen Harmonien. Carl Schuricht verband sich mit der Solistenvereinigung Waldo Favres, um einige Kostbarkeiten von Schubert, Wolf und Brahms neben sinfonischen Schöpfungen zur Geltung zu bringen. Schurichts Verantwortungsfreudigkeit, sein hohes künstlerisches Streben erzielten eine beglückende Einheitlichkeit des Gesamteindrucks und vermittelten den Hörern bedeutende Erlebniswerte.

Bruckner bleibt nach wie vor im Vordergrund der sinfonischen Veranstaltungen. Wir hörten vom Kathedralchor St. Hedwig, dem viel zu selten in Erscheinung tretenden vorzüglich geschulten katholischen Domchor, die f-moll-Messe unter Domkapellmeister Dr. Karl Forster, dessen künstlerische Entwicklung Höchstleistungen zuläßt. Es ist selbstverständlich, daß auch der erste Besuch der Münchener Philharmoniker in der Reichshauptstadt neben Beethoven vor allem Bruckner gewidmet war. Siegmund von Hausegger, dieser berufene Bruckner-Dirigent, der stolz auf seinen ehrenvollen Dienst am Brucknerwerk sein darf, bot eine innerlich packende Darstellung der auswendig dirigierten „Fünften" in Originalgestalt und begeisterte durch die Inbrunst seines Empfindens und die tiefe Menschlichkeit seiner Nachschöpfung.

Das zweite auswärtige Orchester, das uns besuchte, waren die Dresdner Philharmoniker unter Paul van Kempen. Dieser in seiner Entwicklung noch nicht abgeschlossene, begabte Stabführer gibt der Größe elementarer Kraft vielfach noch den Vorzug vor der Feinheit innerlicher Ausarbeitung. Seine Euryanthen-Ouvertüre erscheint in einer übertrieben dramatischen Zuspit-

zung, seine Ausdeutung der „Achten" von Beethoven gefiel sich in Schroffheiten und Härten, die nicht zuletzt in unzureichender Einschränkung des Schlagzeugs begründet liegen. Paul van Kempen ist eine impulsive, leidenschaftliche Natur, die den zu interpretierenden Werken fast mit kämpferischer Auffässigkeit entgegenzutreten scheint. Sein stark ausgeprägtes subjektives Wesen, sein unzweifelhaft bedeutendes Können verspricht für die Zukunft Wesentliches.

Und drittens erfreute das Karlsbader Kurorchester unter seinem ständigen Dirigenten GMD Robert Manzer, der den solistischen Darbietungen einen auffallend großen Raum gewährte. Überzeugend wirkt die ruhige Selbstverständlichkeit, mit der Manzer ein stilgetreues Bild der B-dur-Sinfonie Nr. 5 von Schubert in fleißiger, verläßlicher Nachzeichnung entwarf. Maria Müller und Erhard Michel fügten sich vorteilhaft in den Konzertablauf ein, und die Begeisterung der Hörerschaft war groß.

Einen etwas sensationellen Anstrich gewann ein Konzert des Landesorchesters unter Leitung der Dirigentin Mary Ann Culmer-USA, die Schülerin des Leipziger Konservatoriums war. Sie ist eine sehr ernst zu nehmende Vertreterin ihres Faches, und an leidenschaftlicher Energie, an Größe eigenschöpferischen Wertes darf sie sich mit großen Vorbildern vergleichen. Im Verlauf des auswendig dirigierten Programms offenbarte sie besonders im „Don Juan" eine bemerkenswerte geistige Beherrschung ihrer Aufgaben.

Dreimal „Zauberflöte".

Ein Kuriosum ist in der Tatsache zu erblicken, daß Berlin drei Zauberflöten-Inszenierungen in drei grundsätzlich verschiedenen Stilarten besitzt. Die dritte Bühne in der Reihe war das „Deutsche Opernhaus", das den Versuch unternahm, den Geist Schinkels auferstehen zu lassen in stilgetreuer Nachahmung seiner 1815 geschaffenen Dekorationen. Das praktische Ergebnis war immerhin überraschend, denn es erwies sich, daß echte Kunst Zeiten und Moden überdauert und heute noch die gleichen Wirkungen erzielt wie vor 124 Jahren. Schinkel bleibt ein Genie darstellender Kunst, dessen Wert umso höher ins Gewicht fällt, als die Feinheit seiner Zeichnungen von seinen Nachfolgern nur bedingt erreicht worden ist. Wer macht sich die Mühe, in den Dekorationen eine solche Sorgfalt landschaftlicher Einzelheiten aufzunehmen wie sie Schinkel in den Bäumen und Blättern des Palmenhains, in den Tempelszenen mit den vollendet ausgeführten Hieroglyphen bekundet? Die Frage, ob gemalte Bühnenprospekte dem heutigen Zeitgeschmack entsprechen, wird von der Regie des Alexander d'Arnals beantwortet durch die geschickte Kombination mit plastischen Dekorationen, die durchaus befriedigend wirkt. Mit Arthur Rother am Pult hinterließ die Inszenierung unter solistischer Mitwirkung von Walther Ludwig, Constanze Nettesheim, Wilhelm Lang, Karl Schmidt-Walter u. a. einen günstigen Eindruck.

Die Inszenierung des Deutschen Opernhauses stellte die Dekoration in den Vordergrund, während die Erneuerung der „Zauberflöte" in der Volksoper von weltanschaulichen Gesichtspunkten ausging in der Überwindung des ägyptischen Hintergrundes und der Verallgemeinerung des gedanklichen Inhaltes. Die Staatsoper dagegegen stellte eine „Zauberflöte" heraus, die in der Regie von Gustaf Gründgens eine schauspielerische Auflockerung anstrebte und aus der Kunst der Darstellung neue Spielformen entwickelte.

Welch eine ideale „Zauberflöte" würde eine geschickte Verquickung der drei verschiedenen Aufführungsstile erbringen. . . .

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Theater.

Die Städtische Oper ist um die — auch dringend notwendige — Erweiterung des Werkbestandes bemüht. Sie holte im Zusammenhang dieser Spielplan-Ausgestaltung die Leipziger Erstaufführung von Puccinis „Turandot" nach. Dank einer phantasievollen, in wahren Farbenorgien schwelgenden Bühnengestaltung (Max Elten) und einer sorgfältig vorbereiteten musikalischen Wiedergabe (Oscar Braun) verfehlte dieses letzte und meisterliche Opern-

Werk Puccinis auch hier ſeine Wirkung nicht. Glückliche Beſetzung der tragenden Rollen Turandot und Kalaf durch Margarethe Kubatzki und Auguſt Seider, gute Darſtellung des komiſchen Miniſterterzetts durch Theodor Horand, Hanns Fleiſcher und Paul Reinecke trugen zu dem Erfolg weſentlich bei. Für die Spielleitung, die zwiſchen Bewegtheit und Statuarik auch der Volksmenge ein geſundes Mittelmaß innehielt, zeichnete Wolfram Humperdinck.

Entzündet ſich in der „Turandot" die abendländiſche Phantaſie an der Welt des Fernen Oſtens, ſo kam mit der japaniſchen Märchenoper „Takarazuka" dieſe Welt leibhaftig zu uns. Lieder und Tänze ſowie naturmythiſch-ſagenhafte Szenen aus Kabuki-Dramen feſſelten die geſpannte Aufmerkſamkeit den ganzen Abend hindurch; betörend ſchöne, in der künſtleriſchen Auswertung der Farbe unendlich variierende Koſtüme und eindrucksvolle Masken boten dem Auge ein wahres Feſt.

Nach längerer Pauſe erſchien mit dem ſzeniſch neu geſtalteten „Paleſtrina" wieder ein Werk von Hans Pfitzner auf dem Spielplan. Das Bühnenbild (Heinz Helmdach) verwandte Anregungen der italieniſchen Malerei, gliederte dieſe jedoch unaufdringlich in einen durchaus eigenſtändig wirkenden Geſamtrahmen für dieſes dramaturgiſch ſo perſönlich geformte Werk Pfitzners ein. Die Erſchließung dieſer vom Üblichen abweichenden Dramaturgie und ihres Kräfteverlaufes iſt allerdings von einer lückenlos guten Beſetzung unbedingt abhängig, und deshalb bedeutete die unzureichende Geſtaltungskraft des Vertreters der Titelrolle (übrigens auch die glanzloſe, nicht in der Gewalt des Sängers befindliche Höhe) ein ſchweres Hemmnis für die Geſchloſſenheit des Eindrucks. Man mußte ſich im weſentlichen an den von Wolfram Humperdinck gut durchgeſtalteten Konzilakt halten. In der Fülle der Geſtalten gab es manche ſchöne Leiſtung: der machtvolle Kirchenfürſt Borromeo in der Verkörperung durch Walther Zimmer, Alfred Bartolitius' charakteriſtiſcher Novagerio, Ernſt Oſterkamps Madruſcht, ſowie Lotte Schürhoff und Camilla Kallab als Ighino und Silla. Die treffliche Vertretung auch der kleineren Rollen läßt allerdings nochmals den Wunſch nach einer lückenlos guten Beſetzung laut werden; denn in einer Arienoper iſt die Fehlbeſetzung einer Nebenrolle zur Not einmal zu ertragen, im „Paleſtrina" jedoch nicht die unzureichende Vertretung der Titelrolle. In Paul Schmitz war der Aufführung ein Dirigent beſchieden, der von der beſonderen Eigenart auch der Muſik dieſes Meiſterwerkes tief durchdrungen und ihr gewachſen war.

Konzerte.

Die zahlreichen Konzerte, die ſchon wegen der Gleichzeitigkeit mancher Veranſtaltungen nicht ſämtlich von einem Berichterſtatter erfaßt werden können, zwingen in dieſen Berichten meiſt zu einer Auswahl. Nichterwähnung bedeutet alſo durchaus nicht immer die Gegebenheit unzureichender Leiſtung. Unſere Aufmerkſamkeit gilt vor allem jenen Konzerten, die der Programmgeſtaltung beſondere Aufmerkſamkeit zuwenden und das zeitgenöſſiſche Schaffen gebührend berückſichtigen. Zugunſten dieſer Konzerte wird der begrenzte Raum dieſer Monatsberichte unbedenklich freigemacht auf Koſten ſolcher Veranſtaltungen, die ſich lediglich in ausgefahrenen Geleiſen bewegen.
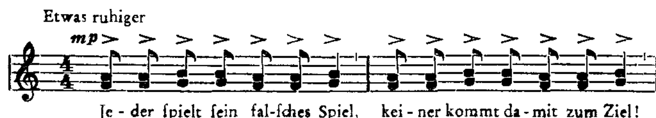
Schon im Hinblick auf dieſe Berückſichtigung des Zeitgenöſſiſchen gilt in dieſem Winter den Gewandhauskonzerten unſere beſondere Aufmerkſamkeit, da hier das Bemühen unverkennbar iſt, dem deutſchen wie dem europäiſchen Gegenwartsſchaffen überhaupt Raum zu gewähren. Jedes der drei Donnerstags-Konzerte des Berichtsabſchnitts brachte eine zeitgenöſſiſche Neuheit. Über die zweite Symphonie von Johann Nepomuk David, deren Uraufführung Abendroth im dreizehnten Konzert vermittelte, wird in einem der nächſten Hefte geſondert berichtet werden; dies rechtfertigt ſich durch die Bedeutung des Werkes, aber auch durch die beſonderen Schwierigkeiten des Verſtehens, die hier gegeben ſind. Die Orcheſtermuſik Werk 8 von Helmut Bräutigam wirkt deshalb recht zwieſpältig, weil ſie dreiſätzig-großformal angelegt iſt, den Anforderungen einer ſolchen dreiſätzigen Ausdehnung jedoch durch „ſpielmuſikaliſches" Aneinanderreihen gerecht zu werden glaubt, wobei Kontrapunkt und Volkstanzverarbeitung als Füllſel dienen müſſen. Die Folge: jeder Satz ſteht für ſich, die innere

Einheit des Ganzen fehlt. Im vierzehnten Konzert tauchte endlich Francesco Malipiero im Leipziger Musikleben auf mit seinem Cellokonzert. Das schöne Werk, dessen erster Satz wie ein Präludium zum weitausgesponnenen zweiten wirkt, klingt tänzerisch und robust mit dem dritten aus. Gleich nach Beginn des dritten Satzes ergeht sich das Soloinstrument in längerem Alleinspiel. Dreisätzige Konzertform also, aber sehr persönlich abgewandelt, Form nicht als Schema, sondern als selbst formbarer Bedeutungsträger gehandhabt: das macht zusammen mit der echten, überall waltenden Empfindung den Wert dieser Schöpfung aus. Auch der Solist war, obwohl längst international anerkannt, erstmalig zu hören, wie man überhaupt an diesem Abend stark an die Leipziger Untugend des Hinterherhinkens erinnert wurde. Doch: besser spät als garnicht, und — hoffentlich — in Zukunft: besser rechtzeitig als spät. Enrico Mainardi, ein überlegener Meister seines Instruments, begeisterte außerdem noch durch eine prachtvolle Wiedergabe des B-dur-Konzerts von Boccherini. Die sinfonische, von Hermann Abendroth vollendet vermittelte Gabe dieses anregenden Abends war Bruckners zweite Sinfonie in der Originalfassung. Bisher war diese zweite Sinfonie ja immer zu einer Art Aschenbrödelrolle im Gesamtschaffen des Meisters verdammt; sie galt neben den anderen als nicht ganz „voll", sie sollte gegenüber der Ersten ein „Zurückweichen" bedeuten; die Angst vor der eigenen Courage habe dem Komponisten also gewissermaßen hier die Feder geführt. All das wird durch die Originalfassung, der gegenüber die bisherige Fassung wieder einmal die „Kleinigkeit" von 139 Takten unterschlagen hat, zwingend widerlegt. Ein herrliches, in jeder, aber auch jeder Beziehung vollgültiges Werk ersteht wie ein Phönix. Hier wird nicht nur, wie bei der „Fünften" und „Neunten", ein bereits als geniale Leistung bekanntes Werk durch die Originalfassung als solche, wenn auch sehr nachdrücklich und notwendig, bestätigt; hier wird die geniale Spitzenleistung überhaupt erst erkannt. Erst jetzt besitzen wir die Ganzheit der neun Brucknersymphonien wirklich ganz, da die auf irrtümlichen Voraussetzungen beruhende Minderbewertung der „Zweiten" sich in ein Nichts auflöst.

Musik in München.

Von Wilhelm Zentner, München.

Als einziges Uraufführungsereignis der laufenden Spielzeit brachte die Staatsoper Carl Orffs „Der Mond" heraus. Das in einem Zuge durchspielende, von einem „Erzähler" in psalmodierendem Tonfall erklärte Werk führt keinerlei weitere Unterbetitelung. Eine „Oper" im landläufigen Sinne zu schreiben, lag wohl kaum in der Absicht des auf neue Wege erpichten, um einen neuen Stil des musikalischen Theaters ringenden Münchener Komponisten. Das zu betonen, erscheint mir wichtig. Denn will der Hörer die richtige Einstellung und innere Bereitschaft zu dieser etwas seltsamen, nicht bloß von musikalischen Gesichtspunkten bestimmten Schöpfung gewinnen, so eiche er sich zunächst auf die Maße einer bajuwarisch angehauchten Stimmung herzhafter „Gaudi", die, der Kenner weiß es, etwas sehr Erlustigendes und keineswegs des tieferen Lebenssinnes Bares zu sein braucht. Das Neuartige des Eindrucks, das einen Teil der Zuschauer zunächst verblüffte, wird durch die Wahl des Stoffes verstärkt. Handelt es sich doch um jenes Grimm'sche Märchen, wo vier auf der Wanderschaft befindliche Burschen den in einem fremden Lande an einem Eichenast als Laterne aufgehängten Mond stehlen, um diesen in ihre eigene lichtlose Heimat zu entführen. Allein bei seinem Tode will jeder der vier sein Stück Mond in den Sarg gelegt bekommen; kein Wunder, wenn's im Lande wieder stockfinster wird. Dafür wird's umso heller im Totenreich, wo unsere Gesellen den gevierteilten Mond stracks zusammenleimen. Vom Schein der magischen Laterne erwachen die Toten, entsteigen ihren Särgen und schicken sich an, ihr ehemaliges Erdenleben wieder aufzunehmen. Man kehrt zu Spiel, Trunk und Liebe zurück. Bald geht es recht infernalisch zu in der Unterwelt:



♩ = 176 (Alle wild tanzend und gestikulierend)

(Alle mit Sprechstimme) (sehr scharf und kurz) *f* Drum so lang die Kräf - te rei - chen | las - se nimmer dich er - weichen! | Pack' den An - dern fest am Kra - gen, | tritt ihm tüch - tig in den Ma - gen, | haust du ihn nicht sel - ber nie - der, | klap - pern dir die Au - gen - li - der.

Petrus im Himmel vernimmt's und steigt hiernieder, Nachschau zu halten ob des Getümmels. Indem er sich leutselig unter sie mischt, mit ihnen singt und zecht, gelingt es ihm endlich, die neubelebten Abgeschiedenen wieder in den Todesschlaf zurückzuführen, indem er allmählich seinen Mantel vor den Mond deckt und mit einer Nachtwächterweise

3 (bis zum Schluß wie beschwörend) *pp* 3

Hört ihr To - ten, laßt euch sa - gen, kei - ne Glok - ke wird mehr schla - gen;

zur Ruhe mahnt. Petrus, der wie im Märchen eher die Züge eines alten Heidengottes denn des christlichen Heiligen weist, nimmt sodann den Mond unter den Arm und hängt ihn droben am Himmel auf. Zitherklänge ertönen:

Sehr ruhig 4 Zither-Solo *pp* 3 usf.

und staunend betrachten die Menschen, vom Ruf eines Kindes „Ah, da hängt ja der Mond!" gelockt, das neue, endlich an den ihm zukommenden Platz versetzte Himmelslicht. Wird es als ein solches künftig auch vom Firmament der deutschen Oper strahlen?

Die Musik des „Mond" wird in erster Linie vom Rhythmischen her bestimmt. Nicht aus Zufall spielt das rhythmisierte Sprechen eine so bedeutsame Rolle, und die Überleitungen von solchem Sprechen zu einem vorwiegend deklamatorisch betonten Singen sind dem Komponisten besonders gut geglückt. Hier liegt aber auch der Grund, weshalb man sich aus der Oper des öfteren ins Schauspielhaus versetzt fühlt und weshalb manche der „Gesangs"partien ebenso gut (oder besser?) von singenden Schauspielern ausgeführt werden könnten. Ebenso unabtrennbar wie vom sprachlichen Ausdruck, den Orff selbst mit literarischem Feingefühl und stellenweise nicht ohne poetischen Nerv geformt hat, ist die Musik von der szenisch-optischen Vision, die vielleicht sogar das Primäre des ganzen Werkes darstellt. Damit entsteht für jeden, der von der Souveränität des Musikalischen erfüllt wird, der Eindruck einer mehr angewandten Kunst, einer dienenden Stellung der Musik. Breite melodische Entwickelungen fehlen, kleinere Lied- und Tanzformen, wohl ausgerundet, treten an ihre Stelle. Im Orchestersatz wirkt der Verzicht auf Mittelstimmen bezeichnend. Orff liebt die wie auf Schlummerrollen ruhenden Bässe und Ostinati: in dem „Unruhe in der Natur" versinnbildlichenden Zwischenspiel bleibt ein durchgängiges as-moll liegen, indes die solistisch eingesetzte Tuba eine Art Nachtwächterruf anstimmt. Orgel, Harmonium, Klavier, Celesta, Harfe, Streicher, Pauke, große Trommel und Rührtrommeln mischen seltsame Klangfarben, wie sie bei einem derart visuell bestimmten Musiker wie Orff nicht fehlen dürfen. Trotzdem bleibt eine Haupttugend dieser Partitur ihre Durchsichtigkeit, die alles Überladene meidet. So einfach vieles scheint, der raffinierte Könner, der bewußt seine Akzente setzt und verteilt, verleugnet sich nirgends. Unklar bleibt höchstens, inwieweit manches ernst oder ironisch gemeint sei. Nicht immer liegt die parodistische Absicht so klar zu Tage, wie wenn das jeweilige Mondviertel des gerade Verstorbenen unter Geräuschen abgesäbelt wird, die an das Kopfab des Jochanaan in der „Salome" gemahnen. Doch was fruchtet allzu viel Kopfzerbrechen? Ich glaube, man soll das amüsante Werk nicht leichter, vor allem aber auch nicht schwerer nehmen, als es vom Autor selbst gemeint ist. Man lasse sich demnach forttragen vom vitalen Zug einer burlesken Laune, die dieses Spiel mit Musik gebar, und am Ende tue jeder dem klugen Petrus gleich: er hänge den Mond seines eigenen Ideals wieder

hoch oben am Himmel auf. Wieviel Zukunftstheater (ich ſage abſichtlich nicht Zukunftsmuſik) in dieſem „Mond" ſteckt, wer vermöchte das nach einmaligem Anhören zu entſcheiden?

Mit der Wiedergabe hatten ſich Rudolf Hartmann, der ſzeniſche Leiter, und Clemens Krauß, der muſikaliſche, alle nur erdenkliche Mühe gegeben. So entwickelte ſich auf einer mehrfach geteilten Bühne, in deren Herzmitte der Erzähler thront, ein kleines Welt- und Bühnenwunder, das unterhielt und erheiterte. Die anſpruchsvolleren geſanglichen Aufgaben wurden von den Herren Patzak (Erzähler) und Bender (Petrus), die mehr rezitierenden von Theo Reuter, Emil Graf, Karl Oſtertag und Georg Wieter gleich vortrefflich gelöſt. Im übrigen iſt „der Mond" eine ausgeſprochene Chorangelegenheit, die dem von Joſeph Kugler ſorgſam vorbereiteten Singchor reichlich Gelegenheit ſchuf, ſeine Sing- und Spielfreudigkeit zu bewähren. Zum Schluß gab es ſehr lebhaften Beifall für Orff und ſeine eifervollen Helfer am Werke.

Voran ging der Uraufführung die Erſtaufführung von Muſſorgſkis „Jahrmarkt von Sorotſchintzi" in der Bearbeitung durch N. Tſcherepnin. Eine köſtliche Probe des Humoriſten Muſſorgſki im Wiederſpiel zu dem nicht minder großen Tragiker, der in dieſem genialen Ruſſen voll polarer innerer Spannweite ſteckte! Freilich reckt ſich auch hier der Humor, der am unmittelbarſten dem Duett der beiden angeheiterten Bauern oder der Bewirtung des gefräßigen Popenſohns durch die närriſch verliebte Chiwria entſprüht, letzten Endes bis in die Bereiche des Grotesken, ja Gruſeligen, wie die Erzählung des Gevatters von der „roten Jacke" dartut. Das Beglückendſte aber iſt die überwallende Muſikblütigkeit dieſer aus dem Quell der ruſſiſchen Volksmuſik geſpeiſten Tonſprache: eine Köſtlichkeit reicht der anderen die Hand. Ertrachtet Orff in ſeinem „Mond" das muſikaliſche Theater, ſo begegnet in Muſſorgſkis „Jahrmarkt" eitel Muſik im Theater. Letztere herrſcht hier in königlichem Glanze, durch ſich allein bezaubernd und beglückend. Ludwig Sievert hatte auf der Drehbühne ein ganzes ruſſiſches Dorf aufgebaut. Die Spielleitung von Rudolf Hartmann ließ alle Minen froher Laune ſpringen, mitgehfreudig unterſtützt durch ein von ſeiner Aufgabe vollkommen erfülltes Enſemble. Urruſſiſch, als begegneten unmittelbar Gogols Erzählungen entſchrittene Geſtalten, kamen Georg Wieters Bauer Tſcherewik und Georg Hanns Gevatter auf uns zu, beide aus ausgiebigſter Stimm- wie Humorfülle geſtaltend. Die böſe Chiwria ſang für die erkrankte Luiſe Willer Hilde Lins; ihre Szene mit dem Popenſohn wirkte dank der Charakteriſierungslebendigkeit Karl Oſtertags, der aus ſeinen lyriſch gehobenen Gefilden hier einmal keck ins Buffoneske abſchweifte, wahrhaft überwältigend. Wie immer entzückte Trude Eipperle (Paraßja) durch Anmut ihres Geſangs wie durch Poeſie ihrer Darſtellung, und Julius Patzak beſeelte den Liebhaber Gritzko mit beſtrickender Tonſchöne. Unter Clemens Krauß ſpielte das Staatsorcheſter dem Hauſe zu jubelndem Dank.

*

Auch im Konzertſaal fehlte nicht die Uraufführung. Herbert Böhmes hymniſche Dichtung „Bamberg, dein Reiter reitet durch die Zeit" hat dem Magdeburger Komponiſten Karl Schüler zu einer Schöpfung begeiſtert, auf die, ebenſo wenig wie Orffs „Mond" die Bezeichnung „Oper", der Gattungsbegriff „Oratorium" oder „Kantate" zutreffen will. Auch Schüler geht, gleich Orff, vom Worte aus, um freilich zu ganz anderen künſtleriſchen Ergebniſſen und Stilhaltungen zu gelangen. Die Muſik ordnet ſich bei Schüler keineswegs völlig unter; ſie erkennt nur in der Dichtung die gleichberechtigte Schweſter an, der ſie die früher im Oratorium übliche Alleinherrſchaft freiwillig abtritt. Die Dichtung wird ſo zum inſpiratoriſchen Odem für den Komponiſten. Andererſeits ſtellt es unſtreitig ein Verdienſt des Vertoners dar, daß er gerade aus dem Textlichen heraus als Entſprechungen ſinngemäße muſikaliſche Formen entwickelt hat, ſo die Fuge, Paſſacaglia und Variation, die, einen ganzen Teil des Werkes umſpannend, ſinnvoll kühne Verwendung findet. Während die Rahmenteile des „Bamberger Reiters", durch und durch von Muſik durchſättigt, dem Weſen der Kantate am nächſten kommen, weichen die vorab aufs Gedankliche geſtellten Mittelteile, die dem geſprochenen Wort den Vorrang laſſen, am weiteſten von ihr ab. Lediglich im Ausklang der einzelnen Teile erhebt nach den Worten des Orators der Chor, bezeichnenderweiſe a cappella, ſeine

Stimme. Der Eindruck dieser Abschnitte entbehrt nicht einer gewissen Zwiespältigkeit; hier wird das Problematische solchen Nebeneinanderstellens am deutlichsten. Innerhalb eines rein musikalischen Rahmens hat es das gesprochene Wort neben dem gesungenen immer schwer. Schülers großangelegtes, vom Ethos hohen Wollens durchflammtes Werk ist für Soloquartett, gemischten Chor, Kinderchor, allgemeinen Gesang, großes Orchester und Sprecher geschrieben. Ein bedeutendes Aufgebot, das eine Wiedergabe freilich nur entsprechenden Orts möglich macht, und künstlerische Voraussetzungen schafft, die nicht überall gegeben sind. So klar Karl Schüler im „Bamberger Reiter" neue Aufgaben und Ziele erblickte, er hält sich bewußt fern von allem „Neuen", wie dies vielleicht nur das Interesse artistisch eingestellter Fachkreise erregen könnte. Volkstümliche Wirkung gediegener Art wird erstrebt: der Sinn einer völkischen Feierstunde zum Grundakkord gemacht. Das schließt jedoch nicht aus, daß derjenige, der tiefer schürft, auf manche Feinheit der Faktur im Gewebe der dichterisch-musikalischen Beziehungen und Sinngebungen stößt. Insbesondere im Chorsatz, der sich ausdrucksmäßig von volksliedhafter Schlichte bis zu polyphonen Ballungen spannt, erweist sich Schüler als überlegener Könner, der durch farbige Abwechslung und die mitunter elementare Gewalt großgebauter Steigerungen nachhaltig zu fesseln vermag. Der Schlußhymnus endet im gemeinsamen Gesang der eigentlichen Bamberger-Reiter-Weise, die rhythmisch wie melodisch als eine der einprägsamsten musikalischen Findungen der Partitur gelten darf. Die Uraufführung im Rahmen einer festlichen KdF-Veranstaltung wurde unter der Gesamtleitung von Richard Trunk mit den chorisch hervorragenden Kräften des Münchener Lehrergesangvereins und der Städtischen Singschule (Leitung: Konrad Sattler), dank dem erlesenen Soloquartett von Felicie Hüni-Mihascek (Sopran), Luise Willer (Alt), Karl Ostertag (Tenor), Georg Hann (Baß), dem Sprecher Paul Wagner sowie dem Orchester des Reichssenders München mit zündender Wirkung herausgebracht. Der Dichter Herbert Böhme und sein Komponist Karl Schüler konnten zahlreichen Hervorrufen Folge leisten.

Ein gemeinsam von der Musikalischen Akademie des Staatsorchesters und dem Konzertring der KdF veranstaltetes Orchesterkonzert sah den Karlsruher Generalmusikdirektor Joseph Keilberth am Pulte. Abermals wußte dieser noch junge, impulsgeladene Dirigent, in dem sich ursprünglichstes Musikantentum mit hoher gestalterischer Intelligenz in ein ausgesprochenes künstlerisches Persönlichkeitsbild verflochten haben, nachhaltig zu fesseln. Vor allem als Schumann-Dirigent hat Keilberth, wie die herrliche und auffassungstiefe Wiedergabe der d-moll-Sinfonie erhärtete, gegenwärtig kaum einen Nebenbuhler. Da kommt dieser Dirigent gleich nach jenem Meister, dessen Vorbild unverkennbar ist, nach Hans Pfitzner! Daß es ein Angehöriger unserer jüngsten Dirigentengeneration ist, der solche Pfade sucht und bereits mit erstaunlicher Sicherheit wandelt, erfüllt dabei mit besonderer Genugtuung!

Anregendes und Reizvolles hatten die Philharmonischen Konzerte in bunter Fülle zu bieten. Adolf Mennerich brachte in einem der ihm unterstehenden Volks-Sinfoniekonzerte, das erfreulicherweise wieder einmal den einzigartigen Klangraum des Odeons nützte, Ravels artistisch geistvoll verschnörkelte „Ma mère l'oye" und in prachtvoller Wiedergabe Max Regers „Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart" Werk 132. In der Mitte der Vortragsfolge begeisterte der in München rasch zu höchstem Ansehen gelangte Julian von Karolyi durch eine in die Nachbarschaft höchster Vorbilder emporwachsende Deutung von Chopins Klavierkonzert f-moll. Dem Faschingscharakter trug ein weiteres Volks-Sinfoniekonzert durch ein auf heitersten Grundton abgestimmtes Programm Rechnung. Man hörte die leicht hingetupften Figaro-Figurinen von Erich Anders, das blitzende Zauberwerk der Bürger-als-Edelmann-Suite von Richard Strauß, die mit Liebe herausgebrachte „Frauentanzkantate" von Wolfgang von Bartels sowie den „Sinfonischen Kolo" von Jakob Gotovac, letzterer eine orchestral glänzende und rhythmisch erregende Auswertung folkloristischen Besitzes jugoslawischer Volksmusik. Ein „Ungarischer Abend" unterstand der musikalischen Leitung des temperamentvollen, von tänzerischem Elan bestimmten Jenö von Keneffy. Bela Bartoks eine mehr subtile Hand erheischende Orchesterminiaturen „Bilder aus Ungarn" mußten dabei hinter der etwas gröberen Wirkung von Kodalys „Tänzen aus Galanta" sowie der „Tanzimpression" von Keneffy und dem abschließenden „Rakoczi-Marsch" zurückstehen. Sehr bedeutend war der Eindruck von Ernst von Dohnanyis Violinkonzert d-moll Werk 27, eines musiküberwallenden,

ſchwelgeriſch klingenden, indes nicht bloß auf äußere Tugenden bedachten Werkes, deſſen ungewöhnliche techniſche Anforderungen die Geigerin Palma von Paſzthory mit bewundernswerter Bravour und blutvoller Muſikalität bewältigte.

Oswald Kabaſta hat die Münchener Konzertfreunde in ſeinem ſechſten Philharmoniſchen Konzert auf zwei hierorts noch weniger bekannte oſtmärkiſche Komponiſten hingewieſen: Wilhelm Jerger und Franz Schmidt. Von erſterem hörte man die „Partita für Orcheſter" Werk 21: in vier ungemein prägnant geformten, knappen Sätzen prall von Einfall, voll rhythmiſch geſchmeidigen, klanglich bizarren Lebens, das Werk eines Mannes, an dem jeder Nerv Muſik bebt. Das Kernſtück des Abends, in deſſen Rahmen Debuſſys „Iberia" keine ganz glückliche Plazierung erfahren hatte, war allerdings die 2. Sinfonie von Franz Schmidt. Das Werk wirkte auf die Hörer gleich einer Offenbarung, die es faſt unbegreiflich erſcheinen ließ, daß dieſe Schöpfung, ein ſinfoniſcher Wurf reinſter Prägung und hohen Ranges, erſt Jahrzehnte nach ihrer Entſtehung nach München gekommen ſein ſollte. Umſo größer war das Verdienſt Kabaſtas, einem offenſichtlichen Mangel abgeholfen zu haben. Nach dieſem entſcheidenden Breſchenſchlag wird für das Schaffen Franz Schmidts auch in München die Stunde gekommen ſein! Wenige Tage danach traf uns die erſchütternde Kunde vom Ableben des Meiſters. So hat auch er jene Schwelle überſchreiten müſſen, die für ſo manchen deutſchen Muſiker erſt volles Leben ſeiner Anerkenntnis bedeutet hat: den Tod! Muß ſich ſolche Tragik immer wieder erneuern!?

Wiener Muſik.

Von Victor Junk, Wien.

Mein diesmaliger Bericht gibt Veranlaſſung, zahlreiche Neuerſcheinungen zu beſprechen, die dem Wiener Muſikleben erhöhte Bedeutung gaben. Eine der weithin Sichtbarſten, die Uraufführung der Oper „Königsballade" von Rudolf Wille, iſt beſonderer Berichterſtattung vorbehalten (ſ. Sonderrubrik „Ur-Aufführungen").

Von nachhaltigem Eindruck war die Wiener Erſtaufführung des „Sinfoniſchen Konzerts für Klavier und Orcheſter" von Wilhelm Furtwängler — zumal Furtwängler ſich damit zum erſten Male bei uns auch als Komponiſt vorſtellte. Nun iſt es von vorneherein klar, daß es ein Furtwängler ſchwerer hat, als jeder andre, als Komponiſt gewertet und anerkannt zu werden, zumal er ſeinen bisherigen großen Ruf lediglich ſeiner Dirigierkunſt verdankt und als ſelbſtſchöpferiſcher Geiſt ſozuſagen Neuling iſt, von dem man aber doppelt Wertvolles erwartet. Es ſei feſtgeſtellt, daß Furtwängler dieſe hohen, an ihn geſtellten Erwartungen nicht nur nicht enttäuſcht, ſondern vielmehr übertroffen hat, und der tobende Beifall, den er ſich an der Spitze unſerer Philharmoniker mit der Wiedergabe ſeines Werkes erſpielte, ſprach deutlich genug für die ehrliche Anerkennung auch des Komponiſten. Daß er ſchon mit 18 Jahren ein achtunggebietendes „Te Deum" geſchrieben hat, weiß niemand; wenn er aber erſt jetzt mit eigenen Werken hervortritt, ſo muß man dies als ein Zeichen von ſtrengſter Selbſtkritik anerkennen und verſtehen lernen. Und das aufgeführte Klavierkonzert bringt den unwiderleglichen Beweis dafür, daß er als Schaffender ſeine Geltung beanſpruchen darf. Es ſpricht daraus ein hoher künſtleriſcher Ernſt, der ſeinen eigenen Weg ſucht und wohl auch ſchon gefunden hat. Freilich mag die Anlage im Großen, die jeder dieſer drei Sätze hat, den Blick erſchweren, zumal dieſes edle, durchaus romantiſche Werk Klavier und Orcheſter in gleicher Weiſe in den Dienſt des ſinfoniſchen Geſtaltens ſtellt. Auf der andern Seite wird das Verſtändnis des Rieſenwerkes durch ſeine deutliche Thematik ermöglicht, die durch ein fein hindurchgeſponnenes Stimmengewebe innerlich belebt und gehoben erſcheint. Die Erfindung ſowie die Durchführung der Motive ſind ganz eigenartig, wenn man ſo ſagen darf: furtwängleriſch. Auf anſtürmende, mächtig geſteigerte Formteile folgen zarte, beſinnliche Epiſoden lyriſcher Art. Von beſonderer Einprägſamkeit ſind die ausdrucksvollen Themen des 2. und 3. Satzes, die hauptſächlich dem Klavier anvertraut ſind. Für die Klavierinterpretation hatte ſich Furtwängler Edwin Fiſcher mitgebracht, der mit dem Werk bereits vertraut und innerlich ganz in dasſelbe hineingewachſen iſt. Sein bald kraftvolles, bald aber auch hauchdünnes Spiel kommt den beſon-

deren Eigenheiten dieses Werkes zustatten, das bei wiederholtem Anhören nur gewinnen und wohl auch etwa noch widerstrebende Gemüter bekehren helfen wird.

Trompetenkonzerte sind selten; umso erfreulicher ist es, wenn ein begabter junger Tonsetzer unsrer Ostmark, wie es Robert Wagner unstreitig ist, eine „Sinfonische Musik für obligate Trompete und Orchester" schreibt. Sie kam im 5. Sinfoniekonzert Oswald Kabastas zur Uraufführung. Der Komponist gab dem Werk nicht die eigentliche Form eines Konzerts, sondern verwendet das kostbare Solo-Instrument in 4 Sätzen der Sinfonieform, weist ihm darin eine beherrschende virtuose Rolle zu und läßt es mit außerordentlicher Geschicklichkeit und in vorzüglicher Satzweise bald als Fanfarenträger, bald als Verkünder arios gehobener Tonfolgen seine Vielseitigkeit in der Handhabung durch einen gewandten Spieler zeigen. Dieser famose Spieler war Wilhelm Stracker, dem, neben dem Komponisten, dem Dirigenten und dem mitsinfonierenden prächtigen Orchester, ein Hauptanteil an dem gespendeten reichen Beifall gebührt. Manches Überschwengliche in der formalen Ausdehnung der Sätze und in der wildbewegten Auftürmung ihres thematischen Gehalts muß man wohl dem leidenschaftlichen Gestaltungsdrang des jungen Komponisten zugute halten. Ein Fehler ist es gewiß nicht.

Eine dritte Neuheit für Wien bildete die Bekanntschaft mit japanischer Musik, die wir dem Komponisten und Kapellmeister aus Tokio, Hisatada Otaka verdanken; er führte in einem „Japanischen Kulturkonzert" an der Spitze unseres „Stadtorchesters Wiener Sinfoniker" einen ganzen Abend lang japanische Musik vor, in Bearbeitungen, wie es sich bei der Verwendung eines großen modernen Orchesters von selbst versteht. Indessen war die Programmfolge so zusammengestellt, daß sie stufenweise die Beeinflussung alt- und neujapanischer Musik durch die Ausdrucksmittel der europäischen erkennen ließ. Am getreuesten und unverbildetsten hielt sich an die alten Melodien der japanischen Hofmusik („Gagaku") das erste Stück, betitelt „Etenraku" (was man etwa mit „Vom Himmel überlieferte Musik" übersetzen könnte) von Hidemaro Fürsten Konoye (dem derzeit in Berlin lebenden Bruder des japanischen Staatsministers). Die verwendeten Themen, von Konoye für europäisches Orchester bearbeitet, stammen aus der Nara-Epoche (8.—9. Jahrhundert) und sind bis heute so gut wie unverändert geblieben; sie bauen sich meist auf einer halbtonlosen Skala von 3 Tönen auf, bald aber auch lassen sie eine ununterbrochene Folge von Halbtönen (Sekundenschritten) erkennen. Ihre Verarbeitung geschieht einzig nach dem uralten Litaneiprinzip der bloßen Themenwiederholung, wobei die Melodien stets gleich bleiben und nicht nach unseren musikalischen Bedürfnissen und Formprinzipien entwickelt, verändert, gesteigert, zur Höhe aufgetürmt werden. Dennoch macht die dadurch erzeugte Einförmigkeit, um nicht zu sagen Eintönigkeit einen Hauptreiz dieser Musik aus und erreicht in der uns ungewohnten Form und Klangfarbe starken Eindruck. — Mit farbigeren Stimmen ist das 2. Stück durchsetzt: betitelt „Cantilène antique" von Kishio Hirao; es ist ungleich lebhafter als das in heiliger Ruhe dahinschreitende Stück Konoyes, auch deutlicher gegliedert, und zeigt Ansätze zu einer Art europäischer Kadenzierung. Der antik-japanische Geist ist aber auch hier festgehalten. — In der von Otaka selbst herrührenden „Japanischen Suite", einem aus 4 kurzen Sätzen (1. Am Morgen, 2. Kinder im Spiele, 3. Berceuse, 4. Fest) bestehenden Werk, sind die verwendeten Mittel schon viel europäischer und moderner; auch hier treten altjapanische Originalmotive hervor, aber sie sind stärker mit neuzeitlichen Klangelementen und Kolorismen vermischt (für die sich das dem Orchester eingegliederte Klavier sehr gut eignet), so zwar, daß man geneigt wäre, den Komponisten für eine Art japanischen Debussys zu erklären. Dies scheint uns im 3. Satz am stärksten hervorzutreten, wo sich das eigentümlich Japanische fast verliert, während der 4. Satz, in der Form eines Marsches, ein zwar kurzes, aber dafür umso lebendigeres und wirksameres Stück darstellt, das dabei den überaus charakteristischen und aufregenden Klang der japanischen „Festtrommel" verwendet. Es mußte bei der Wiener Aufführung wiederholt werden.

Ein ähnliches Doppelgesicht zeigt „Image Nr. 1" von Sukehiro Shiba. Er hat darin aus den Melodien der altjapanischen Hofmusik ein neues, ausgesprochen modernes Werk geschaffen. — Die Synthese japanischer und europäischer Tongedanken gipfelt aber in dem letzten der aufgeführten Stücke, der sinfonischen Dichtung „Ashiya Otome" („Das Mädchen von Ashiya") von Otaka selbst. Hier klingen japanische Themen nur mehr an, werden aber ganz im Geiste Ravels oder Strawinskys durchgeführt. Otaka, der alle diese Werke mit sichtlicher innerer

Anteilnahme reproduzierte, glänzte auch mit einem (gar nicht so leichten) deutschen Tonstück, den „Haydn-Variationen" von Brahms, die die exotische Programmfolge zwischen zweien der radikalsten Stücke angenehm beruhigend durchbrach.

Das Prix-Quartett brachte an seinem 2. Abend ein neues Streichquartett von Franz Wödl, das der Komponist ausdrücklich als „Fugenquartett" bezeichnet haben will; in der Tat ist das ganze Stück auf dem Grundsatz imitatorischer Themenabwandlung aufgebaut mit einem schönen freien Spiel von Gegenstimmen, sodaß sich tatsächlich alle 4 Sätze als veritable Fugen entpuppen. Ein Verfahren, das dem Musikkenner gewiß imponiert, aber den Erfolg vielleicht gefährden kann. Der Komponist und die Spieler ernteten verdienten Beifall.

Die Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker, die uns jedesmal mit selten oder nie Gehörtem beschenkt, hatte diesmal als Neuheit (von Leopold Wlach, Ernst Moravec und Magda Rusy mit aller Virtuosität und gegenseitiger geistiger Durchdringung gespielt) ein „Kleines Konzert für Klarinette, Viola und Klavier" von Alfr. Uhl vorgeführt, eine originelle und saubere Arbeit, in der der Komponist ganz neue, unerhörte Stimmungen anschlägt, zu denen ihm die Klangmischung der genannten drei Instrumente neue Möglichkeiten gibt; die 3 Sätze des Konzerts sind von einem unaufhaltsam dahinstürmenden lebhaften und glücklichen Gestaltungswillen erfüllt, immer im großen Zug geformt, dabei reich an reizvollen melodischen und klanglichen Einzelheiten. Die Wirkung auf die Zuhörer war demnach auch eine starke und nachhaltige. Weniger wirksam erwies sich das 2. Mittelstück des von Mozart und Haydn umrahmten Programms: die Sonate für Flöte, Viola und Harfe von Debussy. Hier ist vor lauter rubato-Stellen kaum noch eine Form zu erkennen, abgesehen davon, daß die Methode, Musik aus lauter Themenspritzern zusammenzufügen, monoton und ermüdend wirken muß. Nirgends ein wahrhaft führendes Thema, das die musikalische Gestaltung (und uns zugleich) an sich reißt. Es ist bloßes virtuos koloristisches Spiel, und die beständigen Flötenkaskaden und diatonischen Sturzbäche bringen keinen wirklichen Fluß hinein — absolut undeutsche Musik! — Echtes und beglückendes Musizieren geht im Gegensatz dazu aus von der Neuheit, die Willem Mengelberg als Gastdirigent bei den Philharmonikern aus Holland mitbrachte: die „Ciacona gotica" für großes Orchester seines Landsmannes Cornelius Dopper. Höchste Satzkunst, Beherrschung der Form, wie sie bei der durch die an das Baßthema gebundenen Schreibweise gerade einer „Chaconne" doppelt anerkennenswert ist, dabei Wärme der Empfindung, Verständnis für die gebotene Abwechslung und lebendige Erfindungskraft zeichnen das Werk und seinen Komponisten aufs vorteilhafteste aus. Klangliche Reize, in einer archaisierenden Harmonik, wie in der Besonderheit der Instrumentation begründet, erhöhten den Wert und den Erfolg dieses beifälligst aufgenommenen Prachtstücks.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels.

Von Bruno Wamsler, Lauscha (Novemberheft 1938).

Aus den im Novemberheft genannten Silben waren zunächst die Worte

1. Apotheker
2. Finis
3. halbgedeckt
4. Caspar
5. Ciacona
6. Fürstenau
7. Glottis
8. Alvarez

zusammenzustellen.

Die Anfangsbuchstaben, als Noten von oben nach unten gelesen, ergeben (bei Erhöhung des 5. und 7. Notennamens um je einen halben Ton) das „Koboldsmotiv" aus „Till Eulenspiegels lustigen Streichen":



die Endbuchstaben, ebenfalls von oben nach unten (in Antiqua-Großbuchstaben) gelesen, den Namen des Komponisten:

R S T R A U S Z

Trotz der vielfachen Versicherungen, daß die Aufgabe viel Kopfzerbrechen verursacht habe, konnten wir zu unserer Freude eine ganze Anzahl richtiger Lösungen feststellen. Unter diesen bestimmte das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Prof. Arthur Berg, Ludwigshafen;

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Erna Rahm, Hof i. Bay.;

den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Stud.-Ass. Fritz Dressel, Aschaffenburg

und je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Käte Carius, Musikpädagogin, Darmstadt — R. Straßmann, Düsseldorf — Kurt Vetter, Pirna — Irma Weber, Heidelberg.

Es war wohl zu erwarten, daß das „Koboldthema" aus Richard Strauß' genialem Orchesterwerk „Till Eulenspiegel" die musikalische Phantasie der Rätsellöser zu mannigfachen Kompositionen anregen werde. In der Tat, fast alle musikalischen Beigaben haben den Charakter des Burlesken, Lustigen getroffen, haben teilweise die Straußischen Themen weitergesponnen oder in eigenen Ideen den Tenor der „Eulenspiegelei" angeschlagen. Die Rätselecke hat eine besondere Aufgabe erfüllt, wenn sie ein berühmtes Werk eines der namhaftesten Tonsetzer der Gegenwart in der Weise lebendig werden läßt.

Aus diesen Einsendungen fügen wir dem heutigen Heft die „Passacaglia" von Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz-München als Notenbeilage bei, damit sich unser gesamter Leserkreis daran ergötze!

Und auch Georg Straßenbergers-Feldkirch — der sich übrigens inzwischen als der Einsender des im Februarheft (S. 169) erwähnten „Intermezzo" entpuppte — kurze „Eulenspiegeleien" werden im nachstehenden Abdruck für sich selbst sprechen:

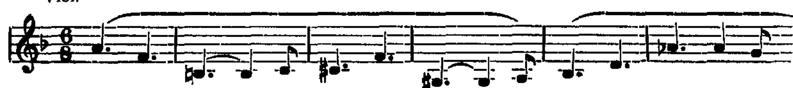
„Janus."

Ach, du rätselhaftes Thema, —
nein, du passest in kein Schema!
Mag dich drehen, biegen, wenden,
stets entgleitest du den Händen:
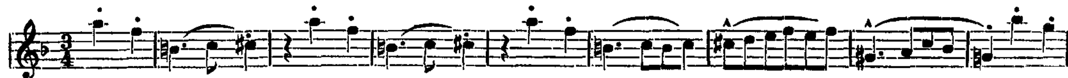
Na, in diesem Pfiff, dem kecken,
könnte sich der „Till" verstecken!?
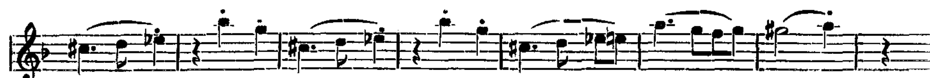


Aber durch die gleichen Töne
hör ich süß die Cantilene —
nein, so singt kein Schelmenlied
schmelzend weich dir ins Gemüt:

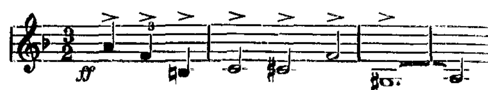


Doch in wirbelnd schnellem Lauf
springt ein neues Thema auf,
dreht sich wie ein Walzerkreisel
aus dem Wiener Vorstadtbeisel:
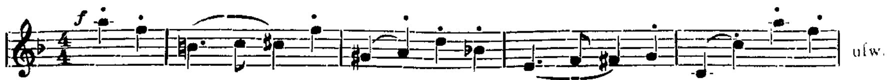




Doch so walzt nicht 's Mariandel.
Thema, ach, mich quält dein Wandel!
Bist du gar „patetico" —
alles Blech unisono?



Oder: Marcia finale,
so „un poco triviale"??



Ganz vergebens. Es ist aus.
Keines ist von Richard Strauß.
Janus muß ich drum dich nennen,
gibst du dich nicht zu erkennen,
zeigst dich einmal so pompös,
und dann wieder graziös.
Zwiefach ist das Antlitz dein —
welches soll das wahre sein?
Das erwart ich ohne Kummer
von der nächsten Zeitschriftnummer!

Georg Straßenberger.

„Eulenspiegelei" betitelt Stud.-Rat Ernst Lembke-Stralsund ein kurzes springlebendiges, burleskes Klavierstück von guter, scherzhafter Wirkung. Hans Kautz-Offenbach/Main schreibt einen reizvollen „Tanz der Tonarten" nach „Till Eulenspiegels lustigen Streichen" und gibt im Finale in einer Gavotte Till Eulenspiegels Schwiegermutter nach den Tonnamen (dees beese Aas) gar noch einen burlesken Solotanz bei.

Sogar des Endes von „Till Eulenspiegel" hat man kompositorisch gedacht. Unter rhythmischer und melodischer Umbiegung des Eulenspiegelmotivs hat Stud.-Rat Martin Georgi-Thum ein sehr feinsinnig empfundenes Stück für Violine und Klavier geschaffen mit dem Titel: „Gedanken des Till Eulenspiegel, als man ihn zum Galgen führt." Georgis Satz erscheint recht gut thematisch gearbeitet und atmet feinen lyrischen Stimmungsgehalt. Der Berliner Konzertsopranistin Annina Colombara ist der musikalische Spaß gelungen, sämtliche Worte der Lösung des Preissilbenrätsels unter Benützung des Koboldmotivs in einem witzig anmutigen Liedchen unterzubringen. Rudolf Kocéa, Wardt hat einen hübschen kleinen Kanon für drei Stimmen: „Der ewige Schalk" seiner Rätsellösung beigefügt. Walter Rau-Chemnitz wurde durch das Rätsel zu einer kurzen, zweiseitigen Klavierkomposition „Kobold" angeregt, der wohl originellsten und klargegliedertsten Klavierarbeit, die eingegangen ist. Duftig und burlesk, wirklich, wie wenn ein kleiner Kobold über die Tasten hüpft.

Karl Meinberg-Hannover holt weiter aus in seinen „Eulenspiegeleien" für Klavier, eine Komposition von virtuoser Ausformung und manchmal etwas forcierter zeitgenössischer Orientierung des Klaviersatzes. Fritz Hoß-Salach formte nach einem lustigen Lied von Richard Strauß einen spritzigen kleinen zweistimmigen Klaviersatz „27 Takte für 15 Pfennige". Das Eulenspiegelmotiv und andere Themen von Strauß verarbeitet Kantor M. Menzel-Meißen sehr geschickt zu einer für Orchester gedachten Studie.

Eine sehr anmutige, fröhliche Liedvertonung „Bei einem Wirte wundermild" nach dem Gedicht von Ludwig Uhland hat Georg Winkler-Leipzig eingesandt. Ein Strophenlied von wirklich melodiöser Führung der Singstimme. Unser unermüdlicher KMD Richard Trägner-Chemnitz war auch bei diesem Rätsel zur Stelle und hat ein gutklingendes, schlichtes Scherzo mit Trio für Streichquartett beigesteuert. Schließlich ist auch die ernste Muse mit ein paar Gaben zur Rätselecke vertreten. Gerhard Gadsch-Großenhain sandte uns einen wirkungsvoll ernsten, imitatorisch gearbeiteten Vokalsatz für gem. Chor über den 71. Psalm „Herr auf dich traue ich". Prof. Georg Brieger-Jena schrieb zwei flüssige, wohlklingende Orgelchoräle, von denen wir dem ersten mit cantus firmus im Tenor den Vorzug geben möchten.

Auch die meisten der eingesandten Dichtungen sind auf den heiteren Ton gestimmt: so lassen Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Br., Studienrat Dr. Karl Forster-Hamburg, Rektor R. Gottschalk-Berlin, Walter Heyneck-Leipzig, KMD Arno Laube-Borna in längeren und kürzeren Versen das Schelmenleben vorübergleiten, während Frau Eva von Borgnis-Königstein und Walther Otto-Reichenberg sich mit der Aufgabe als solcher beschäftigen.

Für eine Sonderprämierung haben wir aus diesen Einsendungen vorgesehen: Rektor R. Gottschalk, Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz, Walter Rau und Georg Straßenberger erhalten je einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 8.—; Studienrat Carl Berger, Annina Colombara, Dr. Karl Forster, Studienrat Martin Georgi, Lehrer Fritz Hoß, Hans Kautz, KMD Arno Laube, Stud.-Rat Ernst Lembke, Karl Meinberg, Kantor Max Menzel, KMD Richard Trägner und Organist Georg Winkler je einen solchen von Mk. 6.— und Frau Eva von Borgnis, Prof. Georg Brieger, Gerhard Gadsch, Walter Heyneck,

Lehrer Rudolf Kocéa, Karl Meinberg und W. Otto je einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 4.—. Wir bitten alle Preisträger um baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche.

Weitere richtige Lösungen gingen ein von:

Robert Aschauer, Linz/D. —
Hans Bartkowski, Berlin — Irene Bauch, Jena — Hans Bellstedt, stud. phil., Bremen — Margarete Bernhard, Radebeul — Berta Betz, Musiklehrerin München — Lehrer Brieger, Saarau — Wolfgang Buchheim, Schüler, Dessau —
Helene Christian, Musiklehrerin, Neiße —
C. Damson, Gera — Paul Döge, Borna —
Kurt Effelborn, Rudolstadt —
Gret Hein-Ritter, Pianistin, Stuttgart — Adolf Heller, Karlsruhe i. B. — Frau Anni Heß-Meyer, Musiklehrerin, Durlach — Ursula Hoffmann, Jena — Dipl.-Ing. Hans Holst, Hamburg —
Domorganist Heinrich Jacob, Speyer/Rh. —
Oskar Kroll, Wuppertal-Barmen —
Studienrat E. Lafin, Greifenberg i. P. — MD Hermann Langguth, Meiningen — Martin Lorenz, Kammermusiker, Coburg —
Hubert Meyer, Walheim b. Aachen — Dr. Bruno Müller, Studienrat, Stendal —
Amadeus Nestler, Leipzig —
H. Oksas, Altenkirch, Kreis Tilsit —
Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden —
R. Raatz, cand. phil., Berlin —
Robert Schaar jun., Organist, Delmenhorst i. O. — MD Jakob Schaeben, Euskirchen — Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Ernst Schmidt, Gymnasialmusiklehrer, Hamm i. W. — Hedwig Schmidt, Marburg/L. — Ernst Schumacher, Emden — Hermann Stahl, Konzertmeister, Gröna — Wilhelm Sträußler, Breslau — Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen —
Heinrich Tönsing, Minden i. W. — Stud.-Ass. Rudolf Tretzsch, Auerbach i. V. — Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —
Alfred Umlauf, Radebeul —
Marlott Vautz, stud. mus., München —
Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Th. —
Fritz Zech, Stud.-Rat a. D., Wiesbaden — Studienrat Alfred Zimmermann, Stollberg/Erzg. — KM Curt Zöllner, Leipzig.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Josef Drechsler, Köln.

a — al — ant — ar — au — ba — ba — bach — berg — ca — ca — cem — cha — cha — chau — chu — ci — con — cor — cou — de — de — des — di — di — di — do — do — e — e — e — en — er — es — es — for — fu — gen — gi — gie — giers — gum — hai — hal — har — haul — her — in — ja — ja — jo — ka — kan — kon — la — la — lan — le — le — li — li — lo — lu — lu — men — mer — mo — na — ne — ne — ne — ne — nik — nisch — no — now — o — o — peg — pelz — pres — ran — re — ri — risch — ro — ru — se — sgam — si — si — ta — te — ter — ti — ti — ti — tin — to — tü — um — us — va — ver — vet — zo.

Aus obigen 106 Silben sind 32 Wörter zu bilden, deren Anfangsbuchstaben von oben nach unten gelesen ein Thema bezeichnen. Wie heißt dieses Thema in Notenschrift? (Die Vorzeichen gelten für das ganze Thema.)

Wählt man je einen Buchstaben aus den einzelnen Wörtern (die Stellung des einzelnen Buchstabens innerhalb der Wortreihe ist unterschiedlich), so wird der Name des Komponisten ebenfalls von oben nach unten gelesen ersichtlich. Wie heißt der Komponist? In welchem seiner Werke kommt das Thema vor?

1. Kompoſition über einen Basso ostinato
2. Kirchentonart
3. Abendmuſik
4. Pariſer Schriftgießer und Erfinder des Notentypendruckes (Notenlinie mit Note zugleich)
5. Komponiſt der neudeutſchen Schule
6. Suitenähnliche Kompoſitionsform
7. Tonlehre von den Verwechſlungen
8. Akkordbrechungen
9. Augsburger Komponiſt und Theoretiker des 16. Jahrh.
10. Prager Organiſt und Herausgeber eines Muſiklexikons (17. Jahrh.)
11. Idylliſches Charakterſtück in der Suite
12. Italieniſcher Tanz alter Zeit
13. Zwiſchenſpiel
14. Italieniſcher Komponiſt (19. Jahrh.)
15. Augsburger Motettenkomponiſt um 1600
16. Spaniſcher Komponiſt (19. Jahrh.)
17. Klagegeſang
18. Dynamiſche Bezeichnung
19. Italien. Komponiſt des 16. Jahrh., Herausgeber des Werkes „Il Transilvano" (1593)
20. Muſikaliſche Ausdrucksbezeichnung
21. Altfranzöſiſcher Tanz
22. Böhmiſcher lebhafter Tanz
23. Techniſches Übungsſtück
24. Kirchentonart
25. Pariſer Organiſt und Orgelkomponiſt (19. Jahrh.)
26. Deutſcher Komponiſt, Mitbegründer des Leipziger Bach-Vereins
27. Liebeslied
28. Pariſer Opernkomp. (Freund von Gluck)
29. Taſteninſtrument
30. Kirchlicher Freudengeſang
31. Spaniſcher Kaſtagnettentanz
32. Pariſer Komponiſt (Klavieretüden)

Die Löſung dieſes Rätſels iſt bis zum 10. Juni 1939 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung der Aufgabe ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form, ſei es nun kompoſitoriſcher, dichteriſcher oder zeichneriſcher Art, eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Hans Baumann: Der helle Tag. Ein Liederbuch. 72 S. 8°. Geb. Rm. 2.50, kart. Rm. 1.80. Ludwig Voggenreiter, Potsdam.

Theodor Berger: Streichquartett. Werk 2. Partitur Rm. 3.— no. Stimmen Rm. 7.50 no. Ries & Erler, Berlin.

Herbert Bruſt: Drei Geſänge um das tägliche Brot für gem. Chor. Werk 56. Ries & Erler, Berlin.

Trude Bürkner: Vom heiligen Brot. Tiſchſprüche für das nationalſozialiſtiſche Haus. Ludwig Voggenreiter, Potsdam.

Johannes Clemens: Deutſche Tänze für Orcheſter. Werk 32. Partitur Rm. 7.50, Stimmen Rm. 9.—. Ries & Erler, Berlin.

Ernſt Ferand: Die Improviſation in der Muſik. Eine entwicklungsgeſchichtliche und pſychologiſche Unterſuchung. Mit 74 Notenbeiſpielen. 464 S. Rhein-Verlag, Zürich.

Hans Fiſcher: Leichte Klaviermuſik alter Meiſter. Rm. 2.— Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Karl Richard Ganzer: Richard Wagner und das Judentum. (Schriften des Reichsinſtituts für Geſchichte des neuen Deutſchland.) 40 S. Kart. Rm. 1.—. Hanſeatiſche Verlagsanſtalt, Hamburg.

Joſeph Haydn: VI Favorit Menuetten. Für den Gebrauch bezeichnet von Leopold J. Beer. Rm. 1.—. Univerſal-Edition, Wien.

Paul Hermann: Zwölf Volkslieder aus der Oſtmark und aus Sudetenland für Sing- und Spielſcharen. Rm. 2.20. Ludwig Voggenreiter, Potsdam.

Joachim Herrmann: Klingendes Schleſien. Muſikkultur vom Mittelalter bis zum Barock (12. Band der Schleſienbändchen). Flemmings Verlag, Breslau.

Paul Höffer: Fröhliche Wanderkantate nach Gedichten von J. von Eichendorff für gem. Chor, Soli, Streichinstrumente, Flöte und Schlagzeug. Partitur Rm. 4.—, Chorstimmen je Rm. —.50, Instrumentalstimmen je Rm. —.50. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Erich J. Kaufmann: Missa brevis für vierst. gem. Chor und Orgel Werk 8. Orgel-Partitur Rm. 2.—, Chor-Partitur Rm. —.35 no. Gebr. Hug & Co., Zürich.

Ernst Kunz: Kantate für Schulfeiern für dreist. Schülerchor und Klavier. Klavierauszug Rm. 4.— no., Chorpartitur zum 1. Teil Rm. —.25 no., Chorpartitur zum 2. Teil Rm. —.35 no., Chorpartitur zu beiden Teilen Rm. —.50 no. Gebr. Hug & Co., Zürich.

Josef Lechthaler: Totentanz. Eine Suite von 4 Gesängen nach Worten von Franz Krieg für eine mittlere Singstimme mit Klavier. Werk 41. Rm. 3.—. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Hans Mersmann: Musikhören. 294 S. Halbl. Rm. 9.50, Leinen Rm. 10.50. Sanssouci-Verlag, Berlin.

Joseph Meßner: Drei Gesänge für Bariton und Orchester. Werk 43. Klavierauszug Rm. 3.—. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

W. A. Mozart: Das Donnerwetter. Contretanz für Kammerorchester frei bearbeitet von Edwin Fischer. Ries & Erler, Berlin.

Walter Rein: Gesellenlieder. Kantaten über Lieder der Volksdeutschen im Ausland. Partitur Rm. 3.—, jede Chorstimme Nr. 1—4 einzeln Rm. —.25, zusammen Rm. —. 60, jede Instrumentalstimme Nr. 1—4 einzeln Rm. —.30, zusammen Rm. —.75. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Robert Schumann: Musikalische Haus- und Lebensregeln. Neu herausgegeben vom Arbeitskreis für Hausmusik. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Otto Siegl: Nachtlied. Werk 102, Nr. 6. Rm. 1.20. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Hermann Simon: Drei Lieder aus dem „Lied der Getreuen". Verse ungenannter österreichischer Hitler-Jugend für ein- und zweist. Chor mit und ohne Instrumente. Rm. —.80. Ludwig Voggenreiter, Potsdam.

Hermann Simon: Die Liebende. Ein Liederkreis nach Gedichten von Ruth Schumann für Sopranstimme mit Klavier. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Wolfgang Stumme: Musik im Volk. Grundfragen der Musikerziehung. 292 S. Kart. Rm. 7.80, Lwd. Rm. 9.50. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Guido Waldmann: „Rasse und Musik." Unter Mitarbeit von Joachim Dukart, Richard Eichenauer, Gotthold Frotscher, Fritz Metzler, Josef Müller-Blattau. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Guido Waldmann: Singebuch für Frauenchor, im Auftrage der Reichsjugendführung und des Reichsverbandes der gemischten Chöre herausgegeben. 80 S. Kart. Rm. 1.—. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Fritz Werner-Potsdam: Volkslieder in neuen Sätzen (1. Heft der „Drei Klavierbüchlein für den Anfang".) Rm. 2.—. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Fritz Werner-Potsdam: Aus meiner Klaviermappe. (3. Heft der „Drei Klavierbüchlein für den Anfang".) Rm. 2.—. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

PAUL LOHMANN: Stimmfehler, Stimmberatung. 125 S. Edition Schott's Söhne, Mainz. 1938.

Ein sehr gutes Buch legt uns hier der bekannte Berliner Stimmpädagoge vor, ein Buch, mit dem sich jeder verantwortungsbewußte Stimmbildner gründlich befassen sollte. Die Schrift Paul Lohmanns will keineswegs zu dem stimmpädagogischen Methodenwettstreit einen Beitrag liefern. Sie zeigt die natürlichen Grundlagen und Funktionsbedingtheiten einer Geschehensganzheit, wie sie ein geschultes Singen darstellt, in klarem Erkennen und sehr begabter Intuition des stimmanalysierenden Hörens auf. In der Form von Frage und Antwort beschäftigt sich der Verfasser eingehend mit den „erklärbaren Elementen der Stimmbildung", sodann vor allem mit den „Stimmfehlern, deren Ursachen und ihrer Bekämpfung". Das Buch ist kein bequemes Buch; der Verfasser warnt in der Einleitung ausdrücklich davor, darin nur herumzulesen. Wer die unendliche Vielfalt stimmbildnerischer Probleme, die alle auf „Ganzheit der Menschenbildung drängen", tief ernst nimmt, wer nicht auf das Alleinseligmachende „seiner Methode" schwört, wird bei intensiver Beschäftigung mit dieser Schrift wertvollste Fingerzeige finden, wie er Stimmen weiter helfen kann. Ein Beweis zur Genüge dafür, daß Lohmanns Schrift aus reichster Erfahrung der gesangspädagogischen Arbeit schöpft.

Dr. Johannes Maier.

OTTMAR SCHREIBER: Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850. Neue Deutsche Forschungen, Abteilung Musikwissenschaft, Bd. 7, herausgegeben von Joseph Müller-Blattau. 319 Seiten. Broschiert Rm. 12.—. Junker und Dünnhaupt Verlag, 1938.

Dieses in seinen Erkenntnissen ungemein reichhaltige und vielseitige Buch möchte man in den Händen jedes Orchesterdirigenten und auch jedes

gehobenen Orchestermusikers wissen. Über den Werdegang des modernen Sinfonie- und Opernorchesters, über die Hof- und Adelskapellen sowie die bürgerlichen Stadtmusiken des 18. Jahrhunderts, über die ersten öffentlichen Orchestergemeinschaften des 19. Jahrhunderts, über deren soziologische Stellung, Ausbildung und Besetzung findet sich darin vieles äußerst Aufschlußreiche zusammengetragen. Als Quellen haben dem Verfasser neben Archivalien vor allem die Musikzeitschriften der behandelten Epoche gedient. Nicht minder von großem Interesse sind die Ausführungen über die Aufführungspraxis über das Instrumentarium, über die Orchesterleitung, die Raumverhältnisse und Orchesteraufstellung. Im letzten Abschnitt über das Orchesterspiel erfahren wir besonders wertvolle Einzelheiten über damalige Aufführungen klassischer Meisterwerke. Das sehr flüßig geschriebene Buch ist durch 28 Seiten Anmerkungen bestens wissenschaftlich fundiert. Manches über die Geschichte des Orchestermusikers ist darin sogar sehr ergötzlich zu lesen.

Dr. Johannes Maier.

ZWEI NEUE TSCHAIKOWSKY-BÜCHER: „Geliebte Freundin." Tschaikowskys Leben und sein Briefwechsel mit Nadeshda von Meck. Von Catherine Drinker-Bowen und Barbara von Meck. Paul List Verlag, Leipzig. — „Die seltsame Liebe P. Tschaikowskys und der Nadjeschda von Meck." Koehler u. Amelang, Leipzig.

Fast gleichzeitig erschienen diese zwei Bücher, beide gewidmet dem gleichen seelischen Ereignis einer wunderbaren Abgestimmtheit, die auf dem rein künstlerischen Umweg über das eigenpersönliche Erlebnis der Musik eine Frau in das Leben Tschaikowskys, und mehr noch in sein Schicksal, seinen Aufstieg zu europäischem Ruhm mit der hilfreichen Macht einer Juno Moneta eingreifen läßt. Diese eine Frau, von kostbarster Seltenheit, war Nadeshda von Meck, die reichste Frau Moskaus aus der Zeit glorreichen Zarentums, Mutter von 12 Kindern, Witwe eines schöpferischen Eisenbahningenieurs, verschloß sie sich menschenscheu der Welt, hatte sich mit der streng behüteten Einsamkeit ihres fürstlichen Palais umschanzt. Leidenschaftliche Musikfreundin von feinstem Empfinden für die nationalen Werte russischer Musik, wird sie 1876 durch Nicolaus Rubinstein (den Bruder Antons) mit der „Sturm"-Musik des jungen, als Theorielehrer am Konservatorium wirkenden Peter Tschaikowsky, wie auch mit der bedrückten Lebenslage dieses von ihr sofort als geniale Begabung erkannten, vom ersten Augenblick an leidenschaftlich bewunderten Komponisten bekannt. Hingerissen von der Macht dieser Sturmmusik schreibt sie beglückt und erschüttert an Tschaikowsky, bestellt bei ihm Kompositionen, für die sie mit fürstlichen Honoraren dankt; um nun aber sein Leben und Schaffen vor Sorge und Zufällen zu schützen, bietet diese großartige Mäcenatennatur, diese wahrhafte Schicksalslenkerin ihrem mit zärtlichster Opferfreundschaft umhegten Schützling die sehr respektable Jahresrente von 6000 Rubeln an. Und von diesem Anfang begleitet 13 Jahre lang ein Hin- und Herfluten von Briefen das seltsame Freundschaftsverhältnis dieser beiden erlesenen Menschen, die, im innigsten brieflichen Verkehr aneinander gebunden, niemals ein Wort in persönlicher Berührung wechselten, persönlicher Begegnung ängstlich auswichen, sich einige Male von weitem von Angesicht zu Angesicht sahen. Die Briefe Nadeshdas strömen über von Entzücken, von glückseliger Verehrung und schrankenloser Begeisterung für die Musik und das Genie Tschaikowskys, atmen in Superlativen. Sie sind immer echt und wahr, und rührend in ihrer Aufrichtigkeit, obwohl sie sich gelegentlich zu Urteilen über Wagner und Brahms versteigen, die, aus der russischen Einstellung jener Zeit verständlich, uns heute ein Lächeln entlocken: So, wenn Frau Nadeshda von Brahms sagt: „er bleibt immer ein Fleischermeister"; oder von Wagner: „Wie könnte Wagner mit seinem Realismus sich mit Ihnen messen; er erniedrigt die Kunst, obwohl er leider eine große Begabung ist . . . Gut, daß wir nicht Deutsche sind, sonst müßten wir ihn verehren; so aber dürfen wir mutig sagen: Gott sei Dank, daß wir keinen Wagner, wohl aber einen Tschaikowsky haben . . ." Alle diese Briefe sind Gefühlsausstrahlungen und als solche überaus sympathische Dokumente einer tief musikalischen und echt weiblichen Frauenseele. Erlöst von der Katastrophe seines Lebens: der unsinnigen, bei ihm widernatürlichen Ehe mit Antonina Miljukow — ein Weib, das er verabscheut, wie jedes Weib, das sich ihm als Geschlechtswesen nähern will! — widmet er der geliebten Freundin unter der Überschrift „Seinem liebsten Freund" die f-moll-Symphonie, seine Vierte. Die Briefe Tschaikowskys sind in ihrem geistigen Gehalt, in ihren Urteilen über Zeitgenossen, so subjektiv diese sein mögen, in ihren gedanklich-ästhetischen Ausführungen, wie auch in ihren reizvollen Reiseschilderungen jedenfalls bedeutender, als jene Nadeshdas, der hochverehrten Frau, die ihm eine ewig blutende Wunde schlägt, als sie den Briefwechsel 1890 jäh abbricht; und mit diesem plötzlichen Abbruch die seltsame, immer opferbereite, freudig gebende Freundschaft: vielleicht aus nervös-krankhafter Überreizung und vielleicht auch unter der Wirkung eines sittlichen Zwangs, weil ihre überschwängliche Begeisterung „Scham und Widerwillen" bei ihren Kindern erregte, deren Leitung zu Gunsten Tschaikowskys vernachlässigt zu haben, sie als Vorwurf gegen sich selbst erhob . . . Dem ausgedehnten Briefwechsel haben die beiden Herausgeberinnen durch Brücken zwischen den wichtigen Lebensabschnitten Dienste erwiesen: klug erklärende und willkommene Überleitungen im ständigen Entwicklungszug.

Das zweite Buch „Die seltsame Liebe" usw. be-

hilft sich ohne diese vermittelnd erklärenden Überleitungen im Lauf des Geschehens. Es ist um 150 Seiten kürzer als jenes erste: 318 Seiten Roman-Oktav zu 476 Seiten Großoktav. Indessen: Sergei Bortkiewicz, der feinsinnige Übersetzer der Briefe, gab dem alles Wichtige und Wesentliche wirkungsvoll herausstellenden Band ein sehr lesenswertes, stilistisch glänzendes Geleitwort, wie auch die abschließende Betrachtung mit auf den Weg in die Welt. Alles, was ich von dem ersten Buch gesagt habe, gilt auch von dem zweiten. Auch hier erregen menschliche Aufmerksamkeit und geistige Teilnahme die Aussprüche und Bemerkungen Tschaikowskys über Wagner und Brahms; über „Parsifal" und „Carmen"; über Pariser Persönlichkeiten und Erlebnisse, über politische Dinge; so z. B., wenn er zu Proudhons geflügeltem Wort „La propriété c'est le vol" sagt: „Welche Verwirrung! Das Leben ist ein Kampf! Ohne Kampf kein Leben, sondern sinnloses Vegetieren!" . . . oder, wenn er fordert: „Die Nihilisten soll man vernichten!" . . .

Als die russische Revolution 1917 den Sohn Nadeshdas ermordete und allen Besitz des Hauses von Meck beschlagnahmte, bemächtigte sie sich auch dieses in seiner Seltenheit einzigen Briefwechsels, den der russische Staatsverlag 1935 der Welt zugänglich machte, als eines der wertvollsten Dokumente zur Psychologie eines Musiker-Lebens höheren geistiger Ordnung und seines Causalgesetzes.

Prof. Dr. Ferdinand Pfohl.

Musikalien

für Klavier:

MUSIK UM SHAKESPEARE. Altenglische Virginalmusik, herausgegeben von Dr. Hans F. Redlich. Rm. 2.50. Wien 1938, Universal-Edition.

Als ich die knappe und kluge Einführung gelesen hatte, dann aber die grundlegende Monographie über die altenglische Virginalmusik „Les origines de la musique de clavier en Angleterre" des Vlamen Prof. Charles van den Borren (Brüssel 1912) dazulegte und allerlei kleine Unstimmigkeiten in der Angabe der Lebensdauer der Komponisten entdeckte; als ich dann meine kleine Monographie — die einzige deutsche — „Die Virginalmusik" (Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel) dazuschob, verglich, und in meinem „Klavierbuch" (Kahnt) entdeckte, daß das kitschig-grellbunt reproduzierte Titelbild dieser neuen Sammlung nicht von Dirk Hals, sondern von Jan Miense Molenaer (Reichsmuseum Amsterdam) stammt; als ich endlich sah, daß die Reduzierung der Verzierungen m. E. viel zu weit geht und selbst die selbstverständlichen Praller oder Triller bei Kadenzierungen oder langgehaltenen Notenwerten unterdrückt, seufzte ich: „wieder so eine gutgemeinte Anthologie alter Klaviermusik ohne ausreichende musik- und stilgeschichtliche Grundlage!"

Aber dann spielte ich wieder und wieder diese unsterblichen frischen alten Hausmusiken durch und siehe: die Enttäuschung war eine sehr angenehme! Endlich einmal eine von genügender Stil- und Geschichtskenntnis getragene Neuausgabe alter Klaviermusik! Die — im Original natürlich völlig fehlende — Dynamik im allgemeinen richtig und auch der in der alten Musik so unentbehrlichen „Echos" nicht entbehrend, die — ebenso fehlenden — Phrasierungen oder gelegentlichen akkordischen Füllungen vorsichtig hinzugesetzt, die Tempovorschriften charakteristisch und feinmusikalisch. Man merkt bald: der Herausgeber war nicht nur mit dem historischen Verstand, sondern vor allem mit dem Herzen dabei, und so ist ihm etwas Vortreffliches gelungen.

Die innere Tragik aller Versuche einer Wiederbelebung alter Klaviermusik liegt in der Unmöglichkeit, sie überall auf den alten Instrumenten zu spielen. Es bleibt als einziger Ausweg, sie unseren modernen Instrumenten nach Möglichkeit „anzupassen". Dazu gibt diese Ausgabe einen guten Baustein. Denn sie betont überall den Grundcharakter dieser altenglischen Virginalmusik: den ihrer häuslichen Bestimmung. Sie ist eine wahrhaft ideale Hausmusik! Hätten unsere Klavierlehrer und Pianisten auch nur ein klein wenig historischen Sinn und ein klein wenig historisches Wissen, so wäre die altenglische Virginalmusik längst in alle Lehrpläne unserer Musikhochschulen eingeführt.

Die Auswahl dieser neuen Anthologie beschränkt sich auf zwei handschriftliche Sammelbände altenglischer Virginalmusik: dem Fitzwilliam-Virginal Book (vollständiger Neudruck und Auswahlen von Fuller-Maitland und Barclay Squire, 1899 — nicht 1894 —) und dem My Ladye Nevells Book (Neudruck von Andrews und Terry, 1926). Sie läßt die Liedvariationen fast ganz aus dem Spiel — oder kürzt sie sehr stark — und beschränkt sich auf das Tanz-, Charakter- und Programmstück.

Eine Anregung: ein Heft altenglischer Virginalmusik mit ganz leichten, gekürzten Stückchen für den Elementarunterricht, etwa wie die „Easy Elizabethans" von Harold Craxton (Oxford University Press, 1933). Denn diese alte Virginalmusik ist zugleich auch ein wahrer Feld- und Waldblumenkranz von köstlich frischen Melodien und Rhythmen für die Jugend! Prof. Dr. Walter Niemann.

für Violoncell und Klavier:

ROBERT SCHUMANN: Romanze, Werk 28, Nr. 2 für Violoncello und Klavier, bearbeitet von Gerhard Silwedel. Preis Rm. 1.50. Kistner & Siegel, Leipzig.

Vor rund 100 Jahren — im Sommer 1839 — schuf in Leipzig Robert Schumann, den die fünf Jahre vorher dort gegründete „Neue Zeitschrift für

Musik“ nach langer Abwesenheit wie ehedem „wieder so jugendlich anlachte“, während der Zeit des Ringens um die Hand seiner Clara nur 3 Werke: „Romanzen für Pianoforte“. Die mittelste derselben in Fis-dur ist wie kaum eine zweite der Klavierkompositionen des Meisters zur Übertragung für Cello geeignet. Die einfache, aber edle Gesangsmelodie dieser, wie das innige Zwiegespräch der beiden Liebenden anmutenden Romanze scheint geradezu eine solche Bearbeitung für dieses Instrument herauszufordern. Sie wirkt infolgedessen auch durchaus organisch und klingt ausgezeichnet. Gerhard Silwedel hat mit feinem Gefühl dafür das Tonstück in dieser vertretbaren Ausgabe unternommen und damit gerade für die hundertjährige Wiederkehr des ereignisreichen Entstehungsjahres eine dankenswerte Erinnerungsgabe für die vielen Freunde Schumannscher Musik bereitgestellt.

In demselben Verlag erschien schon früher die Arie aus Robert Schumanns Klavier-Sonate op. 11 in der vorzüglichen Bearbeitung des Weimarer Cellomeisters Leopold Grützmacher. Dieselbe steht an dritter Stelle der „Transkriptionen klassischer Musikstücke“ für Violoncell mit Pianoforte.

F. Peters-Marquardt.

THEODOR HAUSMANN: Sonate (b-moll) für Violoncello und Klavier, Werk 30. Preis Rm. 5.—. Kistner & Siegel, Leipzig.

Hier haben wir es mit dem großen Wurf eines Könners zu tun. Es lohnt sich mit seinem Schaffen näher zu beschäftigen. Der Komponist ist am 9. Dezember 1880 in Elberfeld geboren, zählt also zwar nicht mehr zur jüngsten Generation, besitzt aber deren jugendlich-kämpferischen Geist. Der Weg zur Kunst ist ihm im allgemeinen arg erschwert worden und zwar erstens durch die calvinistische Strenge des Elternhauses, zweitens durch die Härte der Kriegsjahre und drittens durch einen Nervenzusammenbruch, der Theodor Hausmann zwang, die Laufbahn als Kapellmeister aufzugeben. Anfänglich für den Kaufmannsberuf bestimmt, erhielt er seine Ausbildung bei Franke und Unger in Köln. Drei Jahre und sieben Monate leistete er Kriegsdienst und wurde nachdem Konzertdirigent und Theaterkapellmeister. Nach weiterem Studium bei Weismann in Freiburg, Haas in München und Grabner in Leipzig erschienen Kammermusik, Chöre und Lieder bei Kahnt-Leipzig und Hochstein-Heidelberg, eine Schule der Treffsicherheit für Klavier bei Peters-Leipzig.

Die vorliegende Cello-Sonate nun wurde im Reichssender München von dem Meister-Cellisten Ludwig Hoelscher mit dem Komponisten am Flügel zur Uraufführung gebracht und erklang u. a. in einem Kammermusikabend in Heidelberg, der Wirkungsstätte Hausmanns, und in einem eigenen Kompositionsabend in seiner Heimat Wuppertal. Das imponierende Werk ist Hoelscher gewidmet, der auch die Cellostimme mit sehr praktischen Fingersätzen versehen hat. Dieser hält die ganz ausgezeichnete Sonate dauernd auf seinem Konzertprogramm. Voll und ganz kann man dem Münchner Rundfunkbeobachter der Uraufführung beipflichten, wenn er von einem „Ehrenplatz“ spricht, den im besonderen der gut klingende Cellosatz dem Werke in der jüngeren Literatur für das Instrument anweist. Gerade in dieser Beziehung werden die Fachkollegen viel Freude an dem überaus melodischen und schwungvollen Charakter der Violoncellpartie erleben. Die im Klavier nicht — wie oft — mit äußerlichem Füllwerk überladene Sonate besteht aus vier knapp geformten Sätzen von etwa halbstündiger Spieldauer: Allegro moderato — Scherzo (Allegro molto) — Largo con espressione — Allegro non troppo. Theodor Hausmann stehen treffliche, stark profilierte Themen zu Gebote, die er mit meisterhafter Vollendung in jedem Satze zu einem abgerundeten Ganzen verarbeitet. Auf diese Weise ist die unfehlbare Wirkung seiner persönlich gefärbten Kunst von solch eindrucksvoller Ursprünglichkeit, daß der willige Hörer sich in höchstem Maße von ihr angezogen fühlt. Dieser zeitgenössische Romantiker wälzt keine abseitigen Probleme und seine charakteristische und edle Musik kommt immer aus einer wahrhaften und echt deutschen Seele. Wir wünschen dem gut ausgestatteten Werk viele Aufführungen.

F. Peters-Marquardt.

THEODOR HAUSMANN: Drei Stücke im Volkston für Violoncello und Klavier, Werk 32. Preis Rm. 2.—. Kistner & Siegel, Leipzig.

Im Hinblick auf die inzwischen schon in manchem musikalischen Haus und Konzertsaal rühmlich eingeführte große Cellosonate des namhaften Heidelberger Tonsetzers wiegen die Kompositionen kleinerer Form aus seiner Feder garnicht etwa im Gehalt und Wert irgendwie leichter. Auch erfordert die einwandfreie Ausführung der Stimme des Cellisten ein nicht unbeträchtliches Maß von ziemlicher Sicherheit in höheren Lagen. Diese drei kurzen, Nanny von Heß gewidmeten, der durchsichtigeren Anlage nach als volkstümlich zu bezeichnenden Cellostücke kamen gleichfalls durch den Violoncellvirtuosen Ludwig Hoelscher und den Komponisten selbst zur Uraufführung in Elberfeld und zwar zusammen mit dessen Variationen für Klavier über das Volkslied „Weißt du, wieviel Sternlein stehen“, Werk 31. Diese gedankliche Verbindung weist bereits auf die besonderen Verwendungsmöglichkeiten der gesangvollen Duosätze hin, die nicht etwa nur für musikalisch vorgebildete Zuhörer bestimmt sind, sondern die auch über das Konzertpodium hinaus vermöge ihrer natürlichen Melodieführung und unkomplizierten Harmonik überall da Gefallen finden werden, wo unverbildete Ohren sich an innigen Tönen erfreuen wollen, aus übervollem Herzen kommend und zu empfangsbereiten Herzen gehend. Solche innerlich
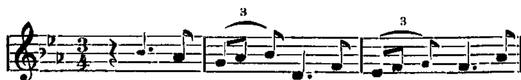
gleichgeſtimmte Spieler und Aufnehmende allerdings braucht der urdeutſche und romantiſch veranlagte Theodor Hausmann, deſſen ſympathiſche und tief-muſikaliſche Weſensart nicht allein durch den Gleichklang des Titels, ſondern auch durch den edlen Inhalt ſeiner drei Stücke im Volkston gewiſſe nicht offen zu Tage tretende Ähnlichkeiten aufzuweiſen haben dürfte mit dem größten Meiſter der kleinen Liedform und dem deutſcheſten der Romantiker aller Zeiten: Robert Schumann.
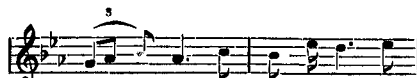
F. Peters-Marquardt.

für Geſang

G. FR. HÄNDEL: Fünf Kantaten für eine Alt- oder Baritonſtimme mit ſelbſtändiger Klavierbegleitung von Hermann Mulder, mit italieniſchem Originaltext und freier deutſcher Nachdichtung von Hans Joachim Moſer. Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Im Januarheft des letzten Jahres konnte bereits eine vortreffliche Ausgabe Händelſcher Soprankantaten von Hermann Mulder angezeigt werden. Jetzt folgen fünf der Alt-Kantaten Händels. Auch ihnen iſt ein weit über den gewöhnlichen Generalbaßbrauch hinaus künſtleriſch ausgearbeiteter Klavierpart beigegeben mit erfreulich ſparſamen Tonſtärkevorſchlägen. Wiederum hat H. J. Moſer dem italieniſchen Urtext eine gewandte freie deutſche Nachdichtung beigefügt. In einigen Arien ſind für den Vortrag der Wiederholungen Verzierungen angegeben, wie ſie dazumal die Sängerinnen beim Dacapo von ſelber anzubringen pflegten. Wenn ſich nun ſtimmbegabte muſikaliſche Altiſtinnen (oder Baritoniſten) dieſer prächtigen Stücke annehmen, werden ſie ſich ſelber und ihren Hörern damit gewiß viel Freude machen. Wozu allerdings auch gehört, daß ſie die Zeitmaßangaben Händels und des Bearbeiters recht deuten. Ein Beiſpiel: Mulder gibt über der erſten Arie Händels Vorſchrift Larghetto wieder. Zugleich folgt aus Text und Melodieführung, daß dem Komponiſten bei der Bewegungsgeſtaltung der Muſik der Flug der Nachtigall vorgeſchwebt hat.





Das aber iſt in Zeitmaß und Gewicht etwas ganz anderes als das, was wir heute unter Larghetto verſtehen. Das heutige Larghetto würde dieſes koſtbare Stück Muſik unerträglich belaſten und zerdehnen. Händel muß alſo das Larghetto anders gemeint haben. Aber wie?? — Hier iſt nicht der Raum, die Löſung des Problems zu erörtern. Muſikaliſche Leſer werden ſie gewiß auch ſelber finden. Es ſollte nur auf eine Hauptſchwierigkeit hingewieſen werden, die mit daran ſchuld iſt, daß auch mancher geſanglich tadelfreie Vortrag Händelſcher Arien gerade auch muſikaliſchen Hörern nicht recht lebendig erſcheint, was dann zu Unrecht dem „alten" Komponiſten in die Schuhe geſchoben zu werden pflegt. Prof. Dr. Rudolf Steglich.

K R E U Z U N D Q U E R

Franz Schmidt †.

Von Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien.

Am 11. Februar 1939 hat Franz Schmidt in ſeinem Heim in Wien-Perchtoldsdorf die Augen für immer geſchloſſen. Ein Herzleiden hat ihn im 65. Jahre ſeines arbeitsreichen Lebens dahingerafft. Die große Schar der oſtmärkiſchen Tondichter trauert um einen ihrer Beſten, ihrer Größten, und es vermindert nicht unſren Schmerz um ſeinen Heimgang, daß dieſer eigentlich ſchon ſeit längerer Zeit zu erwarten ſtand. Denn jetzt erſt wird auch uns, die wir immer an ihn geglaubt und ihn nach ſeiner wahren Größe verehrt, geliebt und bewundert hatten, die Tragweite dieſes Verluſtes ſo recht fühlbar. Was Franz Schmidt für die oſtmärkiſche und für die deutſche Muſik der Gegenwart war, das iſt in dieſer Zeitſchrift oft und nachdrücklich verkündet worden — und wir dürfen es uns wohl zugute halten, daß gerade unſere ZFM es geweſen iſt, die (es war zuerſt im Jahre 1925 im Novemberheft) die Öffentlichkeit des Altreichs, die noch ſo gut wie nichts von ihm gehört hatte, auf dieſen öſterreichiſchen Großmeiſter aufmerkſam machte*) und durch ausdauernde Verkündigung ſeiner Größe und Eigenart ihm auch da die ſo lange entbehrte allgemeine Anerkennung gewinnen half.

Franz Schmidt, der in ſeinem Schaffen, nicht allein in den von ihm bevorzugten Formen, ſondern auch im abſoluten Gehalt ſeiner Muſik zutiefſt an Bach und Reger anknüpfte, bietet

*) In den ſpeziellen Öſterreichheften und beſonders in dem ihm gewidmeten Sonderheft vom Januar 1938.

uns das Charakterbild eines Musikers, dem wir das Ehrenwort „deutsch" ganz unbedingt als das bezeichnendste Charakteristikum zuerkennen müssen; deutsch ist seine Musik in ihrer Tiefe, in ihrer formalen Gerundetheit, in dem träumerischen Ausspinnen ihrer Motivgedanken, in diesem „sich in sich selbst Verlieren", aus dem er uns aber immer im großen überraschenden Themenflug zur Höhe führt, deutsch auch in der Liebe zum Detail und in der gründlichsten Ausfeilung bis ins Kleinste, deutsch die festgefügte handwerkliche Basis seines genialen Schaffens, — als deutscher Künstler steht aber auch der Mann vor uns: abhold allem Äußerlichen, unbekümmert um Erfolg oder Nichterfolg, dabei in ehrlichster und strengster Selbstkritik sich der Grenzen seines Schaffensauftrags bewußt — so steht schon heute Franz Schmidt vor uns als deutscher Meister der größten Formen mit seinen vier gewaltigen Sinfonien, seinen Streichquartetten und Orgelwerken, den beiden Opern und zuletzt seinem Oratorium „Das Buch mit 7 Siegeln". Er hat mit der logischen Führung seiner weittragenden Melodiestimmen, mit dem Reichtum seiner Harmonik und der eigentümlichen Modulation seinen Werken die besondere, eben die Schmidt'sche Note aufgedrückt und unvergängliche Werte geschaffen, die in der Größe ihrer Konzeption, in dem Ernst ihrer Ausarbeitung und in dem kühnen Flug ihrer Gedanken kaum von einem anderen Zeitgenossen erreicht werden. Er bleibt, was er uns war: Vorbild und Leitstern der schaffenden Ostmärker.

Kurt Taut †.

Gestorben am 19. Januar 1939.

Von Dr. Horst Büttner, Leipzig.

Auch wer nicht geneigt ist, mit dem Schicksal zu hadern, sagte sich beim Tode von Dr. Kurt Taut, der fünfzigjährig einem Gehirnschlag erlag, unwillkürlich: viel zu früh. Wohl war seine Gesundheit nicht gerade die festeste; aber in einem langen und schweren beruflichen Werdegang, während viereinhalbjährigen Kriegsdienstes und schließlich in der nervenverbrauchenden Doppeltätigkeit als Bibliothekar und Bibliograph des musikalischen Schrifttums aller Kulturländer hatte dieser Mann eine Lebenszähigkeit bewiesen, die noch manche Jahre einer ergebnisreichen Tätigkeit erhoffen ließ. Dies um so mehr, als seine besondere Begabung, die Bibliographie, erst in den letzten Jahren steigende Anerkennung und Auswirkung fand, was sich auch in der Übertragung der großen „Bibliographie des Musikschrifttums" des „Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung" an diesen unermüdlichen und selbstlosen Arbeiter äußerte. Nun ist es ihm lediglich vergönnt gewesen, zwei Jahrgänge dieser Veröffentlichung herauszugeben.

Unter den vielen, die in der Nachkriegszeit am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Leipzig studiert haben, ist Kurt Taut einer der verschwindend Wenigen gewesen, bei denen dieses Studium zu einer späteren musikwissenschaftlich-publizistischen Tätigkeit von Gewicht geführt hat, wenn auch in einem ganz bestimmten Sinne. Bereits als Thomaner hatte Taut mit der Musik derart enge Freundschaft geschlossen, daß das zunächst ergriffene Studium der Theologie doch wieder zugunsten der Musik fallen gelassen wurde, zunächst zugunsten der praktischen Musik. Schon in den Vorkriegsjahren betätigte er sich erfolgreich als Konzertsänger, später fand sein sängerisches Können ein weites und lange Zeit bebautes Arbeitsfeld in der Leitung des „Soloquartetts für Kirchengesang", mit dem er zahlreiche Reisen unternahm. Bei aller Neigung und Eignung für die praktische Musikausübung ließ sich die erhebliche wissenschaftliche Veranlagung jedoch auf die Dauer nicht unterdrücken; Taut verband beide Züge seiner Eigenart im Studium der Musikwissenschaft, das er erfolgreich mit einer Doktorarbeit über die „Anfänge der Jagdmusik" abschloß. Eine äußere, jedoch sinnvolle Fügung führte diesen vielseitig vorgebildeten und bewährten Mann schließlich seiner eigentlichen Aufgabe zu: Im Jahre 1929 übertrug man ihm die Leitung der Musikbibliothek Peters, wodurch ihm auch die Herausgabe ihres Jahrbuches und die damit verbundene Bibliographie des Musikschrifttums aller Länder anfiel. An dieser Tätigkeit fing diese äußerlich so leidenschaftslose Natur derart Feuer, daß sie die eigene Forscherarbeit zurückstellte und sich bibliographischen Arbeiten mit einer wahren Besessenheit widmete. Es erscheint widersinnig, das Sammeln und Ordnen von Buchtiteln mit Leidenschaft zu betreiben. Und doch: bei Dr. Taut war dies der Fall. Ihm war eine gedruckt niedergelegte und sinnvoll geordnete Sammlung von Buch- und Aufsatztiteln Niederschlag und

Abbild einer Summe geistiger Leistungen, die seiner selbstverleugnenden, peinlich gewissenhaften und deshalb zuverlässigen Arbeit wert war. So sind seine, in den letzten Jahren entstandenen musikbibliographischen Veröffentlichungen vorbildliche Werke ihrer Art geworden und werden im musikalischen Schrifttum für immer ihren grundlegenden Wert behalten: Die Totenschauen und die „Verzeichnisse der in allen Kulturländern erschienenen Bücher und Schriften über Musik" in den von ihm herausgegebenen Petersjahrbüchern; die beiden ersten Bände der „Bibliographie des Musikschrifttums", herausgegeben im Auftrag des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung, die „Bibliographie des Händelschrifttums"; schließlich manches kleinere Verzeichnis wie die Zusammenstellung der Arbeiten Arnold Scherings in der Schering-Festschrift.

Der Weiterführung dieser Veröffentlichungen durch ihn sowie der Vollendung mancher geplanten anderen Arbeit — ziemlich weit gediehen war schon ein Verzeichnis des Schrifttums über Carl Maria von Weber — ist nun vorzeitig ein Ziel gesetzt worden. Auch seine umfassenden Kenntnisse auf dem Gebiet der musikalischen Handschriftenkunde — Dr. Taut war ein begeisterter Autographensammler — können sich nicht mehr auswirken. Auch über dem Leben und Schaffen dieses grundgütigen, einer als wichtig erkannten Sache selbstlos dienenden Mannes liegt damit die Tragik des Unvollendeten.

Hans Scholz – 60 Jahre.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Nur in Ansehung der Jahre, keinesfalls aber der inneren Haltung nach, wird Hans Scholz, der jüngste Sohn von Bernhard Scholz (1835—1916), am 7. März 1939 in die Reihen der Sechziger eintreten. Denn Scholz gehört zu jenen glückhaften Naturen, die, fällt nur der zündende Funke eines großen Eindrucks in ihr Herz, es an Begeisterungsglut und Kunstidealismus, zugleich auch an Vorstreitertum für die hohen Werte des Wahren und Erhabenen getrost mit den Jüngsten aufzunehmen vermögen. Als Musikbetrachter ist er, bei aller Schärfe und Unbestechlichkeit seines an großen Vorbildern erzogenen Urteils, keiner von den ewig Kritischen, die sich etwas zu vergeben fürchten, wenn sie, vom Erlebnis eines Gehörten überwältigt, einmal die Merkertafel beiseitelegen und statt dessen den Zoll begeisterter Zustimmung erlegen. Niemals würde das Kunstwerk diesem Manne nur ein Piedestal bedeuten, sich darauf zur eigenen kritischen Gottähnlichkeit zu erhöhen. Selbst durch und durch Künstlernatur kennt Hans Scholz die Demut dem großen Kunstwerk gegenüber, weiß, daß es für den Kunstbetrachter im Grunde kein willkommeneres Tun gibt, als aus ehrlich überzeugtem Herzen bewundern und anderen davon mitteilen zu dürfen. Mit dem warmschlagenden Herzen des Musikers, dem seine Kunst stets Inbild und Abbild eines Seelenhaften bedeutet, verbindet er die Zunge des Poeten, dem es in neidenswertem Maße verliehen ist, einen musikalischen Eindruck in ein entsprechendes Gewand der Wortschilderung zu hüllen. Vor der Gefahr eines bloßen Schwärmens an der Oberfläche feit ihn seine gründliche Sach- und Fachkenntnis, die in ihrer Umfassendheit nicht nur das rein Musikalische in sich begreift. Hans Scholz ist ein feiner und tiefer Kenner der gesamten Kunst- und Kulturgeschichte und vermag sich deswegen auf eine breite Basis der Vergleichsmöglichkeiten aus allen Gebieten zu stützen. Die in ihrer Weite und Tiefe erlebte Welt erfaßt er aber doch am unmittelbarsten und liebendsten in der Musik. Sie bedeutet für ihn einen tiefsten Lebenssinn; er gehört ihr und sie deshalb ihm.

Der in Breslau Geborene hat einen großen Teil seiner Jugend in Frankfurt verlebt, wohin sein Vater im Jahre 1883 als Direktor des Hoch'schen Konservatoriums berufen wurde. Etwas vom heiteren Lebensgeiste dieser Stadt ist in Hans Scholz immer lebendig gewesen. Er studierte zunächst an der von seinem Vater geleiteten Anstalt, trieb dann musikwissenschaftliche Studien in Berlin und Rostock, deren erste Frucht seine Dissertation über J. S. Kusser (1910) war. Im gleichen Jahre wurde er Lektor für Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität München und hat hier 14 Jahre lang ungemein anregend gewirkt. Manch einer, der es in der Musik oder Musikwissenschaft zu hohen Ehren gebracht hat, ist als Schüler zu Scholzens Füßen gesessen. 1920 erschien bei Teubner eine vorzügliche, kurzgefaßte Harmonielehre. Seinen literarischen Ruf hatte Hans Scholz bereits 1914 mit der Übersetzung der Lebenserinnerungen von Hector Berlioz begründet, die in ihrer tiefschürfenden Einfühlsamkeit in den Stil des Originals und

deren glücklicher ſprachlicher Verwirklichung ein kleines Kunſtwerk darſtellt. 1930 gab Scholz die Briefe Richard Wagners an Mathilde Maier heraus.

Nach einer vorübergehenden Muſikkritikertätigkeit in Frankfurt (1924—28) ſiedelte Scholz wieder nach München über, das ſeitdem ſeine Wahlheimat geblieben iſt. Findet er doch in dieſer ſüdlich-ſchönen Stadt ſo manche Züge ſeines geliebten Italien wieder. In München wirkt Hans Scholz ſeit Jahren neben Alexander Berrſche als Muſikkritiker der „Münchener Zeitung“, für deren Feuilletonteil ſein geiſtiges Profil mitbeſtimmend geworden iſt.

Eine vorbildliche Pfitzner-Ehrung.

Von Dr. Erich Valentin, München.

Nur wenige Wochen trennen uns von dem Tag, an dem der deutſcheſte Muſiker, der wahre Erbe Richard Wagners und Wahrer der höchſten Werte der deutſchen Muſik, Hans Pfitzner, 70 Jahre alt wird. Man ſollte meinen, daß dieſer 5. Mai zum Anlaß einer Ehrung des Meiſters durch Theater und Konzertinſtitute genommen würde. Bis auf vereinzelte Aufführungen hört man aber noch nichts, was darauf ſchließen ließe, daß es zu großen Veranſtaltungen kommen ſoll. Eine rühmliche Ausnahme bilden das Frankfurter Opernhaus, das einen ganzen Pfitzner-Zyklus herausbringt, und der Reichsſender München, der einen unter der Geſamtleitung von Helmut Grohe ſtehenden Querſchnitt durch Pfitzners Geſamtſchaffen bietet. Dieſer vorbildliche Sendeplan enthält 98 der 106 Klavierlieder, Kammermuſik, Orcheſterwerke, Chorſchaffen und „Die Roſe vom Liebesgarten“!

Als Mitwirkende für die bereits begonnene Reihe von 24 Sendungen (15 Liedſendungen, 3 Kammermuſiken, 2 Orcheſterkonzerte, davon eines öffentlich mit KdF, 1 Chorſendung — Übertragung der Kantate „Von deutſcher Seele“ in der Konzertaufführung unter Oswald Kabaſta — 1 Hörfolge „Geliebte Götter“ von Helmut Grohe, 1 Vortrag von Ludwig Schrott und die Oper in der von Pfitzner geſchaffenen Neufaſſung unter des Komponiſten Leitung) ſind gewonnen worden: Clara Ebers, Johanna Egli, Eliſabeth Feuge, Friedl Gehr, Helene Vierthaler, Ernſt Conrad Haaſe, Julius Patzak, Julius Pölzer, Theo Reuter, als Begleiter Hans Pfitzner, der auch die Orcheſterkonzerte leitet, Hans Altmann, Ludwig Schmidmeier und Meinhard von Zallinger, für die Kammermuſik das Elly Ney-Trio, Ludwig Hoelſcher, Max Strub, Ludwig Funk und Helmuth Hidegethi, als Soliſten für die Orcheſterkonzerte Theo Reuter, Friedrich Wührer, Maria Reining, Hans Hotter, Irma Drummer, für die Oper Maria Reining, Julius Patzak, Renate von Aſchoff, Walter Carnuth, Joſef Greindl, Fritz Harlan, Eſther Mühlbauer und Odo Ruepp. Der Reichsſender München hat eigens ein Programm veröffentlicht, das mit einer Zeichnung von Willy Preetorius geſchmückt iſt. Als Geleitwort ſteht auf dem Umſchlag Pfitzners 1920 niedergeſchriebener Satz: „Ich will deutſche Art in Deutſchland poſitiv behandelt, geliebt, vorgezogen ſehen.“

Gottfried Auguſt Homilius.

Zu ſeinem 225. Geburtstage.

Von Auguſt Pohl, Köln.

Gottfried Auguſt Homilius wurde am 2. Februar 1714 zu Roſenthal bei Königſtein (Sachſen) geboren. Seine Wiege ſtand im proteſtantiſchen Pfarrhauſe, jener Pflegeſtätte der Liebe zum Vaterland und des Glaubens, welches dem deutſchen Kulturleben wiederholt bedeutende Männer geſchenkt hat.

Ich folge Karl Held (VMW 1894), wenn ich das Leben Homilius ſchildere, der wertvolle Einzelheiten zuſammengetragen hat.

Von ſeinen Jugendjahren iſt wenig bekannt geworden. 1735 lebt er zu Leipzig, um Theologie zu ſtudieren. Daß die Muſik ihn mächtig in ihren Bann zog, ſagt er ſelbſt. Bach, der Kantor der Thomasſchule, ſtand im Zenith ſeines Schaffens und gab der empfänglichen Seele Homilius die Wunder der ſakralen Muſik in erſchütternder Verinnerlichung. Und ſchon erkennt der noch zögernde Scholar den tieferen Wert ſeiner geliebten Muſik. Er wendet ſich von der Juriſterei ab und wird Bachs Schüler. 1742 iſt der Lehrgang durchſchritten und wir finden

ihn nach einem prächtigen Orgelprobefpiel, reich an Gedanken und voll kühner Harmonien an der Frauenkirche zu Dresden. Seine Meifterfchaft nennt ihn bald den „größten Orgelkünftler feines Jahrhunderts". Eine Erneuerung der Orgeln in Neuftadt und in der Kreuzkirche gehört zu feinen verdienftvollen Taten. 1735 ift er Kantor der Kreuzkirche und gleichzeitig Mufikdirektor der drei Hauptkirchen.

Das Chorwefen erfährt eine Neugeftaltung von Grund auf und die Kreuzfchule erreicht eine vor dem nie gekannte Bedeutung. Als der Siebenjährige Krieg über die Elbftadt hinwegbrauft, fchützt Homilius durch feine Tatkraft und Glaubensftärke feine Wirkungsftätte vor dem Verfall. Sein Kreuzchor überdauert die fchrecklichen Jahre, wenn feine Kreuzkirche auch ein Opfer der Kriegswirren wurde.

1784 wurde Homilius von einem Schlagfluß heimgefucht und ftarb am 2. Juni 1785. Auf dem alten Johannisfriedhof begrub man ihn.

Hafche gab ihm in feinem „Magazin der Sächfifchen Gefchichte" die Worte mit ins Grab:

> „Ein großer verdienftvoller Mann, deffen Talente die Ausländer beffer zu fchätzen wußten als fein undankbares Dresden. Sein Andenken wird indeß durch die herrlichen Motetten und Arien, die hiefiges Alumneum von ihm fingt, und durch die nun auch in Kirchen eingeführten verbefferten Melodien unfrer Kirchenlieder, die während der Landestrauer beim Abfterben Kön. Aug. III. nur zum Behuf des Chors gefertigt wurden, unvergeßlich bleiben. Dignum laude virum Musa vetat mori."

Homilius Kantorjahre fallen in die Zeit einer Auffpaltung der mufikalifchen Richtungen. Haffe und Graun, die Meifter der Zeit, bevorzugten die italienifche Operngeftaltung. War jene „Manier" auch nur ein „äußerliches Drapieren", da der Kern ihrer Kunft doch deutfchem Empfinden entfprach, fo fand diefe Neuheit bei Hof und Bürger leicht Eingang. Scheibe wußte in feinem „Crit. Mufikus" (1745) diefe Einftellung mit kräftigen Worten zu zeichnen: „anitzo ift es Mode geworden", heißt es da, „alle mufikalifchen Torheiten der Italiener zu erheben, und fie gleichfam mit gefalteten Händen und gebeugten Knieen zu bewundern." — Es war die Bevorzugung der Arie. Auch in das Gebiet der Kirche fand fie Zutritt. Hierdurch zerfiel mehr und mehr der Sinn für Andacht und Weihe. Homilius ftand als Vertreter und Befchützer der ftrengen, ihm durch Bach erklärten Form. Homilius war unermüdlich für fein Amt tätig. Mit ganzer Seele lebt er feinem Amte, denn innerer Beruf und äußeres Amt find ihm ein und dasfelbe (Steglich). Konnte er auch nicht immer jener Neuerung fich entziehen, fo war an eine beabfichtigte Lostrennung vom alten, wertvollen nicht zu denken. Der Choral war und blieb ihm der Mittelpunkt der proteftantifchen Kirchenmufik. Diefe Einftellung durchzieht fein großes, reichgegliedertes Mufikfchaffen. Sein Nachlaß zeigt 14 Oratorien und größere Paffionsmufiken, 105 Kantaten und befonders beachtliche Motetten, eine große Zahl von Choralbearbeitungen und ein Landeschoralbuch, welche Homilius gefammelt und herauszugeben gedachte; aber durch das mangelnde Intereffe der Regierung nicht zuftande gekommen ift. Wertvolle Werke harren noch der Veröffentlichung. Handfchriftlich liegen die Schätze in den Archiven von Dresden und Berlin. Die Kruzianer bringen heute noch des öfteren Werke ihres großen Lehrers zu Gehör. Unter den Schülern Bachs gebührt Homilius eine Sonderftellung.

Jofef Rheinberger.

Zu feinem 100. Geburtstag am 17. März 1939.

Von Ludwig Lade, München.

Es gibt kaum eine Ehrung, die ihm zu feinen Lebzeiten nicht zuteil geworden wäre. Er war Lehrer und zugleich Infpektor der Königlichen Mufikfchule; mit feinem Amt war der Titel eines Profeffors ebenfo felbftverftändlich verbunden wie der eines königlichen Hofkapellmeifters. Daneben war ihm von feinem Herrfcherhaus der Adel und von der Münchener Univerfität die Würde eines Ehrendoktors verliehen worden. Seine gedruckten und ungedruckten Werke belaufen fich ungefähr auf zweihundert. Er hat fich gleichmäßig auf allen Gebieten der Kompofition betätigt. Sein Ruhm als Komponift wurde von dem Ruf, den er als Lehrer genoß, noch weit überftrahlt. Das Anfehen der Königlichen Mufikfchule in München war wefentlich

ſein Anſehen: man ging nach München, nicht um an der Muſikſchule, ſondern um bei Rheinberger ſeine Studien zu machen. Im letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts gibt es kaum einen ſüddeutſchen Muſiker, der nicht bei ihm ſtudiert hätte; auch aus Norddeutſchland und aus dem Ausland kamen die Schüler zu ihm. Selten hat ſich ein Ruhm ſo ſchnell verflüchtigt. Rheinberger iſt im Jahr 1901 geſtorben. Von ſeinen vielen Werken iſt heute nicht eines mehr wirklich lebendig. Unter den jüngeren Muſikſtudierenden mag es viele geben, die von ihm nie eine Note zu Geſicht bekommen haben und die wenigſten werden mit ſeinem Namen eine beſtimmte Vorſtellung verbinden.

Woher dieſer raſche Abbau eines Ruhmes, der ſo ſicher gegründet ſchien? Rheinberger hat viel geſchrieben, ohne darüber zum Vielſchreiber zu werden: nicht Flüchtigkeit, ſondern Gründlichkeit iſt eines der weſentlichſten Merkmale ſeines Stiles. Die Wurzeln ſeiner Schreibweiſe führen zu Schubert und zu dem mittleren Beethoven. Das Erlebnis beider iſt ihm wohl durch den Münchener Lachner vermittelt worden — das will ſagen: es war alles in allem ein uns heute einigermaßen klaſſiziſtiſch anmutendes Ideal, das er ſich von beiden geprägt hat. Dazu kommt bei Rheinberger als ein weiterer und beſtimmender Faktor ſeine umfaſſende Kenntnis der Werke Johann Sebaſtian Bachs. An Bach hat er ſeine ſtaunenswerte Gewandtheit, ſich kontrapunktiſch auszudrücken, entwickelt. Er iſt zu dem A und O ſeiner Muſik geworden. Nichtsdeſtoweniger glaubt ein ſo feinſinniger und Rheinberger in aller Verehrung gegenüberſtehender Betrachter wie Sandberger (Necrolog, wiederabgedruckt in den Ausgewählten Aufſätzen zur Muſikgeſchichte München 1921) ſagen zu können: von dem univerſal-deutſchen Grundzug der Bachiſchen Muſik ſei Rheinberger ſo gut wie unberührt geblieben. Er ſei, mit und trotz Bach, ein Süddeutſcher geblieben, und zwar ein Süddeutſcher im Sinne einer gewiſſen Einſeitigkeit der Gefühlswelt . . . In jedem Fall war ſein Verhältnis zu Bach kein ganz unmittelbares. Er iſt der Sohn eines Zeitalters, das ſich der Vergangenheit gegenüber vorwiegend als mit Verantwortung belaſtet empfunden hat. In ſeiner Art, ſich die kontrapunktiſchen Ausdrucksformen Bachs zu eigen zu machen, liegt etwas „Hiſtoriſierendes". Man darf ſich nach alledem wohl fragen, wieviel von dem berühmten Rheinbergerſchen Kontrapunkt wirklich erlebt und ob er nicht vielmehr das Ergebnis einer im Kern rückſchauend orientierten Einſtellung iſt. Die Frage iſt ſchwer zu beantworten, aber man begreift, daß einer der Gründe für den raſchen Verfall des Rheinbergerſchen Komponiſten-Ruhmes ſehr eng mit der Beantwortung dieſer Frage zuſammenhängt. Die Muſikgeſchichte kennt kein Beiſpiel eines Komponiſten, deſſen Geltung ſich auf die Dauer bewährt hätte, der nicht zugleich, wenn nicht auf allen, ſo doch wenigſtens auf einem Gebiet ein „Neuerer" geweſen wäre. Neuerer waren Schubert und Schumann, um nur zwei Muſiker zu nennen, denen ſich Rheinberger geiſtig in mehr als einer Beziehung verwandt fühlen durfte; ſie waren Neuerer ſo gut wie Beethoven, Mozart und Haydn, von Namen aus der neueren Muſikgeſchichte ganz zu ſchweigen . . . Ein Neuerer war Rheinberger nur auf einem Gebiet: auf dem der Orgelſonate. Eigentümlich — ſelbſt über dieſe Orgelſonaten iſt die Zeit nichtachtend weggegangen. Es liegt in dieſer Nichtachtung wie überhaupt in der Nichtbeachtung ſo vieler Rheinbergerſcher Werke, namentlich ſeiner Klavierwerke und mancher Kammermuſikwerke, eine große Ungerechtigkeit. Man braucht das Urteil der Zeit nicht für unwiderruflich zu halten. Um die Erfolgsausſichten eines Wiederbelebungsverſuchs ſteht es trotzdem nicht gut: Rheinberger iſt dem breiten Strom der muſikaliſchen Entwicklung zeit ſeines Lebens ausgewichen: wir meinen jetzt nicht ſeine Ablehnung Wagners, die in ihrer ſtillen, unauffälligen Art geradezu etwas Großartiges hat, ſondern ſeine Ablehnung jedes Einfluſſes der ihm doch zeitlich und geſinnungsmäßig naheſtehenden norddeutſchen Romantik. Er hat ſich muſikaliſch bewußt iſoliert. Seine Werke tragen die Zeichen dieſer Iſolierung kennbar an ſich.

Eigentümlich war ſein Verhältnis zu den jungen Muſikern ſeiner Zeit. Sie kamen als „Wagnerianer" zu ihm, um bei ihm, dem Anti-Wagnerianer, Unterweiſung zu ſuchen. Er hat ihnen mit aller Gewiſſenhaftigkeit die Kenntnis der Satzkunſt mitgeteilt; darüber hinaus hat er, der ſich ſelber jedem Einfluß entzog, es ängſtlich vermieden, auf ſeine Schüler Einfluß zu nehmen. „Ich hätte manchen gerne gewarnt", hat er ſpäter, nach abſolvierter Lehrzeit, einem ſeiner Schüler geſagt; „aber ich hielt es für meine Pflicht, Euch gehen zu laſſen." Welches Verantwortungsgefühl ſpricht nicht aus dieſem einen Satz?! Er war bereit, anzuerkennen, daß

das Leben seinen Gang weitergehen müsse und für sich selber war er bereit, zu verzichten. Ohne jede Ostentation, versteht sich; denn aus sich etwas zu machen, war ihm, dem Ruhmgekrönten, der schon im äußeren eher das Gepräge eines bürgerlichen, als eines künstlerischen Menschen an sich trug, verwehrt. Ist es ein Wunder, daß er bei keinem seiner Schüler musikalisch ernstlich eine Spur hinterlassen hat — es sei denn, daß er in ihnen das Gefühl für Sauberkeit und Gewissenhaftigkeit der Arbeit geschärft hat? Es gibt hunderte von Musikern, die seine Schüler waren, aber es gibt keine Rheinberger-Schule. Es scheint fast so, als ob er es nicht anders gewollt hätte . . .

Verleihung der Goethe-Medaille für Verdienste auf dem Gebiet der Kunst und Wissenschaft

Die Musikwelt vernahm mit großer Freude die Nachricht, daß der Führer kürzlich auch zwei verdiente deutsche Musiker mit der Goethe-Medaille für Verdienste auf dem Gebiet der Kunst und Wissenschaft auszeichnete: Prof. Dr. Wolfgang Golther, den bedeutenden Wagner-Forscher und unermüdlichen Wegbereiter des Meisters, dem unsere Leser auch in diesen Blättern wiederholt als dem maßgeblichen Wagner-Forscher begegnet sind und dem Komponisten Prof. Richard Trunk, von dessen Schaffen wir soeben in unserem Februar-Heft ausführlich berichteten.

Gustav Bosse Ehrensenator der Universität Köln.

Von Dr. Erich Valentin, München.

An seinem 55. Geburtstag, am 6. Februar, erhielt Gustav Bosse vom Rektor der Universität Köln die Mitteilung von seiner Ernennung zum Ehrensenator der Universität Köln. Die Ernennungsurkunde lautet: „Rektor und Senat der Universität Köln verleihen dem Verlagsbuchhändler Gustav Bosse in Anerkennung seiner Verdienste um das deutsche Musikleben, als Betreuer musikwissenschaftlicher Forschungen und als Erwecker der Anton Bruckner-Bewegung die Würde eines Ehrensenators der Universität Köln."

Diese Ehrung Gustav Bosses wird im ganzen deutschen Musikleben als eine wohlverdiente Auszeichnung mit freudiger Genugtuung anerkannt und begrüßt werden. Vor allem seine Mitarbeiter erfüllt es mit Stolz, zu sehen und zu wissen, daß ihr Wirken an der Seite dieses unermüdlichen, nie versagenden und nie verzagenden Mentors, der als Musiker, als Verleger, als Herausgeber der im Geist ihres Gründers geführten „Zeitschrift für Musik" und als Freund der bildenden Kunst auf dem Posten, auf dem er steht, mit restloser Tatkraft und Einsatzbereitschaft seine Pflicht als eine Selbstverständlichkeit betrachtet, in der richtigen Zielsetzung steht. Mit dem aufrichtigen Glückwunsch verbinden sie den Dank und die erneute Bereitschaft, an dem Werk, das seine Lebensaufgabe ist, treu und freudig mitzuarbeiten.

Bosse, der am 6. Februar 1884 in Vienenburg am Harz geboren ist, kommt aus der Schule Hugo Riemanns, Arthur Seidls und Carl Eitz'. Nach Abschluß seiner Leipziger Studienjahre gründete er 1912 in Regensburg den „Verlag Gustav Bosse". 1914 bis 1918 stand er an der Front. Sogleich nach Kriegsende nahm er seine verlegerische Tätigkeit wieder auf, rief die „Deutsche Musikbücherei" und die Reihe „Von deutscher Musik" ins Leben und übernahm 1929 — vor zehn Jahren also — die „Zeitschrift für Musik". Es ist wohl gerade an dieser Stelle nicht notwendig, die Einzelheiten, die in dem Wortlaut der Kölner Urkunde zusammengefaßt sind, anzuführen.

Das Bild des Meisters.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Man schrieb den 31. Mai des Jahres 1835.

Anton Schindler hatte die Reise von Münster nach Aachen in fünf Tagen zurückgelegt. Wären es bloß fünfzehn oder gar fünfzig gewesen! Er hätte sie trotz des auf den holprigen und löcherigen Landstraßen rumpelnden Postwagens gerne durchfahren. Denn was für einen

herrlichen Frühling bescherte das Maiende dieses Jahres! Während der ersten Hälfte des Monats hatte es meist und heftig geregnet; es schien ein Mai nach dem Herzen der Bauern werden zu wollen, die Scheuer und Faß zum Herbst gern bis obenan gefüllt sehen. Dann aber hatte Gott Baldur die dicken, nassen Wolkenballen in immer fernere Himmelslande abgeschoben, die unfreundlichen Winde immer ernster schweigen geheißen und immer sieghafter selber die Herrschaft über Himmel und Erde angetreten. Wie er zu herrschen verstand! Wo sein Auge hinblickte, da tat eine Blüte ihr schimmerndes Auge auf, und wo sein grüngoldener Mantel die Erde berührte, da kleideten sich Büsche, Hecken und Wälder in die Farben seines Mantels. Es lag ein solcher Glanz über die ganze Natur ausgebreitet und es strahlte ein solches Glück aus den Blicken aller Menschen, daß niemand von soviel Sonne draußen und drinnen unangeleuchtet bleiben konnte. Die Künstlerseele eines, der noch vor wenigen Jahren neben dem göttlichen Beethoven hatte über die Erde schreiten dürfen, schon garnicht.

Ja, ja: die Reisetage waren ein einziger, köstlicher Genuß gewesen. Unter anderen Umständen als denen, in welchen er sich im Augenblicke befand, hätte Schindler ihren wechselvollen Eindrücken gewiß noch lange nachgesonnen. Aber nun saß er in Aachen, dem Ziele seiner Reise und Schauplatze seiner künftigen Wirksamkeit, hatte er vier unbekannte Wände um sich, in denen er sich noch so gar wenig wohl fühlte, und — hatte keinen Menschen in erreichbarer Nähe, dem er sich hätte mitteilen, dem er sein übervolles Herz hätte ausschütten können. . . .

In dieser ganz plötzlich aufgetauchten, aus Verlassenheit und Sehnsucht gemischten Beklemmung fiel wie von ungefähr sein Blick auf die größte der drei Kisten, die dienstfertige Hände ihm auf sein Zimmer gebracht hatten, noch ehe er selber es betreten hatte. Mit zögernden Schritten ging er auf die auffallend große Kiste zu und blieb, als er sie erreicht hatte, eine Weile wie in Gedanken verloren vor ihr stehen. Sichtlich ohne es zu wollen und zu wissen, klopfte er mit den knöcherigen Fingerkuppen seiner Rechten gegen das kräftige, glatt gehobelte Holz. So, als ob er Eintritt heische. Als es ihm daraus wie ermunternde Antwort entgegenklang, ging sein Klopfen in Tasten und schließlich in Streicheln über. Dabei wurden die Züge seines etwas überkräftig hart gezeichneten Gesichtes weich und in seine Augen trat ein feuchter Glanz.

Beherbergte dieser kunstlose Schrein hier nicht seine wahre Heimat: die teuersten Erinnerungen an den Mann, der ihm in Wien Freund, Heimat, ja Welt geworden war und der ihn seitdem überallhin begleitete? Auch hierhin in das von seinem alten mährischen Vaterlande und von den ihm während der Münsterer Jahre nahegekommenen Menschen ach, so ferne Aachen??

Dieser Gedanke tröstete ihn und richtete ihn auf. Und als er jetzt um sich sah, fiel ihm auf, daß die Sonne in breiter Flut durch die geöffneten Fenster seiner geräumigen Wohnstube hereinströmte und daß in den Fliederbüschen und Kastanienbäumen da draußen im Garten des Corneliusbades die Finken ihre „Schläge" schmetterten. Frühling auch in Aachen! Wie konnte es anders sein! Und wie töricht, sich soeben von dem Gefühl der Einsamkeit übermannen zu lassen! Aber es war nun einmal geschehen und schließlich ja auch natürlich. Denn er war ja ein lebendiger Mensch mit einem liebeverlangenden Herzen im Leibe. Dies Herz ließ sich nicht einfach befehlen. Selbst jetzt noch nicht, wo es ihm schon fast 40 Jahre gehörte und auch schon auf Vieles verzichten gelernt hatte . . .

Schindler war bei all diesen Überlegungen keinen Schritt von der großen Kiste dicht neben der Eingangstür gewichen. Durch die Sonne, den Finkenschlag und die Gedanken an den unsterblichen Freund ermutigt, zog der hagere, hochaufgeschossene Mann nun einen ansehnlichen Schlüsselbund aus der hinteren Hosentasche, suchte die passenden Schlüssel heraus und öffnete damit die beiden schweren, durch eine lange Eisenstange verbundenen Vorhängeschlösser des Kastens. Langsam klappte er dessen Deckel hoch und lehnte ihn vorsichtig wider die rückwärtige Zimmerwand. Dann fing er an, in den Schätzen, die sich vor seinen Augen aufgetan hatten, bedächtig zu kramen.

Ihn trieb noch keine Pflicht. Bis zum Abend, wo er zum Essen in die musikfreudige Familie van Hautem eingeladen war, waren fast noch drei Stunden Zeit, und der Antrittsbesuch als neuer Musikdirektor beim Stadtoberhaupte erfolgte gar erst am nächsten Vormittage. Also durfte er ruhig sich selbst überlassen.

In dem truhenartig breiten Gelaß lagen zu oberſt einzeln und bogenweis geſchichtete Notenblätter. Sie enthielten Lieder, Sonaten, kleinere Inſtrumentalſätze und vor allem viele Entwürfe von Beethovens Hand. Darunter wurden umfängliche Bände geſchriebener Noten ſichtbar: die Partituren mehrerer Ouvertüren und Symphonien. Schindler nahm Bogen für Bogen und Band für Band mit ſorglichen Fingern auf und trug ſie mit ehrfürchtiger Gebärde zu dem großen runden Biedermeiertiſche in der Mitte des Gemaches. Dort breitete er alles nebeneinander aus und weidete ſich bei jedem neuen Packen an dem Anblick dieſer Koſtbarkeiten — Koſtbarkeiten, wie ſie in ſolcher Fülle und in ſolchem Werte außer ihm kein Menſch auf der weiten Welt beſaß.

Nun kam eine Mappe zum Vorſchein. Sie war prall gefüllt mit Briefen und Zetteln Beethovens an ihn. Sechsundſiebzig an der Zahl. Freundliche, bittende, mahnende, zürnende, anklagende und — verzeihende Zettel und Briefe. Was für hundertfältige Erinnerungen ſie weckten! Frohe, ſtolze und trübe, ja ſchwarze Erinnerungen. Der Gehörloſe, von der tönenden Welt grauſam Abgeſchnittene war ja ſo launiſch, ſo unberechenbar geweſen. Und hatte doch ein ſo edles großes Herz gehabt . . .

Faſt wäre Schindler der Verſuchung erlegen, in den in hellblauen Fächern ſäuberlich geordneten Blättern mit den ſchwer zu entziffernden, eigenwillig verſchnörkelten Buchſtaben darauf, verweilend zu leſen. Doch er wollte ja zum Liebſten, was die Kiſte barg, vordringen. Alſo legte er die aus Leder gefertigte, obenauf mit bunter Straminblumenſtickerei geſchmückte Mappe[1] zu den Noten auf den Tiſch und ſuchte weiter. Beethovens kleine, aber bezeichnend gewählte Handbücherei, allerlei Schreibtiſchgerät, ein paar Stöße von Geſprächsverſtändigungsheften des Ertaubten — alles wurde zum Tiſche hinübergetragen. Dort häuften ſich allgemach die Schätze.

Endlich lugte da und dort ein Stück vom Boden der unerſchöpflich ſcheinenden Kiſte hervor. Nun war Schindler nahe am Ziel ſeiner Wünſche. Ein paar raſche Schübe nach rechts und nach links, ein feſter Griff mit beiden Händen und der in fieberhafte Erregung Geratene hob einen länglich-flachen Kaſten aus der Tiefe ans Licht. Das Holz des Kaſtens war ſchön gemaſert und hellbraun poliert, ſein Deckel mit meſſingnen Scharnieren und mit einem kleinen, kunſtvoll geſchmiedeten Schlößchen am unteren Teile feſtgemacht. Mit noch größerer Umſtändlichkeit als vorhin neſtelte Schindler erneut in dem großen Schlüſſelbunde herum und ſchloß, nachdem er den unſcheinbaren, aber ſonderbar geformten Schlüſſel entdeckt hatte, den Kaſten andächtig auf.

Dem einſamen Manne war unſäglich feierlich zu Mute geworden. Seine Hände zitterten und die ganze hohe Geſtalt durchrieſelte ein Schauer. Er brauchte merkwürdig viel Zeit, bis er den Deckel vollends umgelegt und dann noch das letzte Hindernis: ein ſchützendes grünes Linnentuch, beſeitigt hatte.

Schindler warf einen vollen, warmen Blick auf das Heiligtum in ſeinen Händen: *Beethovens Bild*, von Schimons Meiſterhand gemalt!

Ja, ſo hatte er ihn gekannt, ſo ihn Tag um Tag und Jahr um Jahr aus nächſter Nähe erlebt: dieſes mächtige Haupt mit dem dunklen, wilden Haarwalle darum, dies anfänglich noch ſo friſche Geſicht, wie es hier gemalt war, dieſe aus halb geſenkten Lidern trotzig aufwärts blickenden Augen! Und *ihn*, Anton Schindler, hatten dieſe Augen tauſendmal angeſehen, zu *ihm* hatte dieſer Mund tauſendmal geſprochen, in *ſeinem* Beiſein hatten dieſe Züge Leben geatmet und die tiefen Schmerzen und Freuden des Gewaltigen widergeſpiegelt!

Den aufkeimenden ſtillen Stolz über die wunderbare Fügung, die gerade *ihn* unter Millionen anderer ſolchen Erlebens gewürdigt hatte, dämpfte je länger, deſto mehr ein Gefühl unnennbarer Dankbarkeit gegen ſein Geſchick. Sein bisher *unverdientes* Geſchick. Denn noch hatte er erſt *begonnen*, der Welt zu zeigen, was für einen einzig Großen ſie an Beethoven beſaß. Die Hauptarbeit mußte erſt noch geſchehen. Und ſie ſollte und würde auch geſchehen. Gerade hier in Aachen ſollte und würde ſie das. Dazu fühlte ſich Schindler verpflichtet, ja geſandt. —

Was ihn aus ſeinem Anſchaun und Grübeln, Erinnern und Vornehmen wieder in die Gegen-

[1] Heute im Beſitz des Verfaſſers.

wart zurückgerufen hatte, wußte Schindler nicht zu sagen. Genug: er hörte und sah mit einem Male wieder, was um ihn herum vorging, und er entsann sich nach einer Weile auch wieder der Einladung zu van Hautems, seinen ersten Aachener Freunden.

So stellte er denn Beethovens Bildnis auf die hübsche Kommode an der inneren Längswand der Stube — ein wenig schräg nach hinten, damit es nicht umfallen konnte — und begab sich in das Schlafzimmer nebenan, um sich für den Abend umzukleiden.

Ehe er fortging, drückte er beide Fenster des Wohngemaches fest zu, drehte den Schlüssel in der Tür zum Nebenzimmer um, warf einen letzten bedeutsamen Blick zur Kommode hinüber, schloß und riegelte die Tür hinter sich ab und ging dann sinnend die Treppe hinab und auf die ihm fast noch unbekannte Straße hinaus. —

Bei seinen freundlichen, an diesem Abend besonders aufgeräumten Gastgebern mußte Schindler immerzu von Beethoven erzählen. Man wurde nicht müde, dem fremden, etwas seltsam würdigen, aber sehr gescheiten und vielerfahrenen Manne zuzuhören.

Soviel Schindler aber auch erzählte —: daß er Schimons Beethovenbild besitze, verriet er mit keiner Silbe. Heute noch nicht. Heute und in dieser fremden Stadt gehörte es noch ihm allein. Dies Glück galt es auszukosten . . .

Das darf nicht sein . . .

Von Dr. Erich Valentin, München.

In einer angesehenen Zeitung fand sich kürzlich die Besprechung einer Aufführung von Rossinis „Barbier von Sevilla" für die HJ. Diese Betrachtung behauptet mit bewundernswerter Hartnäckigkeit, der berühmteste aller Barbiere sei von Mozart. Da weder die Theaterleute noch die Musikwissenschaftler etwas von dieser umwälzenden Behauptung, deren Aufstellung wir nicht nach ihren Gründen untersuchen wollen, wissen, sei die ominöse Besprechung kommentarlos hiermit zur allgemeinen Kenntnis und Belehrung mitgeteilt:

„Mozarts ewig junger „Barbier von Sevilla" wurde für die Jugend gegeben. Man hätte keine bessere Wahl aus unserem Opernspielplan treffen können! Während der köstlichen Buffoszenen, wenn der alte Geck Doctor Bartolo und sein Freund Basilius von Figaro und dem liebenden Paar Almaviva und Rosine tüchtig genasführt werden, herrschte eine so fröhliche Heiterkeit im ganzen Haus, daß Meister Mozart, der wohl selten soviel Frohsinn an einem einzigen Abend verschenken durfte, selber seine Freude dran gehabt hätte. Und wenn der musikalische Genius Mozart aus allen Stimmen und Instrumenten sang, war's so still in dem großen Zuhörerraum, daß man fühlte, wie diese ewige Sprache in die jungen Herzen drang.

Viele der jugendlichen Zuhörer erlebten wohl ihre erste Opernaufführung; alle jedoch waren unbefangen und sicherlich aufnahmebereiter für Musik und Spiel als die ältesten Theaterkunden. Die Künstler, die auf der Bühne und im Orchester Mozarts Werk zum Klingen brachten, müssen diese Stimmung am schnellsten und am stärksten gemerkt haben, denn uns schien es, als hätten wir sie kaum jemals freudiger bei der Sache gesehen."

Franz Liszt über das Judentum in der Musik.

„Als sie (die Juden) zur Kunst griffen, geschah es nicht, um ihr eigenes Selbst erklingen zu lassen, auch nicht, um für sich selbst zu singen — sie wollten nach Art der Christen geschickt werden, das heißt, sie wollten in den Künsten, die sie ihren moralischen, geistigen und — materiellen Fähigkeiten anpaßten, noch geschickter werden als sie.

Schaffen — das ist aus dem Nichts nehmen; das ist, einem neuen Gefühl eine neue Form geben, einem bekannten Gefühl einen neuen Ausdruck, einem geläufigen Ausdruck eine neue Erscheinung. Das Genie singt kraft einer persönlichen Begeisterung in Formen, die sie ihm bedingt und ihn lehrt. Das Talent kann außergewöhnlich sein — Erfinder ist es niemals. Der Unterschied zwischen „Schaffen" und „Neuerungen machen" ist der Unterschied zwischen dem Genie und dem Talent, zwischen Bach und Mendelssohn, zwischen Beethoven und Meyerbeer. Die Israeliten aber haben niemals neue Formen erfunden."

Aus: „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn" 1859.

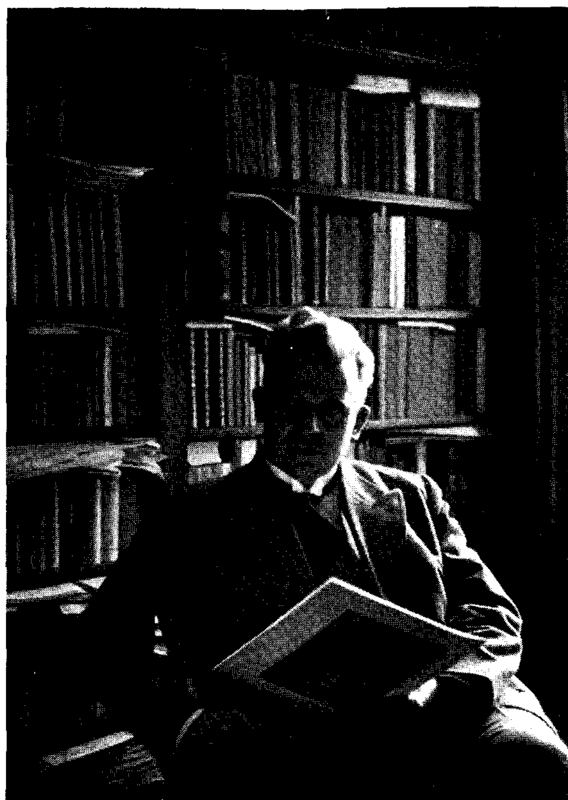


Ludwig van Beethoven

Stich von Eduard Eichens, Berlin nach einem Gemälde von Schimon

ZFM-Archiv

(Zu Reinhold Zimmermann: „Das Bild des Meisters")



Aufnahme Schütze

Guſtav Boſſe

(Zu Dr. Erich Valentin: „Guſtav Boſſe, Ehrenſenator der Univerſität Köln“)

Deutſche Muſikfeſte im Jahre 1939.

(Fortſetzung der Zuſammenſtellung im Februar-Heft S. 183/184.)

Zeit:	Ort:	Feſt:
6.—11. März	Stettin	Stettiner Theater-Feſtwoche Pommerſcher Meiſter und Künſtler
19. März bis 7. April	Eiſenach	Bachfeſt 1939
25. März	Schloß Burg	26. Burgmuſik
22.—29. April	Wiesbaden	Internationales Muſikfeſt
Anfang Mai	Saaz	Feſtſpielwoche
6.—7. Mai	Schloß Burg	Schulungslager der Städtiſchen Muſikbeauftragten des Gaues Düſſeldorf
7. Mai	Schloß Burg	27. Burgmuſik
19.—21. Mai	Donaueſchingen	Muſikfeſt
Frühjahr	Teplitz-Schönau	Sudetendeutſche Muſikfeſtwoche
4.—7. Juni	Weiden	Reger-Woche
17.—18. Juni	Gladbach/Rheydt	1. Muſikfeſt „Deutſcher Sang an der Grenze“
Ende Juni	Nürnberg	Nürnberger Sängerwoche
17.—25. September	Schloß Burg	Jungkomponiſten-Schulungslager der Fachſchaft Komponiſten in der RMK
21. September	Schloß Burg	29. Burgmuſik (Zeitgenöſſiſche Komponiſten der Oſtmark)
22.—25. September	Schloß Burg	30. Burgmuſik (4. Deutſche Komponiſten-Tagung)
6.—8. Oktober	Kaſſel	Kaſſeler Muſiktage des Arbeitskreiſes für Hausmuſik
8.—15. Oktober	Aachen	Internationale Orgel-Feſtwoche
15. Oktober	Schloß Burg	31. Burgmuſik (Deutſche Orcheſtermuſik der Gegenwart)
15.—16. Oktober	Schloß Burg	II. Schulungslager für Muſikerzieher des Gaues Düſſeldorf
22. Oktober	Mettmann	3. „Klingender Tag“

Doppeljubiläum des Nürnberger Lehrergeſangvereins

Von Karl Foeſel, Nürnberg.

Die beiden bedeutendſten Oratorienchöre Nürnbergs, der „Lehrergeſangverein“ und der „Verein für klaſſiſchen Chorgeſang“, begingen gegen Ende 1938 das Doppelfeſt des 60- bzw. 50jährigen Beſtehens. Die beiden Vereine wurden nach dem Umbruch 1933 zu einem großen, künſtleriſch leiſtungsfähigen Vokalkörper zuſammengeſchloſſen. Damit iſt der nunmehrige „Lehrergeſangverein Nürnberg“ der gegenwärtig wichtigſte Hüter der Chortradition in der Stadt der Reichsparteitage geworden. Er ſteht heute unter der zielſicheren Führung Chriſtian Meyerhöfers und beſitzt in KM Karl Demmer einen muſikaliſchen Sachwalter, deſſen überragende künſtleriſche Perſönlichkeitswerte ſich in Nürnberg ſeit langen Jahren bewährt haben. Die Geſchichte der beiden im „Lehrergeſangverein“ vereinigten Singgemeinſchaften iſt mit den beſten Äußerungen des ſängeriſchen Kunſtſtrebens unſerer Stadt aufs engſte verknüpft.

Der Lehrergeſangverein wurde am 28. Juni 1878 von 43 Lehrern gegründet. Die Einladung zur Gründung war von folgenden Lehrern ausgegangen: Büchner, Baumgärtner, Burkhäuſer, Därr, Bäumler, Eiſen, Hauſer, Kraft, Kohl, Mangold, Meyer, Neubauer, Prölß, Schemmerich, Scherzer, Schilffarth, Schneider, Trundt, Wild, E. Meyer. Zunächſt war der Verein als ein

Instrument der Geselligkeit und der Standesinteressen gedacht. Bereits nach dem ersten Vereins-(halb-)jahr war die Mitgliederzahl auf 120 gestiegen. Für das zweite Halbjahr war die Pflege orchestraler Musik und die Gründung eines gemischten Chores vorgesehen. Bald wandte sich der Verein, der in seinen geselligen Abenden ganze Singspiele und Operetten aufführte, anspruchsvolleren chorischen Aufgaben zu. Der damalige Brauch der „Konzertgemeinschaften" war ein weiterer Weg, der an größere Taten heranführte. Etwa Ende der achtziger Jahre bot die Zusammenarbeit mit dem „Müllerschen Frauenchor" die Möglichkeit, an große gemischte Chöre heranzugehen: zwei Aufführungen des Brahmsschen „Requiems" brachten über 5500 Mk. ein! Bruchs „Glocke" und Beethovens „Missa solemnis" folgten vor ausverkauften Sälen. Bis zum Jahr 1900 hatte sich der Mitgliederstand auf 203 aktive und 273 passive Vereinsangehörige gehoben. Im Mai 1903 entschloß sich die Vereinsleitung, auf die drei jährlichen Hauptkonzerte ein Abonnement auszugeben. Eine Glanzperiode brachte nach mancherlei Kämpfen und Schwierigkeiten die Dirigentenverpflichtung des MD Karl Hirsch. Gleich mit seinem 1. Konzert erregte Hirsch Aufsehen; durch die Gründung eines Lehrerinnenchors schuf er dem Verein neue Möglichkeiten. Mit Hirsch war die Stellung des Lehrergesangvereins als Oratorienchor im wesentlichen gefestigt. 1913 erfolgte die erste eigene Aufführung der „Neunten Symphonie" Beethovens. Nach dreijähriger Tätigkeit siedelte Hirsch nach München über. Von den späteren Dirigenten ist KM August Scharrer zu nennen, der nachmalige Stadt-KM Nürnbergs, der den Verein von 1914 bis 1923 betreute. Trotz den Schwierigkeiten, die die Kriegsjahre selbstverständlich auch dem Lehrergesangverein brachten, konnte der künstlerische Singbetrieb im wesentlichen aufrecht erhalten bleiben. In dieser Zeit konnte der Verein namhafte Konzerterträge der nationalen Wohlfahrt zur Verfügung stellen. In der Folgezeit wurde der Verein künstlerisch von GMD Ferdinand Wagner (für den a cappella-Gesang: Karl Ott), vorübergehend von KM Karl Schmidt und schließlich von 1925 bis zur Zusammenlegung von MD Fritz Binder geleitet. Binders hohe chorerzieherische Begabung sicherte dem Lehrergesangverein die Behauptung in der vordersten Linie des Nürnberger Musiklebens. In der jüngeren Vereinsgeschichte erwarb sich Karl Haygis als langjähriger Vereinsführer wesentliche Verdienste. Die wertvolle Arbeit des Lehrergesangvereins erlebte bei Sängerbundesfesten, mit größeren Konzertreisen, mit Reger-Konzerten (unter des Meisters persönlicher Leitung), bei den „Nürnberger Sängerwochen", dem „Deutschen Musikfest 1921", den Nürnberger Pfitznerwochen usw. vielfache Sonderbestätigung.

Auch der „Verein für klassischen Chorgesang", dessen Name nach dem Zusammenschluß im Untertitel des „Lehrergesangvereins" weitergeführt wird, ist eine Lehrergründung. Der jetzige Oberstudiendirektor a. D. Jobst Ries und die Oberlehrer Tremmel (†) und Ulrich Müller (†) riefen vor fünfzig Jahren den Verein ins Leben, um dem Mangel eines großen Oratorienchors abzuhelfen. Zunächst wurde ein Frauenchor gebildet, der mit dem Männerchor des Lehrergesangvereins von Fall zu Fall zusammenarbeitete. Dieses Verhältnis war nicht von langer Dauer: seine Lösung führte zur Gründung des „Vereins für klassischen Chorgesang" am 22. November 1888. Es wurde mit der stattlichen Sängerzahl von 163 Frauen und 123 Männern (ausschließlich aus Lehrerkreisen) begonnen. Seit dieser Zeit trat der Verein so ziemlich regelmäßig mit jährlich zwei Konzerten an die Öffentlichkeit. Das Jahr 1914 brachte auch den „Klassischen" der Bestandskrisis nahe. Schon damals tauchte der Plan der Vereinigung mit dem Lehrergesangverein auf. Die Dirigentenfrage brachte ihn zum Scheitern. Die Aufnahme von Nichtlehrern führte zur Überwindung der Schwierigkeiten. 1928 verstärkte sich der Verein durch die Eingliederung des „Männergesangvereins Elfer". 1933 endlich kam der Zusammenschluß mit dem Lehrergesangverein zustande. Die Liste der künstlerischen Taten des „Vereins für klassischen Chorgesang" ist ebenfalls umfassend. Bachs große Passionen gehörten zu den Standartwerken des Chors. Daneben stehen würdig die Chorschöpfungen Mozarts, Beethovens, die Messen Bruckners, das Requiem Brahms' usw. Auch neuere und neueste Werke fanden in dem Arbeitsprogramm des Vereins entsprechenden Raum. Die Verschmelzung mit dem Lehrergesangverein bedeutet den wertvollen Zielsetzungen beider Chorgemeinschaften neuen Aufschwung und neue Möglichkeit.

Mit einem stark beachteten Festkonzert, das unter der Schirmherrschaft des Gauleiters Julius Streicher stand, feierte der Lehrergesangverein in würdiger Weise das Doppel-

jubiläum. Zur Aufführung gelangten Bruckners „Te deum“ und Beethovens „Neunte“. Zwei Werke alſo, an denen ſich die geiſtige Führerſchaft des Dirigenten Karl Demmer und die Leiſtungsfähigkeit von Chor und Orcheſter (das NS-Reichsſymphonieorcheſter, München) in eindringlicher Weiſe bewähren konnten. Als Soliſten wirkten: Helene Fahrni-Leipzig (Sopran), Hildegard Hennecke-Berlin (Alt), Heinz Marten-Berlin (Tenor), Fred Driſſen-Berlin (Baß), Max Gebhard-Nürnberg (Orgel).

Märchen von einem verlorenen Schatz.

Von Lena Roffmann, Berlin.

Es war einmal — — — alle alten Märchen fangen ſo an. Und auch dieſe Geſchichte iſt ein Märchen, ein trauriges Märchen von verlorenem Glück. Es war alſo einmal eine Zeit, da gab es einen köſtlichen Schatz, den konnten ſich alle Menſchen zur rechten Stunde hervorzaubern, und ſie brauchten gar nicht erſt einen dicken roten Wollfaden mit neun Knoten unter die Stalltür zu legen und dabei zu murmeln: „Humpel, Pumpel, Rumpelſtein, weiße Kuh und ſchwarzes Schwein, Eule, Fuchs und Fledermaus, holt mir meinen Schatz heraus!“, oder etwas ähnliches, was einem faſt die Zunge zerbricht und was man im letzten Augenblick vor lauter Angſt doch vergißt. Noch viel weniger brauchten ſie gar gefährliche Kämpfe mit Rieſen und Drachen darum zu beſtehen oder dem Teufel drei Haare aus dem Schwanze zu ziehen, — nein, nur ein offenes Gemüt mußten ſie haben und eine innige Liebe zu allem, was Gott geſchaffen hat, das war genug. Der Schatz war auch nicht von blankem Golde oder buntleuchtendem Edelſtein, ach, er war ganz unſcheinbar, ja unſichtbar, und man konnte ihn überhaupt nur mit der Seele, nicht mit den Augen finden. Aber dennoch barg er eine ſo wunderbare Macht in ſich, wie ſie nur je einem Märchenſchatze zu eigen ſein konnte. Dieſe Macht war ſo ſtark, daß ſie Kranke heilte und Geſunde zu hohen Gedanken und kühnen Taten begeiſterte. Arm und reich, groß und klein haben ſich ihrem Wunder und ihrem Segen hingegeben, der Heilige in ſeiner einſamen Klauſe und der Feldherr vor dem Sturme der Schlacht, der arbeitsmüde Bauer auf der alten Holzbank unter der Linde und der Dichter im engen Kämmerlein. Er lag wie ein zartes, knoſpenhaftes Ahnen im Brautgemach und wie eine göttliche Weihe in dem abgeſchiedenen Raume, wo ein Toter aufgebahrt war und nach allem Erdenringen der Ewigkeit ins Angeſicht ſah. Er war bei der allüberſtrömenden Herrlichkeit des Sonnenaufganges und im milden Lichte der Bergnacht, oder wenn das Meer in tiefen, gewaltigen Zügen atmete und in verhaltener Leidenſchaft bebte wie ein prächtiges, wildes Untier aus ſagengrauen Urtagen, oder wenn ein geheimnisvolles Flüſtern durch den Wald wehte wie Geiſterrauſchen durch einen verfallenen Dom. Und die Menſchen waren ſcheu und gut, ſie ſahen ſich in die Augen und ſagten nur leiſe: „Wie ſchön iſt das“, und ſie fühlten den Herzſchlag Gottes ganz nahe.

Aber dann kam eine Zeit, da iſt den Menſchen der Sinn für die einfache Schönheit ihres Schatzes verloren gegangen. Sie wollten es anders haben. Da trat ein ſonderbares Weſen an ſie heran und bot ihnen ſeine Hilfe an. Es ſah eigentlich ganz anders aus, als ſonſt die gütigen Feen und Zauberer aus dem Märchenlande ausſehen, eher wie ein ungeheuerlicher Dämon. Es ging auf greulich klappernden Stahlſchienen. Statt des Gehirns hatte es ein knarrendes Rädergetriebe im Kopfe, ſtatt des Herzens ſaß ihm ein knatternder, puffender Motor im Leibe, und ſtatt des Blutes pulſte Benzin durch ſeine drahtigen Adern, und es fühlte ſich ganz kalt an. Wo aber ſonſt freundliche Augen dreinſchauen, glotzten ein paar grelle Scheinwerfer und funkelten ſchrecklich. Einen richtigen Mund hatte die Geſtalt auch nicht, ſondern einen fürchterlichen Schalltrichter. Die Menſchen glaubten aber, das wäre alles die letzte Mode im Märchenreiche und jubelten ihr zu. Der Dämon raſſelte ihnen vor, er hätte ein Mittel, ihren Geiſt reich und weiſe und ihre Sinne froh zu machen. Und er gab ihnen dieſes Mittel. Es ſteckte in einem kleinen Kaſten. Man brauchte nur auf einen Knopf zu drücken, ſo wirkte es ſchon.

Aber es wirkte ganz anders als der alte Schatz. Der hatte ſich niemals aufgedrängt und niemand geſtört. Wenn man am wenigſten von ihm ſprach, war er da und ſpendete ſein beglückendes Wohltun. Der neue Schatz aber war ſehr anſpruchsvoll. Schon morgens, wenn man ſich beim Erwachen in dunklem, dankbaren Glücksgefühle dehnte und die Lerche ihr erſtes Lied jauchzte, ſtürzte er, von andern gerufen, aus irgendeinem fremden Winkel hervor und zerrte an

einem herum, wie wenn jemand mit groben Fingern eine Blume auseinanderblättert, und aus war's mit dem Träumen! Oder man ging hinaus in die Felder und wollte sich mal so recht ins Gras werfen wie ein junger Hase und in den blauen Himmel und die seltsamen zackigen Wolkengebirge gucken, an einem Hälmchen knabbern und die Heimchen zirpen hören, wenn Pan in der fahlen Mittagsglut umherschlich. Aber schwupps!, schon war er wieder da, der neue Schatz! Leute hatten ihn mitgebracht, denen die Natur nur eine Kulisse ist wie tausend andere, und die noch beim Blitz und Donner, wenn man ganz klein und demütig wird vor solcher Allgewalt, schnell in den Spiegel sehen, ob die Schminke auch hält oder der Schlips grade sitzt, und dabei pfeifen: „In einer kleinen Conditorei . . ." Oder abends, wenn man vorm Haus stand, und die Bäume dufteten so süß und schwer, im Busch klagte sehnsüchtig eine Nachtigall, auf heimlichen Wegen kam das Sternenlicht hinabgeklettert in unser armes irdisches Sein, und leise, leise sank man zurück in das unermeßliche All, die Heimat . . . klirr!, da ging drüben beim Nachbar ein Fenster auf, und heraus sprang ein Seiltänzer auf luftigem Bande, der neue Schatz, riß jeden aus seinem Sinnen und stellte sich hin wie ein Tyrann, wie eine leibhaftige Landplage. Er war der erbittertste Feind des alten Schatzes, und wo er ihn nur fand, da schlug er ihn tot.

Wollt ihr wissen, welches die beiden Schätze sind? Der alte hieß — die Stille, das wunderbare Schweigen, wo alle Stimmen draußen schlafen und auf einmal im Innern ein geheimnisvolles Singen und Klingen anhebt, wenn wir nur verstehen, in uns hineinzulauschen. Die erhabene Stille, die nicht gleich ist mit träger Ruhe, sondern in der alles Große keimt und reift. Die erbarmungsvolle Stille, die uns unruhige Menschenkinder immer wieder liebreich und tröstend umfängt wie eine Mutter, und die so weit und abgründig ist, daß unsere höchste Freude und unser tiefstes Leid unaufhaltsam darin versinken und ausschwingen können.

Der andere Schatz aber, den uns der Dämon gab, der — ihr habt's längst erraten — Technik heißt, war auch kostbar und schön. Aber die Menschen verstanden nicht, damit umzugehen, und trieben gedankenlos Schindluder mit dem anvertrauten Gut, anstatt es mit bewußter Anteilnahme zu empfangen und mit Gewinn zu verarbeiten. Was eine Freude für Feierstunden voll Sammlung und Gelassenheit sein sollte, schleiften sie von früh bis spät durch den staubigen Alltag. Ja, sie waren wie die Toren, die edlen Wein aus Bierkübeln trinken, und würdigten es zu einem billigen Betäubungsmittel herab. Aber Betäubungsmittel sind Gifte, und wo betäubt werden muß, da ist auch ein Schmerz. Ist es vielleicht die innere Leere, die den Menschen so weh tut, ohne daß sie es wissen? Sie griffen gierig nach dem Zaubermittel und nahmen in Massen davon, immer mehr, immer mehr, bis sie es zuletzt nicht mehr vertragen konnten und krank und schwach wurden. Aber auch der arme neue Schatz konnte diese Behandlung nicht mehr vertragen. Er wurde zu einem Zerrbild, und dieses Zerrbild heißt: Radio- und Gramophon - Unkultur! (Und weil es nicht gestorben ist, so lebt es heute noch.)

Musiker-Anekdoten.

(Aus fremder und eigener Mappe.)

Von August Pohl, Köln.

Die falschen Noten, die im letzten Winter die Musikkenner mitleidig einheimsten, würden für einen „Eigenen Abend der Dissonanzen" ausreichen, sagte Eugen d'Albert zu einem Freunde. — Nun ist d'Albert tot, aber jenem „Eigenen Abend" begegnet man immer noch.

*

Gounods „Faust" wird gegeben. Valentin liegt sterbend, von Martha gestützt, auf der Bühne. Schweigen ringsum. Da ertönt von der Galerie eine Stimme verzweiflungsvoll: Knöpft ihm doch schnell die Halskrause auf!

*

Die Komposition „Sang an Ägir" von Wilhelm II. war auch in Wien bekannt geworden. Brahms kehrt mit einigen Freunden nach einem Spaziergang im Wiener Wald in einem Gasthof ein und bestellt sich „einmal Sang an Ägir". Schmunzelnd erlebt Brahms die verdutzten Ge-

ſichter des fragenden Perſonals. „Wenn Sie das nicht kennen", antwortet Brahms in tiefem Ernſt, „dann bringen Sie mir ſchon einen Kaiſerſchmarren".

*

Brahms labte ſich gern an einigen Krügen Pilſener Bieres. Im „Roten Igel" ſah man ihn oft mit gleichgeſinnten Freunden. Karl Reinecke hatte von dieſen Gambrinusfreuden vernommen und kam zu dem Reſultat, daß der Meiſter des Requiems im „trunkenen Zuſtand" komponiere. Als man Brahms die Äußerung mitteilte, ſagte er, freudig lächelnd: „Schade, daß Reinecke nicht öfter getrunken hat".

*

Bei einem Tonkünſtlerfeſt in einer rheiniſchen Induſtrieſtadt werden Klavierlieder eines bekannten Opernkapellmeiſters aufgeführt. In der erſten Reihe des mäßig beſetzten Saales bemerkt man mit dem Feſtabzeichen geſchmückte Vorſtandsmitglieder. Die Geſänge finden keinen Anklang. „Was für ein gräßliches Zeug", klagt einer der Herren, worauf ein anderer belehrend und beſchwichtigend zurückgibt: „Bitte, nicht zu laut, der Komponiſt ſitzt am — Flügel".

*

Fritz Steinbach, der eigenwillige Dirigent, mit dem nicht gut Kirſchen eſſen war, gab ſelten Anlaß zu erheiternden Zwiſchenfällen. Gleich nach ſeinem Kölner Antritt ritt er eine ſcharfe Attacke gegen die Stadt zur Beſchaffung verſchiedener Inſtrumente (Harfe, Kontrabaß) für ſein Orcheſter. Als nun wenige Tage darnach, anläßig einer Chorprobe zur „Schöpfung" der Orgelmeiſter Prof. Franke einen Einſatz verpatzte, da es auf die Taſtatur regnete, klopft Steinbach ab und ruft zur Empore hinauf: „Schade, daß das nicht wenige Tage früher paſſierte, ich wäre für einen Regenſchirm eingekommen, für das man offenbar elementareres Verſtändnis gezeigt hätte!"

*

Richard Strauß kam anläßig der Feſtſpiele zur Leitung ſeines „Roſenkavaliers" nach Köln. Das „verbrahmſte" Orcheſter, dem man mitunter 10 Atmoſphäre Druck in den Bläſern nachweiſen wollte (was dieſen ſtets das zufriedene Steinbachſche Kopfnicken eintrug), bemühte ſich, der differenzierten Klangpracht Strauß' zu genügen. Die Anpaſſungsfähigkeit des Klangkörpers überraſchte ihn. Als aber ein forte Paukenſchlag reichlich matt herauſſteigt, klopft Strauß ab und zu dem Pauker gewandt, ſagt er: „Wäre es Brahms, ſo wäre er da geweſen."

*

Zu den Weimarer Freunden Liſzts gehörte ein Wiener Muſiker, welcher ſich durch Opern und Lieder bereits einen Namen gemacht, aber um Anerkennung zu kämpfen hatte. Als er eines Tages beſonders melancholiſch und nachdenklich war, frug man Liſzt, was dem Komponiſten fehle. Liſzt gab zurück: „Hätte er den Don Juan komponiert, er wäre der glücklichſte Menſch."

*

Einem deutſchen Pianiſten aus dem Liſzt-Kreiſe verehrte während ſeiner Pariſer Studienjahre eine Schülerin ihr Schoßhündchen. Das zierliche Tierchen war verwöhnt und erzogen nach den Capricen ſeiner Herrin und hörte auf den geſchmackvollen Namen „Chocolat".

Aber ſchon nach wenigen Wochen erhielt die gütige Geberin den lieblichen Vierbeiner zurück. Der Rückſendung lag ein Briefchen mit folgendem Wortlaut bei:

Verehrteſte Freundin und Spenderin!

Sie werden über die Rückkehr Ihres „Chocolat" im erſten Augenblick nicht wenig beſtürzt ſein. Das freudige Wedeln ſeines beweglichen „Finales" wird Sie aber ſofort überzeugen, daß ihm die Heimkehr keineswegs unangenehm iſt. Es fällt mir ſchwer, die Gründe ſeiner Rückkunft anzuführen, ohne mich Ihrer großen Liebenswürdigkeit zu erinnern. Vielleicht komme ich dem Thema näher, wenn ich Ihnen die Erinnerung zurückrufe, daß ich das vielfach bemitleidete Eheglück nicht beſitze und eine Dachkammer á la Bohème bewohne. Nun iſt „Chocolat" häuslich erzogen, aber trotz meiner an Czernys Schule der Geläufigkeit geſchulten Oktavenſprünge bin ich nicht in der Lage, die Treppen zu meiſtern, um mit „Chocolat" vor Schluß ſeines Opus (er bevorzugt Cadence trompeuse) das Straßenpflaſter zu erreichen.

Ich habe inzwischen vergeblich versucht, ihm das piano subito abzugewöhnen. Erlassen Sie mir gütigst die Pein, den Abschied con variationi abzusingen. Da ich in der Biographie meines Freundes eine nicht zu übergehende Episode darstelle, glaube ich, an dem „fortgesetzten Lebenslauf" einigen Anteil nehmen zu dürfen. Ich komme daher mit dem Vorschlag, „Chocolat" einen anderen, ebenfalls der Theobromina angehörenden Namen zu geben. Nennen Sie ihn lieber „Cacao".

Weihnachtswünsche.

Mein Sohn, ein eifriger Rundfunkhörer, hat mir eine Liste von Noten, die er sich zu Weihnachten wünscht, vorgelegt. Er hat die Titel der Musikstücke, die ihm besonders gefallen haben, nach der Rundfunk-Ansage mitgeschrieben: 1. Die Liebe ist eine saubere Magd; 2. Tabak von père Golesi; 3. Bénédiction, Solo-Etüde; 4. Er auf der Geh-Seite . . . Der findige Musikalienhändler hat alles richtig besorgt; nämlich: 1. Die Liebe ist eine Zaubermacht (Zigeunerbaron); 2. Stabat von Pergolesi; 3. Bénédiction de Dieu dans la Solitude (Liszt); 4. Air auf der G-Saite (Bach).

A. B.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Jaan Koop: „Die Schweinewette" (Weimar, 21. Februar).

Carl Orff: „Der Mond" (München, Staatsoper).

Rudolf Wagner-Régeny: „Die Bürger von Calais." Oper (Berlin, Staatsoper).

Julius Weismann: „Die pfiffige Magd" (Leipzig, Stadttheater).

Rudolf Wille: „Königsballade" (Wien, Staatsoper).

Konzertwerke:

Paul Bechert: „Fröhliche Musik für Orchester" Werk 32 (Plauen, Theaterfestwoche unter KM Georg L. Jochum, 18. Februar).

Boris Blacher: Symphonie (Berlin).

Fritz Böhme: „10 Tondichtungen für großes Orchester" (Oberhausen i. Th. unter Werner Trenkner).

Herbert Böhme: „Bamberg, dein Reiter reitet durch die Zeit". Hymnische Dichtung. (München, Münchener Lehrergesangverein, Städtische Singschule und Orchester des Reichssenders unter Prof. Richard Trunk.)

Johann Nepomuk David: Zweite Symphonie Werk 20 (Leipzig, Gewandhaus).

Hans Fleischer: „Konzert für Streicher, Flöte und Klarinette" (Wiesbaden, Kammermusikabend unter MD August Vogt).

Julius Gatter: „Novelle in Walzerform für Orchester" Werk 85 (Plauen, Theaterfestwoche unter KM Georg L. Jochum, 18. Februar).

Max Gebhard: Uns ward das Los gegeben." (Nürnberger Singschule unter Waldemar Klink).

Paul Graener: Klaviertrio. Werk 61 (Dresden durch Emil Klinger, Artur Tröber und Fritz Sommer).

Carl Hammer: 4. Sinfonie (Zwickau/Sa.).

Hermann Henrich: Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello in F-dur. Werk 34 (Bochum, durch das Häusler-Quartett).

Wilhelm Hohmann: „Othello." Eine symphonische Dichtung zu Shakespeares Tragödie. Werk 15 (Plauen, Theaterfestwoche unter KM Georg L. Jochum, 18. Februar).

Felix Hörburger: Violinsonate in G (München durch Franz Deubler und K. Wingler).

Albert Hösl: Klavierquartett A-dur Werk 10 (München, 4. Dez. 1938).

Michael Kuntz: D-dur-Suite (München, Orchester der Akademie der Tonkunst unter Leitung des Komponisten).

Max Kurz: 2. Sinfonie f-moll für gr. Orchester (Apolda, unter Leitung des Komponisten).

Hans Linder: Möricke-Lieder (München, durch Ursula Tamm und den Komponisten).

Hans Linder: Musik für Geige und Orchester (München, Orchester der Akademie der Tonkunst unter Leitung des Komponisten, Solist: Fritz Sonnleitner).

Wilhelm Petersen: „Musik für Orchester" (Mannheim, Hochschulwoche).

Carlfriedrich Pistor: „Konzert f. Bratsche u. kleines Orchester" Werk 43 (Rostock i. Mcklbg. unter MD Heinz Schubert, Solist: Konzertmeister Erich Seidl).

Gottfried Rüdinger: „Wach auf, du deutsches Land." Symphonie (München, Orchester der Akademie der Tonkunst unter Hermann Fried).

Michel Rühl: „Kreis des Tages". Kantate für vier Solostimmen, gem. Chor und gr. Orchester. Werk 8 (Kassel unter StaatsKM Robert Laugs).

Rolf Rupprecht: Suiten-Ouvertüre (München, Orchester der Akademie der Tonkunst unter Hans Linder).

Hans Wolfgang Sachse: „Rondo capriccioso" für großes Orchester. Werk 28. (Plauen, Theaterfestwoche unter KM Georg L. Jochum, 18. Februar).

Hans Schröck: Gesänge (Nürnberg, durch Hermann Guttendobler).

Fritz Sporn: „Anacker-Liederbuch." Ein Liederzyklus für Vorsänger, Chor und Klavier (Zeulenroda).

Kurt Thomas: „Saat und Ernte." Oratorium nach Worten deutscher Dichter für 3 Solostimmen, gem. Chor und Orchester (Bremen unter MD Richard Liesche).

Hermann Unger: „Rheinischer Karneval." Konzertstück für gr. Orchester. Werk 80 (Reichssender Köln, Februar).

Hermann Unger: „Aus dem Siebengebirge." 4 Stücke für Klavier-Trio nach altrheinischen Volksliedern. Werk 81 (Reichssender Köln, Februar).

Robert Wagner: Sinfonische Musik für obligate Trompete und Orchester (Wien, unter Oswald Kabasta).

Franz Wödl: Fugen-Quartett (Wien, Prix-Quartett).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

C. Ad. Lorenz: „Irrungen." Oper (Stettin, im Rahmen der Stettiner Theater-Festwoche, unter MD Gustav Mannebeck, 11. März).

Konzertwerke:

A. von Beckerath: „Musik für Bläser" (München, im Rahmen der Turmmusiken, 2. Juli).

R. C. von Gorrissen: „Capriccio für Orchester" Werk 19 (Wiesbaden, unter MD August Vogt, 10. März).

E. Hastetter: „Bläsermusik" (München, im Rahmen der Turmmusiken, 27. August).

Otto Jochum: „Hymne an das Vaterland." (Bochum).

Joseph Meßner: „Der Himmel hängt voller Geigen" für Frauenchor und Orchester. Werk 48 (Wien, 25. März).

Friedrich Rein: „Fanfare für 6 Bläser" (München, im Rahmen der Turmmusiken, 20. August).

E. Schiffmann: „Bläser-Suite" (München, im Rahmen der Turmmusiken, 13. August).

Paul Winter: „Turmmusik für 6 Bläser" (München, im Rahmen der Turmmusiken, 30. Juli).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

KULTURWOCHE DES GESAMTSCHLESISCHEN RAUMES IN BEUTHEN.

12.—19. Februar 1939.

Von J. Reimann, Beuthen.

„Aufruf aller künstlerisch schaffenden Schlesier und Bekenntnis des gesamten schlesischen Stammes zu seiner geschichtlichen Aufgabe, Kämpfer und Hüter der deutschen Kultur an Deutschlands Grenze zu sein." Diese Worte des Gauleiters Josef Wagner umrissen deutlich Aufgabe und Bedeutung der Woche, in der die Gaue Schlesien und Sudetenland gemeinsam ihren starken Kulturwillen bekundeten. Führende Männer auf allen Gebieten der deutschen Kultur sind in unser Grenzland gekommen. Hier tagten die Reichskammern der Musik, der bildenden Künste, der Presse, des Theaters, Schrifttums, Rundfunks, Films. In über 600 Veranstaltungen wurde dem Kulturbekenntnis Ausdruck gegeben. Hier sei die Uraufführung des Schauspiels „Donnhäuser", des Freiheitshelden der Sudetendeutschen, erwähnt, die in Gegenwart des Dichters Hugo Scholz in Ratibor stattfand. Die Musiker interessiert vor allem die Liegnitzer Tagung. Hier sprach Prof. Dr. Raabe über Fragen des Orchesternachwuchses, über Hausmusik und Tanzmusik. Bei der Chormusik erinnerte er daran, daß nach den Worten des Führers das Kunstwerk den Text adle, daß es also nicht richtig und zu verantworten ist, Chorwerke nur deswegen abzulehnen, weil sie textlich nicht mehr mit unserer Weltanschauung übereinstimmen.

Beuthen brachte in meisterlicher Gestaltung als Festaufführung den „Fliegenden Holländer". Der Präsident der Reichstheaterkammer, Körner, sprach vor Beginn über die vaterländische Aufgabe des deutschen Theaters, verpflichtete den Schauspieler zum Diener an der Idee des Volkes und Reiches, zeigte auf, wie der Führer auch das Theater in den großen Umschmelzungsprozeß einbezogen hat und erklärte die Grenzlandtheater zu deutschen Trutzburgen.

Zwei Kammermusikabende verdienen besonders hervorgehoben zu werden, da sie Werke heimischer Komponisten boten. Georg Kluß steuerte eine kleine Suite für 2 Flöten und Klavier, 2 Lieder und 2 Klavierstücke bei, von denen der Sonatensatz die Begabung des Komponisten besonders zeigte. Fritz Lubrich stand mit Liedern auf dem Programm und spielte sein Eichendorff-Nocturno, ein wirklich in Tönen dargestelltes Bild feinster Eichendorffromantik. Gerhard Streckes vier Lieder zeigten den Komponisten von verschiedenen Seiten seiner starken Begabung; Alois Heiduczek war mit instrumentalen Sachen vertreten für Geige solo, Geige und Klavier und Bratsche und Klavier. Die gesunden, musikantischen Einfälle des Komponisten sind nur noch in ihrer Form zu zügeln, aber vielleicht prägt sich gerade dadurch eine be-

ſtimmte Eigenart Heiduczeks aus. Auch ſein Chorwerk „Deutſcher Frühling" im 2. Kammerabend bewegt ſich in dieſer Richtung. An dieſem Abend trat auch das Hanſel-Trio mit Erfolg vor die Rampe. Schließlich ſei eines Liederabends gedacht, der wegen ſeiner gediegenen Ausgeſtaltung erwähnenswert iſt. Prof. Klövekorn zeigte in Vortrag und Beiſpiel die Entwicklung des deutſchen Kunſtliedes, und dann erlebten wir wahre Kunſt im Liedvortrag von Hella Brückerſteinkuhl, die ſich Hugo Wolf-Liedern verſchrieben hatte. Die Möricke-Texte ſind hier mit der Muſik zu einer Einheit verwachſen, die den Zauber wahrer Poeſie immer wieder aufs Neue ſpüren läßt, vollends dann, wenn dieſe Poeſie von einer Sängerin vermittelt wird, deren ſtimmliche Qualitäten alle Vorausſetzungen erfüllen, und deren Empfindungsausdruck den Gefühlsinhalt des Kunſtwerkes voll auszuſchöpfen vermag. Und dies war bei Hella Brückerſteinkuhl der Fall. Es war deshalb ein herrlicher Abend!

Die ungezählten Veranſtaltungen im Laufe der Woche haben die kulturelle Sendung des geſamtſchleſiſchen Raumes in der Erfüllung von Grenzlandaufgaben gezeigt, haben nun wohl auch endlich für immer das Wort wahrgemacht, das in der Feſtveranſtaltung der Reichsſchrifttumskammer in Trautenau geprägt wurde: „Schleſien trägt den Oſtwind, trägt den Zukunftswind in das ganze Deutſchland hinein."

EIN FEST DER DEUTSCHEN ROMANTIK IN FLENSBURG.

29. Januar bis 4. Februar.

Von Erich Hoffmann, Flensburg.

Die ſeit Jahren durchgeführte Reihe der Flensburger Muſikfeſte wurde in der Zeit vom 29. Januar bis 4. Februar mit einer Feſtwoche der deutſchen Romantik fortgeſetzt. Der Plan iſt mit dem Geſamtplan des Konzertwinters noch von Heinz Schubert vor ſeiner Berufung nach Roſtock aufgebaut und von ſeinem ſeit dem 1. November hier tätigen Nachfolger MD Otto Miehler (ehem. in Neu-Strelitz) übernommen und durchgeführt worden. Es handelte ſich bei dieſem Feſt nicht um einen in ſtraffem Aufbau veranſchaulichten künſtleriſchen Gedanken oder die Würdigung beſtimmter künſtleriſcher Perſönlichkeiten. Es ſollte vielmehr in einer zwangloſen Reihe von Veranſtaltungen das zum Erlebnis gemacht werden, was in der Muſik des 19. Jahrhunderts als „Romantik" im weiteſten Sinne die heilige Sehnſucht und Unraſt der deutſchen Seele widerſpiegelt.

In einer Morgenfeier im Grenzlandtheater am Sonntag, den 29. Januar, eröffnete Oberbürgermeiſter Dr. Kracht die Feſtwoche mit einer Anſprache, in der er die Romantik in deutſcher Dichtung und Muſik als „ewige Sehnſucht des Volkes zu ſich ſelbſt und damit (nach einem Wort Rankes) unmittelbar zu Gott" kennzeichnete. Mit den Ouverturen zu „Hans Heiling" und „Oberon" umrahmte das Grenzlandorcheſter unter Otto Miehlers Leitung die Feier; im Mittelpunkt ſtand das deutſche Lied. Die begabte, aus Flensburg gebürtige Berliner Liederſängerin Gerti Molzen bot in feiner Auswahl und lebendiger, verinnerlichter Geſtaltung Lieder von Schubert, Schumann, Chopin, R. Franz und Ad. Jenſen. Mit einer ſehr ſchönen Freiſchütz-Aufführung beſtritt das Grenzlandtheater am Sonntagabend die erſte große Veranſtaltung der Feſtwoche. Der vorbildlichen Zuſammenarbeit des muſikaliſchen Leiters MD Miehler und des Spielleiters Fr. Rohland war die ſtraff geſchloſſene Geſtaltung zu verdanken, mit warmem, innigem Leben erfüllt und bis in die letzten Einzelheiten durchgeformt. Nicht zu vergeſſen der Anteil der Helfer, Chr. Thon (Chöre) und Th. Jenſen-Husby (Bühnenbilder). Die meiſt ſehr jungen, ſtimmbegabten Soliſten ſangen mit freudiger Hingabe; namentlich Pia Piazza (Agathe), Heinz Küppers (Max), Ruth Schöbel (Ännchen), Walter Harder (Kaſpar). Der auf den Montagabend angeſetzte Klavierabend Edmund Schmid mußte wegen des Zuſammentreffens mit der Reichstagsſitzung verlegt werden und wurde am Sonntag, den 12. Februar, als Morgenfeier nachgeholt. Mit der ihm eigenen, auf unermüdliches Forſchen gegründeten Werktreue und bannender muſikaliſcher Geſtaltungskraft machte der Künſtler die beiden bedeutſamſten Formgeſtaltungen romantiſcher Klaviermuſik in Brahms' f-moll-Sonate und Schumanns „Papillons" und „Carneval" zum ſtarken Erlebnis. Eine gemiſchte Rundfunkſendung des Grenzlandorcheſters unter O. Miehlers Leitung (Schumann, Reinecke, Wagner, Schubert, Weber) gab am Dienstagabend dem Hörerkreiſe des Reichsſenders Hamburg Kunde von der Flensburger Feſtwoche. Am Mittwochabend leiſtete das Grenzlandtheater ſeinen zweiten wertvollen Beitrag mit einer von echt romantiſchem Duft umwobenen Aufführung der „Freier" von Eichendorff (Spielleitung: Dr. Helmut Spieß). Zur muſikaliſchen Ausgeſtaltung wurde die von Ceſar Bresgen für die Heidelberger Freilichtaufführung geſchriebene Muſik gewählt und damit die außerordentlich reizvolle Beobachtung der Einſtellung eines der jungen Komponiſten unſerer Zeit zum Problem „Romantik" ermöglicht. Bresgen faßt ſeine Aufgabe von der luſtſpielmäßigen Seite unter beſonderer Betonung der grotesken Elemente und führt ſie erfriſchend unbefangen, oft mit zwerchfellerſchütternder Komik durch, während er gegenüber den lyriſchen Elementen der Dichtung feine Zurückhaltung übt und ſie in der Hauptſache durch ſich ſelbſt wirken läßt.

Die beiden folgenden Abende brachten wertvolle Beiträge auswärtiger Gäſte. Am Donnerstagabend ſang der als Oratorienſänger weithin bekannte lyriſche Tenor Heinz Marten eine ausgedehnte Liederfolge: den Eichendorff-Liederkreis von Schumann, ferner je eine Abteilung von Pfitzner- und Hugo Wolf-Liedern. Es iſt erſtaunlich, wie der junge mit einer Stimme von beſtrickendem Zauber begabte Künſtler ſich zum feinſinnigen Liederſänger entwickelt, der berufen iſt, das Erbe der abſterbenden großen Meiſter dieſer Kunſt zu übernehmen. Am Freitagabend gab die techniſch und tonbildneriſch hervorragend leiſtungsfähige, ausgezeichnet aufeinander eingeſpielte Bläſervereinigung des Hamburger Philharmoniſchen Staatsorcheſters im Verein mit der vorzüglichen Enſembleſpielerin Hermine Carſtens, Heide (Klavier) eine gehaltvolle, aufſchlußreiche Kammermuſik: auf ein fein gearbeitetes, klangſchönes und noch verhältnismäßig friſch wirkendes Bläſerquintett von Klughardt folgte ein Duett für Klavier und Klarinette von Weber in der uns ein wenig fern gerückten brillant konzertierenden Art, und als jüngſtes, aber urechtes, mit unmittelbarer Wärme anſprechendes Kind der Romantik ein Sextett für Bläſer und Klavier von Ludwig Thuille; ein Zeugnis, daß echte deutſche Romantik nicht an den Zuſammenhang mit einer herrſchenden romantiſchen Kunſtrichtung gebunden iſt.

Das Schlußkonzert am Sonnabend führte die Feſtwoche auf ihren unbedingten Höhepunkt. Die „Euryanthe"-Ouvertüre und das Klavierkonzert von Hermann Goetz wirkten gewiſſermaßen als Vorbereitung, obwohl auch letzteres ſein vollgültiges Eigengewicht hat (namentlich der erſte und der Mittelſatz, während das Finale ein wenig ins konventionelle abgleitet) und zudem von dem genialen Eduard Erdmann hinreißend vermittelt wurde. Die große Erfüllung lag im Abſchluß, der „Romantiſchen" von Anton Bruckner. Unter begeiſterter Gefolgſchaft des Orcheſters und atemloſem Miterleben der zahlreichen Feſtgemeinde ließ Otto Michler Anton Bruckners Vierte mit dem in innerer Sammlung gewonnenen großen, ruhigen Zug des Geſtaltens und glutvollem inneren Leben erſtehen, wachſen und ausklingen. Ein Rückblick und Überblick über die Feſtfolge ergibt die Erkenntnis, daß alles romantiſche Sehnen und Träumen, all die drängende Unraſt, die in der Muſik des 19. Jahrhunderts webt, und alle wirklichkeitsflüchtige Verliebtheit eingegangen iſt in den weiten Raum der Bruckner-Symphonie und, von allen Bindungen an Perſönliches, Privates gelöſt, aufgenommen iſt in die große Ruhe der Erfüllung; um von dieſem Gipfel aus zurückzugrüßen nach dem anderen, an dem ſich die romantiſche Glut einſt entzündet hatte: Beethoven.

HOCHSCHULWOCHE MANNHEIM.

1.—11. Februar 1939.

Von Karl Stengel, Mannheim.

Die Städtiſche Hochſchule für Muſik und Theater in Mannheim hat vor wenigen Wochen ihr neues Haus, das für ihre Zwecke umgebaute frühere Börſengebäude, bezogen und beſitzt nun ein Heim, wie es nur wenige gleichartige Anſtalten im Reich ihr Eigen nennen können. Dies war der äußere Anlaß zur Veranſtaltung der Hochſchulwoche. Doch nicht nur der Freude über das ſchöne und zweckmäßige neue Heim wollte man äußeren Ausdruck geben, man wollte mit dieſer Veranſtaltung gleichzeitig der breiteſten Öffentlichkeit zeigen, was Lehrer und Schüler der Anſtalt zu leiſten vermögen und nicht zuletzt ſollten dieſe Konzerte auch dazu dienen, belebend und befruchtend auf das muſikaliſche Leben Mannheims einzuwirken.

Den Reigen der Veranſtaltungen eröffnete ein Orcheſter-Konzert des großen Hochſchulorcheſters unter Leitung von Direktor Chlodwig Rasberger. Die erſte Darbietung war die „Muſik für Orcheſter", die Wilhelm Peterſen, Lehrer an der Mannheimer Muſikhochſchule, eigens für die Feſtwoche geſchrieben hat. Das Werk beſteht aus zwei Teilen, einem ernſten „Feierlichen Aufklang" und einem mehr heiter und leicht gehaltenen „Feierlichen Ausklang". Der Komponiſt, der ja kein Unbekannter mehr iſt, zeigt auch hier wieder ſowohl durch ſeine reiche Erfindungsgabe als auch die vorzügliche Verarbeitung ſeines thematiſchen Materials ſein hervorragendes Können und da ſich ſowohl das Orcheſter als auch ſein Leiter voll und ganz für das Werk einſetzten, fand dieſes bei den Zuhörern reichen Beifall und wohlverdiente Anerkennung. Ein voller Erfolg für das Hochſchulorcheſter war die vortreffliche und wirkungsvolle Wiedergabe der Symphonie Nr. 4 in B-dur von L. v. Beethoven unter der kraftvollen Führung und feinſinnigen Ausdeutung Rasbergers. Für den erkrankten Soliſten des Abends, Richard Laugs, ſprang in letzter Minute Friedrich Schery, ebenfalls Lehrer der Hochſchule, ein, der ohne vorhergehende Orcheſterprobe Beethovens Klavierkonzert in Es-dur Werk 73 ſpielte. Durch die vorbildliche Klarheit und Sauberkeit ſeines Spiels ſowie durch die tiefſchürfende Ausdeutung des Werkes zeigte ſich Schery als ausgezeichneten Pianiſten.

Den 1. Kammermuſikabend der Hochſchulwoche beſtritt das Mannheimer Kergl-Quartett. Mit echter Muſizierfreude, vorzüglichem Zuſammenſpiel und viel muſikaliſcher Feinſinnigkeit boten Max Kergl, Albert Ellinger, Ernſt Hoeniſch und Carl Müller das Streichquartett a-moll Werk 51 von Brahms und das Streichquartett C-dur von Karl Stamitz. In dem darauffolgenden Klaviertrio Es-dur Werk 100 von Franz Schubert ſetzte Friedrich Schery ſein reiches pianiſtiſches Können für den Klavierpart ein.

Im 2. Kammermusikabend wurde die neue Orgel der Hochschule vorgeführt. Mit der meisterhaften Wiedergabe der Toccata und Fuge d-moll von J. S. Bach sowie seiner eigenen Komposition „Variationen über ein Thema von Händel" Werk 29 zeigte Arno Landmann die zahlreichen Möglichkeiten und Vorzüge des neuen Instrumentes, das drei Manuale und 18 Register besitzt. Die „Vier ernsten Gesänge" Werk 121 von Brahms verlangen von dem Sänger nicht nur große stimmliche Mittel und technisches Können, sondern auch ein reiches Einfühlungs- und Gestaltungsvermögen. Die eindrucksvolle Wiedergabe durch Wilhelm König, begleitet von Martin Steinkrüger, zeigte, daß er diesen Anforderungen restlos gewachsen ist. Als Erstaufführung bot Martin Schulze, Lehrer der Anstalt, sein eigenes Werk „Variationen, Fantasie und Passacaglia über das Volkslied: „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod". Der vorzügliche Pianist konnte seinem rhythmisch und stimmungsmäßig reichen und interessanten Werke einen vollen Erfolg erringen. Er hatte auch den Klavierpart in dem Klavierquintett Es-dur Werk 49 von Robert Schumann übernommen, dessen reiche musikalische Schätze Martin Schulze und das Diochon-Quartett (Claire Diochon, Hermine Baum, Liesel Utzinger und Erika Krenz) restlos zu heben wußten.

Eine der schönsten Gaben der ganzen Festwoche war die Kantate „Von edler Art" nach alten Weisen für gemischten Chor und Orchester, Werk 34, von Wilhelm Petersen, dem Kompositionslehrer der Hochschule. 15 alte Volkslieder aus dem 15.—17. Jahrhundert hat der Komponist hier in buntem Blütenkranze vereinigt. Ihre kernhafte Art und schlichte Einfachheit ist in der polyphonen Bearbeitung liebevoll gewahrt geblieben. Der klare und durchsichtige Chorsatz und die fein kolorierende Orchesterbegleitung arbeiten die schöne melodische Linienführung und Stimmungswerte eines jeden Liedes vortrefflich heraus. So reden diese alten Weisen in ihrer vollen Ursprünglichkeit zu uns und verfehlten, dank der vollen Einsatzbereitschaft des Kammerchors der Hochschule, des kleinen Hochschulorchesters und vor allem auch des musikalischen Leiters Chlodwig Rasberger, ihre Wirkung nicht. Herzlich dankten die Zuhörer den Darbietenden für ihre schöne Leistung und dem Komponisten für seine wertvolle Schatzgräberarbeit. In schönem Zusammenklang zu Petersens Kantate stand das zweite Werk dieses Abends, die Tanz-Suite nach Klavierstücken von François Couperin von Richard Strauß, deren rhythmische Vielfalt und klanglicher Reichtum das kleine Hochschulorchester unter Rasbergers straffer Leitung in schönster Musizierfreudigkeit in der vortrefflichen Darbietung immer wieder wirkungsvoll aufleuchten ließen.

In einem Vortragsabend spielten Schüler der Ausbildungsklassen Werke von Lehrern der Hochschule. Für die Suite e-moll für Klavier von Sigfrid Franz, ein recht wirkungsvolles und interessantes Werk, das gutes satztechnisches Können zeigt, setzte sich Gisela Hieber mit bestem Können und Gelingen ein. Der Trio-Suite für Flöte, Violine und Bratsche von Martin Schulze wußten Willi Glas (Flöte), Helmut Heller (Violine) und Wolfgang Münch (Bratsche) einen vollen Erfolg zu erringen, den das melodienfreudige und an klanglichen Wirkungen reiche Werk auch voll verdient. Wilhelm Petersen steuerte zu dem Abend 4 Stücke für Violine und Klavier Werk 37 bei, die von Helmut Heller und Wilhelm Heckmann dargeboten wurden, sowie ein Thema mit 18 Veränderungen, das hohe Anforderungen an das Können des Darbietenden stellt, die von Wilhelm Heckmann restlos erfüllt wurden. Auch in diesen beiden Werken zeigte sich wieder die reiche Erfindungsgabe, die Tiefe und das meisterliche kompositorische Können Petersens, das wir schon oben hervorgehoben haben.

Werke von Beethoven, die Sonate für Cello und Klavier g-moll Werk 5, die Sonate für Violine und Klavier Werk 47 in a-moll und das Klaviertrio Werk 97 B-dur brachte der 3. Kammermusik-Abend der Festwoche. Drei Lehrer der Hochschule, Richard Laugs (Klavier), Carl von Baltz (Violine) und Max Spitzenberger (Cello) zeigten hier den ganzen Reichtum ihres Könnens und schenkten so den Hörern einen an Kunstgenuß reichen Abend.

Der Neuen Musik war der letzte Kammermusikabend gewidmet. Jula Kaufmann spielte mit virtuosem Können die Sonate d-moll für Klavier des Mannheimer Komponisten Sigfrid Franz und errang dem harmonisch oft eigenartigen, reizvollen Werke einen schönen Erfolg. Sehr fein empfunden trug Dorle Reinmann die „Suite bergamasque" von Claude Debussy vor. Viel Eigenart zeigen die Variationen und Fuge für Klavier des sudetendeutschen Komponisten Felix Petyrek, denen Sigfrid Franz ein Interpret mit reichem technischem Können und feinem Einfühlungsvermögen war. Fünf Lieder für Sopran von Hans Pfitzner wurden von Anny König-Bomatsch dargeboten, die dank ihrer reichen stimmlichen Mittel und ihrer Gestaltungskraft ihrer Aufgabe restlos gerecht wurde. Schließlich kam noch der Schweizer Komponist Hans Huber mit seinem liebenswürdigen, humorvollen Sextett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Klavier zu Wort, das von den Kammermusikern Max Fühler, Otto Kramer, Paul Blöcher, Otto Lenzer, Julius Frank und Karl Oehler ganz vortrefflich wiedergegeben wurde.

Einen glänzenden Erfolg errang die Schauspielschule der Hochschule für Musik und Theater mit

der Aufführung von Heinrich Laubes Schauspiel „Die Karlsschüler".

Mit stolzer Befriedigung darf die Hochschule auf diese an Erfolgen so reiche Festwoche zurückblicken. Das rege Interesse, das allen Veranstaltungen entgegengebracht wurde, zeigt, daß die Mannheimer den Wert ihrer Hochschule und die dort geleistete Arbeit voll und ganz zu schätzen wissen.

TAGE STUDENTISCHER KUNST IN MÜNCHEN.

9.—12. Februar 1938.

Von Dr. Erich Valentin, München.

Zum 2. Male bereits hat die Gaustudentenführung München-Oberbayern die „Tage studentischer Kunst" bewerkstelligt. An vier Tagen wurde von der Gemeinschaft aller Hochschulgruppen des NS-Deutschen Studentenbundes gezeigt, wo das Ziel und der zu diesem Ziel führende Weg liegen, den die studentische Jugend aus eigenster Initiative beschreitet. Jede der Veranstaltungen, ob Konzert, Ausstellung, Morgenfeier oder Festsitzung der Akademien, wurde zu einer Kundgebung des Willens und der Zielbewußtheit der neuen studentischen Generation. Hier wurde eindeutig klargelegt, was vom Standpunkt der Studentenbundsarbeit als politischer Erziehungsarbeit geleistet und gefordert wird. Weiterhin aber offenbarte das Gesamtbild des Künstlerischen einen vielversprechenden Einblick in die Absichten und Fähigkeiten unserer Kunststudenten, die in allen Zweigen künstlerischen Schaffens zutagetraten. Im Mittelpunkt der Erörterungen stand die Frage der Kunsterziehung, vor allem die dringliche Forderung der Reform der Kunsthochschulen.

Sehr ergebnisreich waren die musikalischen Beiträge. In drei Konzerten und einer Festaufführung im Nationaltheater legten die Studenten ihr künstlerisches Bekenntnis ab. Im besonderen galt ihr Gruß Hans Pfitzner, den sie als Vorbild und Beispiel anerkennen und verehren. Aus diesem Grunde war Pfitzners „Palestrina" als Festoper gewählt worden. Durch mehrere Erkrankungen im Opernpersonal mußte der schöne Gedanke fallen gelassen und statt dessen als in der Eile einzig mögliche Aufführung Strauß' „Rosenkavalier" eingesetzt werden, der dank der von Clemens Krauß besorgten Wiedergabe Beifall fand.

Das Eröffnungskonzert, dem u. a. der Kulturamtsleiter der Reichsstudentenführung, Dr. Fink, der Reichsmusikreferent der RSF, Schroth, einige Lehrer der Akademie der Tonkunst mit Präsident Trunk an der Spitze beiwohnten, leitete Gaustudentenführer Dr. Doerfler mit einem Überblick über die Zielsetzung der Tage studentischer Kunst, mit einem Glückwunsch an den sechzigjährigen Richard Trunk und einem eindeutigen Bekenntnis zu Hans Pfitzner ein. Als wertvollen Beitrag steuerte Gottfried Rüdinger sein symbolisches Werk „Wach auf, du deutsches Land" bei, das Studentenführer Hermann Fried mit dem Orchester der Akademie der Tonkunst erfolgreich zur Uraufführung brachte. In Erwiderung der ihm ausgesprochenen Geburtstagsgrüße dirigierte Trunk selbst seine Gottfried Keller-Lieder, die Marga Ritter anmutig sang. Das Wesen der jungen Musik erschlossen drei Studenten: Hans Mayr mit ausgezeichneten Suitensätzen, Hans Linder mit der Uraufführung einer von Fritz Sonnleitner famos gespielten gedanklich-ernsten Musik für Geige und Orchester und Rolf Rupprecht, ein Schüler Hans Sachßes, mit der Uraufführung einer thematisch-originellen Suiten-Ouvertüre. Die beiden Uraufführungen leitete Linder, der aus der Schule von Gustav Geierhaas kommt.

Äußerst bemerkenswert war ein Kammermusikabend, einmal durch die hohe Qualität der interpretativen Leistungen der jungen Musikstudenten, zum andern durch das Programm. Hans Pfitzners F-dur-Trio, von Fritz Sonnleitner, Hans Mittermeier und Paul Schaberl mitreißend gespielt, und Max Regers Telemann-Variationen, die Karl Wingler hervorragend gestaltete, deuteten an, in welcher Richtung das studentische Bekenntnis zu den „Alten" liegt: bei Pfitzner und Reger. Sehr eigengeprägt zeigte sich der von der Musikwissenschaft kommende Schüler Bresgens und Haas' Felix Hörburger mit der von Franz Deubler und K. Wingler uraufgeführten Violinsonate in G. Ein feiner Lyriker ist Hans Linder, der fünf Mörike-Lieder mit Ursula Tamm zur Uraufführung brachte.

Auch die Festsitzung der Akademien war musikalisch umrahmt. H. Fried spielte mit dem Studentenorchester das Finale aus Trunks Serenade, K. Wingler bestätigte erneut seine pianistische Fähigkeit an Schuberts Wanderer-Fantasie, der Haas-Schüler Michael Kuntz dirigierte die Uraufführung seiner außergewöhnlich frischen D-dur-Suite. Von den Vorträgen und Ansprachen, die Gaustudentenführer Dr. Doerfler, Prof. Albin Seifert („Das Zeitalter des Lebendigen") und Dr. Fink („Politische Kunsterziehung") hielten, sei in diesem Rahmen nur Erwähnung getan. Für die Musikstudenten von besonderem Interesse waren die kurzen Ausführungen Peter Raabes. Er zeigte mit schlagkräftigen Worten, worum es geht. Er stellte das Ziel des Führers, die Wiederaufrichtung des deutschen Menschen, als Geleitwort an den Anfang seines Vortrags, sprach von der Einwirkung der Politik auf die Kunsterziehung, erörterte die Frage des Kritikverbots und der Schaffung der Kunstbetrachtung, wandte sich mit energischen Worten gegen die schlechte und noch keineswegs gewandelte Tanzmusik, behandelte die

Probleme der jüdischen Musik. Das Durchdringen der Kunst von der Politik, von der Sauberkeit, die der Staat geschaffen hat, erwartet Raabe von den Jungen, von den Kunststudierenden vor allem, die mit dem guten Beispiel vorangehen sollen, indem sie das Schlechte nicht mitmachen. Besondere Sorgfalt heischt die Frage des Künstlernachwuchses und seiner Förderung, nicht nur in, sondern auch nach dem Studium. Es kommt, sagte Raabe, z. B. bei „Konzerten junger Künstler", die dieser Förderung dienen, nicht darauf an, zunächst alle nur einmal zu Wort kommen zu lassen, sondern die Besten mehrfach. Pflege der Volksmusik und Beseitigung dessen, was nicht zu ihr gehört, das Verhältnis zwischen ihr und der Kunstmusik zu schaffen, jedem zu geben, was ihm nach seinem Willen und Erfassen zukommt, ist die andere dringliche Aufgabe. Mit dem Schluß seines Aufsatzes „Kultur und Gemeinschaft" beendete er seine mit stürmischem Jubel aufgenommenen Ausführungen: „Nicht neue Werte schaffen, vorhandene ans Licht ziehen und steigern — das ist die Aufgabe derer, die nach einer wahrhaften Volkskultur streben. — Durch Kultur zur Gemeinschaft."

Mit dem letzten der regelmäßigen studentischen Konzerte fanden die Tage ihren würdigen Abschluß: Hans Adolf Winter und das Große Orchester des Reichssenders München begeisterten die Studenten mit Mozarts g-moll-Symphonie und Bruckners „Siebter".

FESTWOCHE DES STÄDTISCHEN THEATERS PLAUEN.

Vom 10.—19. Februar.

Von Dr. H. D. Hellbach, Plauen i. V.

Anläßlich seines 40jährigen Bestehens hatte das Stadttheater Plauen zu einer Reihe festlicher Veranstaltungen eingeladen. Den Höhepunkt bildete eine von Beethovenmusik umrahmte Feierstunde mit der Ansprache des Geschäftsführers der Reichstheaterkammer, Gauleiter A. E. Frauenfeld, der das Theater als Trutzburg des deutschen Geistes verherrlichte und besonders anerkennende Worte für Intendant Leutheiser fand. In einer Morgenfeier sprach Universitätsprof. Dr. Carl Nießen-Köln als einer der berufensten Kenner über die Geschichte des Bühnenbildes, unterstützt von Lichtbildern und zahlreichen Modellen, die das Vogtländische Kreismuseum in einer beachtenswerten Sonderschau „40 Jahre Stadttheater" ausstellte.

Von den eigentlichen künstlerischen Gaben der Woche interessiert vor allem ein Festkonzert, das ausschließlich Plauener Komponisten gewidmet war und fesselnde Einblicke in die verschiedenen Stilrichtungen des zeitgenössischen Orchesterschaffens vermittelte. Es handelte sich dabei durchweg um Uraufführungen, bis auf ein festlich beschwingtes Allegro von Johannes Händel und Bruno Heroldts „Konzert für Klavier und elf Soloinstrumente", das anläßlich des Vogtländischen Musikfestes 1937 in Bad Elster unter G. E. Lessing hier bereits gewürdigt worden ist und jetzt erneut von der glänzenden Begabung des jungen Tonsetzers überzeugte. Wie damals spielte der Dresdener Pianist Karl Weiß den klanglich so reizvoll gegen das Kammerorchester abgesetzten Klavierpart. Während Wilhelm Hohmann mit seiner Symphonischen Dichtung „Othello" einen äußerst sympathischen Beitrag zur Liszt-Nachfolge lieferte, ohne an den Gefahren einer Nur-Programmusik zu scheitern, erweist sich Paul Bechert in seiner „Fröhlichen Musik für Orchester" als temperamentvoller Regerschüler. Eine schwelgerische Lyrik entfaltet schließlich Hans Wolfgang Sachse in seinem „Rondo capriccioso für großes Orchester", um sie in romantischer Ironie hernach selbst zu parodieren, sodaß der Hörer kaum weiß, wo der Ernst aufhört und der Scherz beginnt. Julius Gatters außerordentlich gekonnte „Novelle in Walzerform" steht bereits am Rande einer unproblematischen, wenn auch sehr kultivierten Unterhaltungsmusik. Der I. Städtische KM Georg L. Jochum betreute die neuen, technisch sehr anspruchsvollen Werke mit aller Hingabe.

In einem weiteren Orchesterkonzert der Festwoche setzte sich Jochum für die „Morgenrot"-Variationen Gottfried Müllers ein. Das eigentliche Erlebnis dieses Abends war neben der 2. Brahms-Sinfonie das Es-dur-Konzert Beethovens, von Edwin Fischer mit einer wahrhaften Besessenheit und wohl unerreichbarem Glanze gespielt.

Die Oper hatte ihren besonderen Festtag mit einem Hans Sachs-Gastspiel Jaro Prohaskas. Mag seine Auffassung, die das Nervöse, fast Explosive allzu sehr in den Vordergrund rückt, gegenüber dem Gewohnten manches Befremdende haben, so imponiert sie doch durch ihre enorme Geschlossenheit. Auch im übrigen hatte diese „Meistersinger"-Aufführung überdurchschnittliches Niveau, zumal Walther Schmidt wunderschöne Bilder entworfen und im 2. Akt ein bezauberndes Alt-Nürnberg aufgebaut hatte. So wenig glücklich in Plauen augenblicklich die Tenorfrage gelöst ist, so einwandfrei können doch die anderen Hauptpartien besetzt werden, namentlich Beckmesser (Erik Jelde), Pogner (Xaver Waibel) und David (Paulus Kuen). Auch die Frauenrollen (Ruth Daum — Gertrud Seydewitz) ließen kaum Wünsche offen. Im Schlußbild, dessen Aufbau freilich eine fast einstündige Pause notwendig machte, hatte die Regie (Dr. Hermann Werner) eine sehr lebendige Gliederung erreicht. Kleine technische „Zwischenfälle" konnten den hervorragenden Gesamteindruck nicht schmälern.

Erfreuliches läßt sich auch von der Wiedergabe des Verdischen „Don Carlos" berichten. Allerdings ist die Originalfassung stark überarbeitet worden;

eine völlige Streichung Karls V. und Anpassung des Finale an die Schillersche Version stellen schwerwiegende dramaturgische Eingriffe dar, deren Notwendigkeit jedenfalls am wenigsten aus der Musik hergeleitet werden kann. Überhaupt scheint das Bestreben maßgebend gewesen zu sein, das Opernhafte zugunsten des Musikdramas zurücktreten zu lassen; darum im 4. Bilde auch nur die mehr als episodische „Andeutung" der Ketzerverbrennung. Höhepunkte der Aufführung das berühmte Selbstgespräch Philipps (Xaver Waibel) und der Tod Posas (Manfred Grundler), vor allem aber die große Szene der Eboli im 5. Bild, die Carin Carlsson vom Opernhaus Nürnberg (an Stelle der erkrankten Gertrud Seydewitz) mit außerordentlichem Erfolg durchführte. Jochum unterstrich als Orchesterleiter vorwiegend die dramatischen Partien des Werkes, ohne doch damit die eigentliche Kräfteverteilung ernstlich zu verschieben. Da die Oper in Plauen bisher noch nie zu hören war, ist diese Aufführung besonders zu begrüßen.

Zum heiteren Ausklang der Festwoche, für die das Schauspiel einen wertvollen Beitrag mit einer Neuinszenierung des „Urfaust" geboten hatte, stellten sich August Hinrichs („Für die Katz") und Nico Dostal („Monika") persönlich den begeisterten Plauenern vor.

OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

JAAN KOOP: „DIE SCHWEINEWETTE".
Heitere Oper in drei Bildern
(Uraufführung am 21. Februar 1939 in Weimar).

Von E. A. Molnar, Weimar.

Eines muß man unbedingt vorausnehmen: der Komponist muß sich hundertmal bedanken bei dem Deutschen Nationaltheater zu Weimar, dessen Generalintendant, Dr. H. Severus Ziegler, sein Generalmusikdirektor, Paul Sixt (beides begnadete Künstler und hervorragende Organisatoren), seine Staatskapelle und sämtliches Personal in so wundervoller Einheit eine so durchschlagende Faschings-Aufführung ermöglichten! Ein ganz dickes Lob noch Moritz Schmidt mit seinen Bühnenbildern, die weit über dem alltäglichen standen! Jaan Koop bedankt sich mit Recht in einem Vorwort für die Hilfe, die ihm gewährt wurde; denn der Kenner merkt ohne große Schwierigkeit, daß die Aufgabe, welche sich der Komponist gestellt hatte, für ihn (besonders was technische Routine anlangt!) eine harte Nuß war. Wir sind gerade in der deutschen Musikliteratur reich an komischen Opern, so daß man unschwer feststellen kann, ob ein Stoff gemeistert wird und so durch ursprüngliche Frische packt, oder ob Steifheit in der Konzeption den heiteren Ton überklingen. Es scheint, als ob auf dem Gebiet der heiteren Oper auch die „Schweinewette" durchaus noch keine Lösung darstellen kann. Da ist z. B. die Instrumentierung an Stellen, die eine feinere Struktur aufweisen müßten, mit ganz dicken Farben gemalt — der Text ersäuft im Tonmeer! Da sind in der Handlung, die von Dr. Rudolf Hesse in ganz vortrefflicher Weise inszeniert wurde — trotz klar erkennbarer Kürzung immer noch Punkte, in denen der „Faden schleppt". Doch lassen wir uns den Gesamteindruck durch solche Betrachtungen nicht verdunkeln: im Ganzen genommen war die Aufführung ein recht erfreuliches Dokument für die künstlerische Leitung des Deutschen Nationaltheaters. Was ist doch unser Dr. Kranz für ein genialer Kerl? Das war eine Prachtleistung, den Sooke Streit so auf die Bretter zu stellen, in Maske, Spiel und Gesang gleich hochstehend. Dann aber kommen gleich die vier Darsteller der Paare Wett und Glück: Luise Wiethaus mit einer süßen Stimme und herrlichem Spiel, Marta Adam mit dem gut kontrastierenden warmen Alt und abgeklärter mimischer Darstellung, Josef Hattemer der „süße kleine Ehemann" — glänzend zu Luise Wiethaus passend und Walter Mayer, der uns schon so oft durch seine sympathische Art der Verkörperung männlicher Rollen überraschte: ein Ehequartett, wie es nicht besser gedacht werden konnte. Hohe Anerkennung verdient Anna Palo, die in letzter Minute einsprang für eine erkrankte Kollegin und die wenig dankbare Rolle der Anneken übernahm; ihr zur Seite mit Humor und Witz Karl Paul als Bauer Tobias. Margarete Lindner als Kellnerin Maryken und Theodor Simons als Müller nebst August Rehkopf als Bauer rundeten die Gesamtleistung vorteilhaft ab. Die Chöre wurden von Carl Ferrand sicher einstudiert. Die Staatskapelle unter der Stabführung von Sixt musizierte mit feiner Prägung aller Akzente und trug so an ihrem Teile wesentlich zum günstigen Eindruck mit bei.

Aus einem Artikel, der dem Theaterzettel vorgeheftet war, und den Jaan Koop mit „Die Gefahr der Notenschrift" überschreibt, geht eindeutig hervor, daß der Komponist nicht zu jenen gerechnet sein will, die „eine Musik lesen statt sie zu hören" und die „mehr schreiben, als sie hören"! Das sind sehr erfreuliche Leitsätze — nur will mir scheinen, daß die Nutzanwendung in der Oper selbst noch nicht restlos anzutreffen ist. Der musikalische Grundcharakter im Schaffen Jaan Koops ist kerngesund und ich bin sicher, daß er bei genauem Studium der Werke deutscher Meister hier sicher in ein Fahrwasser gleiten wird, das ihn an

sonnige Gestade deutscher Bühnenkunst treiben wird. „Es ist nichts in alle Wege gut, es sei denn ein guter Wille“, so sagt der Philosoph von Königsberg: hier ist guter Wille — hier ist gute Kunst!

GIUSEPPE MULÉ: „DAFNIS“.

Deutsche Uraufführung in Düsseldorf.

Von Ernst Suter, Düsseldorf.

In Gegenwart hoher italienischer und deutscher Persönlichkeiten ging in der Düsseldorfer Oper Mulés Hirtenoper „Dafnis und Egle“ mit sehr starkem Erfolg in Szene. Die um das Hirtengedicht Ettore Romagnolis geschaffene, im Mythischen sich abspielende Oper, in der der orphische Sänger Dafnis der Göttin Venus verfällt und damit sich selbst und seine hohe Berufung, Künder und Sänger reiner Schönheit und reinen Lebentums zu sein, sterbend aufgibt, verbindet gegensätzlich Bacchantisches mit reinem Lyrismus, indem Dafnis' Geliebte Egle von einer Gruppe Waldgeister verfolgt wird. Sind im Textbuch, dramaturgisch gesehen, einige Schwächen unverkennbar, so versteht Mulé das Szenische in eine schönklingende, situations-charakteristische und an atmosphärischen Stimmungen reiche Musik zu kleiden, in der sich formale Reife die Ausdrucksmittel einer modernen Orchestersprache zu eigen macht und trotz innerlicher Lösung doch sich tonal verpflichtet fühlt. Der sehr sorgfältig vorbereiteten, auf höchste Anschaulichkeit zielenden Aufführung stand Hugo Balzer als klangbesessener musikalischer Leiter und Hubert Franz als deutlich ordnender Spielleiter vor. Die gesanglich sehr ergiebigen Hauptpartien waren mit Emil Frickartz (Dafnis), Lotte Wollbrandt (Egle) und Josef Lindlar (Silenus) ausgezeichnet besetzt. Es gab viele Vorhänge für den Komponisten und seine Helfer.

JULIUS WEISMANN: „DIE PFIFFIGE MAGD“

Uraufführung am Neuen Theater zu Leipzig am 11. Februar 1939.

Von Dr. Horst Büttner, Leipzig.

Mehr als hundert deutsche Opernbühnen hungern nach guten neuen heiteren Opern, und mit ihnen zahllose Theaterbesucher. Wer sich im zeitgenössischen deutschen Schaffen etwas auskennt, weiß auch manchen Komponisten namhaft zu machen, dem das Gelingen einer komischen Oper zuzutrauen wäre, wenn, ja wenn . . .

Neben dem geeigneten Stoff an sich ist eine dramaturgisch richtige und wirksame Auswertung durch das Textbuch unerläßliche Voraussetzung für das Gelingen einer komischen Oper; noch ein Lortzing beherrschte diese Dramaturgie der Musikkomödie gewissermaßen als ein aus Bühneninstinkt und -erfahrung gegebenes Handwerk. Gerade dies, also eine eigentlich selbstverständliche Vorbedingung, ist heute aber weithin problematisch geworden. Das zeigt mancher Spielopernversuch der letzten Jahre; das zeigt wiederum Julius Weismanns „Pfiffige Magd“, die im Leipziger Neuen Theater ihre praktische Bühnenerprobung durch die Uraufführung erlebte. Zweifellos ist der Stoff dieser Oper, des Dänen Holberg Lustspiel vom Mann, der keine Zeit hat, für eine opernhafte Auswertung vorzüglich geeignet, und es spricht für Julius Weismann, daß er die Verwertbarkeit dieses Stoffes für die Musikbühne erkannte. Die von dem Komponisten selbst vorgenommene Umformung zu einer Oper zeitigt in ihrem Endergebnis allerdings einige dramaturgische Zwiespältigkeiten, über die auch die Musik nicht hinweghelfen kann:

Während bei Holberg der Herr Vielgeschrey mit seiner hastigen Aufgeregtheit die Hauptperson ist, schiebt sich in der Oper die pfiffige Magd Pernille in den Vordergrund, allerdings ohne daß Herr Vielgeschrey wesentlich hinter ihr zurücktritt. Das ergibt gleich zwei Hauptpersonen, die auf „Tempo“ angelegt sind, Herr Vielgeschrey auf nervöse Hast, Pernille auf quecksilbrige Beweglichkeit. Die beiden hauptsächlich tragenden Rollen kontrastieren also nicht durch die Verschiedenheit ihrer seelischen Zeitmaße, sondern liegen beide auf der Linie eines Allegro-Presto; sie begeben sich dadurch des wichtigen, ja unerläßlichen dramatischen Mittels der gegensätzlichen Wirkung. Wenn aber schon die beiden Hauptpersonen so einseitig auf „Tempo“ festgelegt waren (die Spielleitung trieb diese Einseitigkeit noch dazu bis zur Grellheit, anstatt sie zu mildern), so bedurfte es eines entsprechenden lyrischen Gegengewichts, auch in einer Komödie. Dieses Gegengewicht vermag jedoch Vielgeschreys Tochter Leonore mit ihren sparsamen Lyrismen nicht zu geben. Dieses Gegengewicht vermag auch nicht das Paar Eriksen-Magdelone herzustellen, dessen Möglichkeiten zur Grotesk-Komik, einer anderen Grotesk-Komik als der des Herrn Vielgeschrey, nur angedeutet, aber nicht genutzt werden. Dies Gegengewicht stellt Leonorens Liebhaber Leander nicht her, dessen Verkleidungsspiel — wie das ganze, an sich sowieso ziemlich harmlose Verwechslungsspiel überhaupt — vorher auch noch in aller Ausführlichkeit aufgedeckt und dadurch um seine wesentliche Wirkung gebracht wird. Dieses Gegengewicht stellt Oldfux nicht her, der ja in seiner Hauptszene auch wieder sehr geschäftig tun muß. Und schließlich bleiben auch die drei Schreiber sehr am Rande, obwohl ihre musikalisch-dramatische Einbeziehung in die Handlung ein Terzett vergnüglicher und daher auflockernder Art hätte ergeben können. Dieses Terzett hätte auch einen gewissen Ausgleich für das Fehlen des Chores bilden können, dessen Wichtigkeit gerade für eine komische Oper von drei Akten hier einmal sehr deutlich wurde, da er fehlte.

Man bedauert diese dramaturgischen Zwiespältigkeiten deshalb, weil der Komponist Weismann günstige Voraussetzungen für eine komische Oper mitbringt: eine flüssige, dabei nie seichte Schreibweise, sowie Einfälle. All das kommt schon der Ouvertüre zugute, einem unterhaltsamen Stück, das die deutschen Sender hoffentlich zu schätzen wissen werden. All das ergibt im Verlauf der Oper manche Stelle, der man anteilsam zuhört und die im Ohre haftet. Man kann nur wünschen, daß Julius Weismann einmal an ein dramaturgisch sicheres und wirksames Textbuch gerät.

Die Leipziger Oper wandte alle Sorgfalt an die Wiedergabe. Gottlieb Zeithammer als Vielgeschrey und Irma Beilke als Pernille gaben diesen Gestalten durch großes Können klaren Umriß. Paul Schmitz als Dirigent war mit Erfolg auf ebenso durchsichtiges wie lebendiges Musizieren bedacht. Hübsches Bühnenbild von Max Elten. Spielleiter war Sigurd Baller.

RUDOLF WILLE: „KÖNIGSBALLADE".

Uraufführung in der Wiener Staatsoper.

Von Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien.

Uraufführung in der Staatsoper! Den Ehrgeiz, ein neues Werk zum allerersten Mal in Wien herauszubringen, hat unsere Staatsoper seit langem nicht mehr gehabt. Umso gespannter mußte man der Neuheit entgegensehen. Einen anderen, geradezu sensationellen Umstand bedeutet die Tatsache, daß die hier uraufgeführte Oper sozusagen opus 1 ihres Komponisten ist. Denn Rudolf Wille, ein junger deutscher Kapellmeister aus Dessau, bisher tätig gewesen in Altenburg, Frankfurt am Main, Leipzig, Magdeburg, Würzburg und Aachen, hat zwar auch ein Klavierkonzert geschrieben und arbeitet gegenwärtig, wie er erzählte, an einer Shakespeare-Ouverture, — diese Oper aber ist das Erste, was von ihm überhaupt aufgeführt wird. Mußte dies alles unser Interesse an der „Königsballade" in erhöhtem Maße wachrufen, so ist es vor allem anderen der dargestellte Gegenstand, der heute, da noch kaum ein Jahr nach der Schöpfung Großdeutschlands verflossen ist, uns innerlichst ergreifen muß: denn kaum eine andere Gestalt germanischer Geschichte kann stärkeren dichterisch-symbolischen Bezug auf unsere Zeit und unseren Führer nehmen als die des norwegischen Königs Harald Schönhaar, von dem die Geschichte berichtet, daß er die einzelnen, unter eigenen Stammeshäuptern stehenden Landschaften Norwegens zu einem mächtigen und einigen Reich verbunden hat. Übrigens bietet auch die Entstehungsgeschichte der neuen, diese Tat verherrlichenden Oper Willes noch ein Merkwürdiges dazu: die Idee dazu stammt weder vom Komponisten noch vom Textdichter, sondern Helge Roswaenge war es, der Wille auf die schöne und packende Erzählung „Königsballade" von Otto Emmerich Groh aufmerksam machte, die der Dichter selbst dann auf Wunsch des Komponisten zum Opernlibretto umgestaltete.

Die Dichtung Grohs, des Wiener Dramaturgen und Schriftstellers, der auch durch sein eben jetzt aufgeführtes Schauspiel „Die Fahne" weiten Kreisen bekannt geworden ist und sich als Erzähler außer mit der „Königsballade" von Harald Haarfager auch mit dem Roman „Alexander der Eroberer" hervorgetan hat, entwirft in der „Königsballade" prächtige und lebensvolle Bilder nordischen Lebens und gruppiert sie um die bezwingende Gestalt Haralds und seine „unvergleichlich große Liebe zur Gydha Eirikstochter, dem hochsinnenden Königskind aus Nordland". Dieser Frauengestalt kommt besondere Bedeutung noch dadurch zu, daß sie es ist, die, angewidert von den bloß auf Geld und Gut abzielenden Raubzügen der Wikinger ihrer Zeit, ein höheres Ziel für einen wahren Helden darin erblickt, daß er die vereinzelten und sich befehdenden Stämme des großen Heimatlandes zur Einheit zusammenzuschweißen imstande sei. Entsprechend dem in der Hauptsache historischen Inhalt des Geschehens ist die Abfolge der Szenen — ähnlich etwa wie in den Königsdramen Shakespeares — nicht so sehr durch eine innere dramatische Spannung bedingt, so daß sich die Szenenfolge also weniger aus psychologisch begründeter Konsequenz ergibt, sondern daß vielmehr in einer Art historischen Ablaufs die Bilder dieses echt nordischen Lebens an uns vorüberziehen.

Der Traum Gydhas von dem Helden, der die Einigung Norwegens vollbringen werde, hat in Haralds Seele gezündet. Zugleich ist die Liebe zwischen den beiden erwacht. Unschwer gelingt es dem Helden, sein ihm geraubtes eignes Königreich wiederzugewinnen und andere damit zu vereinen. Nur ein Reich leistet ihm schließlich noch Widerstand: eben das Reich Gydhas, das nach dem vermeintlichen Tode Eiriks ihr zugefallen war, aber von einem Verwandten des Königs, Ivar Einauge, mit Gewalt an sich gerissen ward. Harald aber hatte, als er auf seine gewaltige Tat auszog, in aufwallender Neigung zu Gydha, geschworen, ihr Reich zu schonen und nicht mit Waffen zu bekriegen; er setzt nun seine Hoffnung auf die zauberhafte Wirkung des aus dem Skilfungenschatz stammenden Sigurdschwertes, das, nach einer alten Prophezeiung, seinem rechtmäßigen Besitzer die Herrschaft, dem unrechtmäßigen dagegen den Tod bringen werde. Dieses Schwert aber hat Ivar an die Königin von Jütland verpfändet, der es Harald nun abzugewinnen trachtet. Mit dieser Lokalität ist eine ganz neue Sphäre für die Opernhandlung betreten: Jütland ist bereits christianisiert, und die List der Königin geht darauf aus, Harald zum Abschwören seiner germanischen Götter und zur Annahme des Christentums zu bewegen; daß ihm die junge Königin von Jütland gefällt, soll ihr

dabei behilflich sein. Ihr ausgesprochener Wunsch aber öffnet dem Verblendeten die Augen, er bekennt sich frei und offen zu Thor und Freya, ein Blitz fährt vom Himmel und spaltet das am Felsen aufgerichtete Kreuz derart, daß es die Form von Thors Hammer annimmt: das alte heidnische Symbol triumphiert über das christliche. Harald genügt dies göttliche Zeichen, er verzichtet auf den Schatz und das Schwert und fährt jubelnd heimwärts, um mit Ivar abzurechnen. Zwar lockt ihn dieser in eine Falle, indem Harald waffenlos zur Unterredung bereit ist. Und Harald führt auch gar nicht den tödlichen Streich gegen seinen letzten und ärgsten Feind. Denn es stellt sich heraus, daß der totgesagte König Eirik gar nicht tot ist, sondern nur von Ivar gefangengenommen, geblendet und eingekerkert worden war. Aber Eirik wird von einem Getreuen befreit und tritt nun in dem Augenblick, als es Harald scheinbar ans Leben geht, in die Halle; vor ihm weicht Ivar bebend zurück bis an die Wand des Saales, wo ihn Eirik, der mit traumwandlerischer Sicherheit auf ihn zugeht, erfaßt und mit eigener Hand erdrosselt. Ivar aber hatte zuvor eine Fackel geschleudert, in den aufzüngelnden Flammen erscheint Gydha, doch Harald bahnt sich zu ihr den Weg und trägt sie aus den Flammen. Sie selbst gibt sich und ihr Reich dem jungen Helden, der gepriesen wird als der Einiger seines großen Heimatlandes.

Die Musik Rudolf Willes trachtet, die klare kraftvolle Sprache Grohs in einen ebensolchen Ausdruck in Tönen umzusetzen, so zwar, daß sie in jedem Falle das Wort zu seinem Rechte kommen läßt und dabei doch der Oper das gibt, wovon sie eigentlich lebt: die Melodie. Aus diesem überzeugten Melodiebewußtsein heraus entstand ein Werk, das so ganz und gar nichts Ergrübeltes an sich hat, völlig unproblematisch ist und lediglich dem Impuls der Dichtung und dem Rhythmus ihrer Sprache folgt, d. h. in erster Linie von der Szene her wirken will. Diese absolute Anklammerung der Musik an das Wort bringt es mit sich, daß nicht nur Wortwiederholungen vermieden werden — wodurch sich ja auch das Musikdrama von der alten Oper unterscheidet —, sondern daß sich auch all das, was ohne Gesang auf der Bühne nötig ist: die jeweiligen Vorgänge bei Szenenwechsel, Auftritten oder Abgängen und dgl. in den knappsten musikalischen Formen vollzieht. Länger ausgeführte, sinfonisch verarbeitete Stellen fehlen ganz; nur zum III. Akt — ins christianisierte Jütland — geleitet uns ein längeres Vorspiel, eine Ouverture ist gleichfalls vermieden.

Eine besondere Eigentümlichkeit von Willes Musik, die man gewiß als einen Vorzug anerkennen wird, ist ihre Einfachheit. Die motivische Arbeit, die mit charakteristischen, wenngleich nicht immer besonders eigenartigen Themen geschieht, hält sich stets in den Schranken des Untermalens, sie dringt nirgends so weit hervor, daß sie die Hauptforderung dramatischer Musik: die Wirkung des Gesanges, stören oder gar erdrücken könnte. Wille gelingt es auch, mit erstaunlicher Sicherheit und Geschicklichkeit packende, in großen melodischen Bogen ausschwingende, von den strahlenden Stimmen des Helden oder der Heldin überglänzte Ensembles zu schreiben und sich damit die Wirkung besonders an den Aktschlüssen zu sichern. An sich freilich ist die thematische Erfindung nicht immer originell genug; sie lehnt sich zu oft an Bekanntes an. Und auch die Harmonik gerät bald ins Stereotype, indem sich der Komponist eine Modulationspraxis zurecht gelegt hat, die darin besteht, daß das Thema fast immer in die Ober- oder Unterterz fällt; durch die beständige Wiederholung dieser Modulationsart nimmt er ihr das ihr ursprünglich Eigentümliche der Überraschung. Im III. Akt, wo der Zusammenprall der christlichen mit der altheidnischen Welt das Gegenspiel mächtiger Chorsätze erforderte, und in der Dichtung auch tatsächlich nahelegt, reicht die kompositorische Kraft des jungen Komponisten freilich nicht aus — das wäre eine Aufgabe für einen zweiten Händel gewesen, aber wer wollte ihn schelten, wenn er es nicht ist? Wille ist aber auch durchaus kein „Neutöner“: Erfindung, Gestaltung und Instrumentation bewegen sich in natürlichen Bahnen. Und selbst wenn bei dem mystischen Eintritt des „Zwölfnacht“-Zaubers sich die überirdischen Elfenchöre auf der Ganztonskala aufbauen, so geschieht dies nur momentan und vorübergehend, um den wie aus den Wolken kommenden Klang stimmungsvoll zu untermalen.

Der Wiener Uraufführung war besondere Sorgfalt zuteil geworden. Der Komponist, der sie persönlich leitete (die Wiederholungen übernahm Leopold Reichwein), hatte an der Vorbereitung mit Anteil genommen. Der eigentliche Inspirator der Oper, Kammersänger Helge Roswaenge, hatte die Verkörperung des Helden Harald durch seine prächtige und heldische Stimme, durch das gediegene Spiel und den inneren geistigen Anteil zu einer geradezu idealen gemacht. Esther Rethy ist ihm, in Erscheinung, Gesang und Darstellung ebenbürtig zu nennen. Der Bösewicht des Stückes, Ivar, ist wieder Alfred Jerger zugefallen, wer könnte ihn auch so charakteristisch und eigentümlich herausarbeiten? Die Rolle der Königin von Jütland ist Piroska Tutsek anvertraut, liegt aber ihrer fülligen wohlklingenden Altstimme doch zu hoch. Ihr zur Seite sind Dora Komarek und Dora With dankbar zu nennen, endlich auch die Verkörperer der männlichen Partien: Viktor Madin, Karl Bissuti, William Wernigk, Nicola Zec, Franz Worff, Georg Monty, Hermann Gallos und Karl Ettl. Dekorationen und Kostüme wirken wuchtig und be-

zeugen aufs neue die Begabung des jungen Ulrich Roller; die Auftürmung eines keltischen Menhirs aus den übereinandergelegten riesigen Steinblöcken ist allerdings ebenso ungermanisch als etwa die mit byzantinischen Stickereien eingesäumten Prachtgewänder der nordischen Edlen. Für lebendige Bewegung auf der Szene sorgte die Inszenierung Erichs von Wymetal. Vorzüglich sangen die Chöre und spielte das Orchester. Für die Mitwirkenden und für den Komponisten brachte die Aufführung einen wirklichen Erfolg, der sich in lautem Beifall kundgab.

Zu dieser ersten Uraufführung an der Wiener Staatsoper seit der Eingliederung der Ostmark ins Reich sei mir noch eine grundsätzliche Bemerkung gestattet. Nichts kann uns erwünschter sein als der Austausch der ostmärkischen Musik mit der des Altreichs. Wir gehören ja jetzt zusammen. Aber dazu müßte die Wiener Staatsoper als höchstes Kulturinstitut der Ostmark vor allem Gelegenheit geben, indem sie selbst die Werke unserer heimischen Opernschaffenden nicht weiter, wie bisher, von sich weist. Gerade sie müßte den Anstoß auch für die Bühnen des Altreichs geben. Es ist wohl auch der Leitung der Wiener Staatsoper bekannt, daß es zahlreiche neue Opern ostmärkischer Tondichter gibt, die seit Jahren auf eine Aufführungsmöglichkeit warten. Und es dürfte darunter wohl auch solche geben, die es mit der eben uraufgeführten Oper aufnehmen können. Nach dem ausdrücklichen Wunsch des Führers soll jedes deutsche Land seinen eigentümlichen Charakter behalten und die Wesensart seines Volksstammes nicht verlieren. Ostmärkische Kunst, Wiener Musik, Musikstadt Wien — so lauten die Schlagworte. Sollen sie bloß Schlagworte bleiben? Wo bleiben denn die Taten, die ihnen Rechtfertigung geben, wenn die höchste Stelle sich wissentlich und geflissentlich ausschließt? Freilich müßte dazu die Wiener Staatsoper endlich auch einen Kopf bekommen. Mit einem bloßen Regiekollegium, bei dem niemand absolut verantwortlich ist, ist's nicht getan. Wir möchten daher die Gunst, die Herrn Wille durch seine Wiener Uraufführung zuteil wurde, als ein erstes Anzeichen für eine gründliche Änderung in dem bisherigen Verhalten unserer Staatsoper ansehen und hoffen, daß sie sich jetzt mit verdoppeltem Eifer für das einsetzt, was sie bisher in so unverantwortlicher Weise vernachlässigt hat.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 13. Januar: Joh. Seb. Bach: Dorische Toccata und Fuge für Orgel (vorgetr. von Eduard Büchsel). — Joh. Seb. Bach: „Komm, Jesu, komm." Motete für zwei Chöre. — Joseph Haydn: Aus dem Dankliede zu Gott. Für vierstimm. Chor a cappella. — Joseph Haydn: „Abendlied zu Gott." Für vierstimm. Chor a cappella.

Freitag, 20. Januar: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge Es-dur f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf." Motette f. zwei Chöre. — Johann Bach: „Unser Leben ist ein Schatten." Choralmotette für zwei Chöre.

Freitag, 27. Januar: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge F-dur (vorgetr. von Organist Arno Schönstedt). — Heinrich Schütz: Psalm 98: „Singet dem Herrn" für zwei Chöre a cappella. — Joseph Haydn: Aus dem Dankliede zu Gott. Für vierst. Chor a cappella. — Joseph Haydn: „Abendlied zu Gott". Für vierst. Chor a cappella.

Freitag, 3. Februar: Nikolaus Bruhns: Präludium und Fuge e-moll f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Hans Chemin-Petit: „Der Mensch lebt und besteht nur eine kleine Zeit". Motette f. achtst. Chor a cappella (doppelchörig). — Hans Leo Haßler: „Pater noster." Für achtst. Chor.

ERFURT. Motetten in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben).

Mittwoch, 11. Januar: Hans Friedrich Micheelsen: „Christgeburt". Choralmusik für Orgel über: „Gottes Sohn ist kommen", „Gelobet seist du Jesu Christ", „Kommt und laßt uns Christum ehren" (Pastorale), „Wie schön leuchtet der Morgenstern" (Partita) (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Hugo Distler: Zwei kleine Motetten: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" und „Herr, schicke, was du willt!". — Joh. Seb. Bach: Motette für zwei vierst. Chöre: „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf".

Mittwoch, 18. Januar: Dietrich Buxtehude: Choralvorspiel für Orgel über „Wie schön leuchtet der Morgenstern". — Georg Böhm: Choral mit Variationen für Orgel über „Christe, der du bist Tag und Licht" und Orgelchoral über „Vater unser im Himmelreich" (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Heinrich Schütz: Vier Motetten zu vier Stimmen aus den „Cantiones sacrae" (1625): „Meinen Worten neige deine Ohren", „Immer, wenn zu dir ich schreie", „Zu Gott hab ich in meiner Drangsal geschrieen", „Was wird dein Schutz sein". — Abendchoral „Nun will sich scheiden Nacht und Tag".

Mittwoch, 25. Januar: Max Henning: Sonate c-moll für Orgel Werk 67 (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Joh. Brahms: Fest- und Gedenksprüche Werk 109 für achtst. Chor: „Unsere Väter hofften auf dich", „Wenn ein starker Gewappneter", „Wo ist ein so herrlich Volk".

Mittwoch, 1. Februar: Joh. Nepomuk David: Präludium und Fuge a-moll für Orgel; Choralvorspiel für Orgel über „Wie schön leuchtet der Morgenstern"; Choralvorspiel für Orgel über „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Hugo Distler: Sieben kleine Motetten für Einzelstimmen und Chor aus „Der Jahrkreis" Werk 5 (Kleiner Auswahlchor): „Ehre sei Gott in der Höhe", „Also hat Gott die Welt geliebet", „Wie der Hirsch schreiet", „Gott ist unsre Zuversicht", „Ein neu' Gebot gebe ich euch", „Selig sind die Toten", „Herr, schicke, was du willt".

BEUTHEN / Oberschlesien. Das Oberschlesische Landestheater hat eine neue Führung. Heinz Huber, bisher Intendant in Saarbrücken, ist der neue Leiter. Mit Grenzlanderfahrungen aus dem Westen ausgestattet, zeigte Huber bisher, daß er die kulturpolitischen Aufgaben, die ein Land, so hart an der Grenze wie Oberschlesien, stellt, vollkommen erfaßt hat. Er hat bestes Personal verpflichtet, das sich mit seinen Leistungen weit über die einer Provinzbühne hinaus erhebt, er hat das Orchester, das bisher 38 Mann stark war, auf 62 Mann gebracht (und dabei die ganzjährige Anstellung des Orchesters erreicht), er hat sich den vorzüglichen Orchestererzieher und künstlerisch hervorragenden I. KM Erich Peter weiter gesichert und hat schließlich seine eigene Künstlerschaft in der Operninszenierung gezeigt, wobei auch des Opernspielleiters Otto mit ehrenden Worten gedacht sein soll. Mit der „Fidelio"-Aufführung hat sich Huber eingeführt, und hat damit gleich einen ganz hohen Trumpf ausgespielt. Die Szenenauflockerung im I. Akt und die Massenvolksszene im Schlußakt mit einer Planung, die an den Tietjengedanken in der Bayreuther Gestaltung der „Meistersinger"-Festwiesenszene erinnert, mit solch lebendigen Bühnenbildern erwuchs eine der anspruchsvollsten Aufführungen, die unsere Bühne bisher geboten hat. Anneliese Weiß als Leonore, Olberts als Pizarro, Gotschika als Rocco und Kammersänger Sauer als Florestan, sie alle boten in Gestaltung und Stimme hervorragende Leistungen, ganz besonders plastische Bilder.

Auch die anderen Opern, „Evangelimann" und „Tiefland", zeugten von dem Verantwortungsbewußtsein, das Bühne und Orchester erfüllt; zeugten gleichermaßen von der Treue im Kleinen wie von der künstlerisch hohen Warte der Gesamtführung.

Das stark beanspruchte Orchester des Landestheaters stellte sich mit drei Symphoniekonzerten zur Verfügung. Kapellmeister Erich Peter hält die hohe Qualität des Orchesters, das längst das repräsentativste Orchester ganz Oberschlesiens ist.

J. Reimann.

BOCHUM. GMD Prof. Leopold Reichwein ist als ständiger Gast an die Wiener Staatsoper berufen worden. Da diese Tätigkeit und die Gastspiele in vielen Städten ihm keine Zeit lassen, weiterhin das Bochumer Musikleben zu leiten, hat er seine Bochumer Stellung aufgegeben. Die Konzerte dieser Spielzeit werden von Gastdirigenten geleitet, da die Stadt Bochum noch keinen Nachfolger für Reichwein verpflichtet hat.

Das 1. Konzert leitete Leopold Reichwein als Gast. Er brachte als Erstaufführung die Sinfonischen Variationen von Wilhelm Jerger. Die klare und satztechnisch meisterhafte Komposition fand trotz der mustergültigen Wiedergabe nur einen Achtungsbeifall. Jerger wandelt das Thema geschickt ab und führt es zu machtvollen Steigerungen, aber mit dem verstärkten Einsatz des großen Orchesters wächst nicht das Mitteilungsvermögen. Der musikantische Schwung mündet schließlich in eine gefällige und instrumentationstechnisch wirkungsvolle Marsch- und Tanzmusik. Solist des Konzertes war der Franzose Robert Casadesus, der Mozarts Krönungskonzert und Webers Konzertstück in f-moll spielte. Der hier unbekannte Künstler erwies sich als ein Könner von Format. KM Dr. Helmuth Thierfelder dankte man eine stilechte und mitreißende Aufführung von Händels „Messias" (Solisten: Sophie Hoepfel, Luise Richartz, Willy Lorscheider, Hans-Friedrich Meyer). Als weiterer Bewerber um die Kapellmeisterstelle erschien am Pult Rudolf Kattnigg, ein Reichwein-Schüler, der früher Musikdirektor in Innsbruck war und jetzt in Wien lebt. Die interessante, für einen Gast allerdings nicht besonders charakteristische Vortragsfolge enthielt neben der Sinfonie Nr. 6 in C-dur von Kurt Atterberg und zwei Stücken von Hector Berlioz (Sylphentanz und Rakoscy-Marsch) die Musik für Geige und Orchester von Rudi Stephan und das Violinkonzert in a-moll von Alexander Glazunow. Die in Amerika preisgekrönte Sinfonie verrät einen urwüchsigen Musiker, der, ähnlich wie der Finne Sibelius, aus dem Volksliedschatz seiner Heimat sein Themengut bezieht, das er durchaus selbständig bearbeitet und nahtlos dem sinfonischen Bau eingliedert. Stephans Geigenwerk steht der vielgespielten Musik für Orchester nahe, ohne die gleiche Überzeugungskraft zu besitzen. Georg Kulenkampff hatte erneut Gelegenheit, seine hohe Kunst zu zeigen. Stürmisch empfangen wurde der früher in Wuppertal tätig gewesene GMD Klaus Nettstraeter, ein umsichtiger und energischer Orchesterführer, der bei liebevoller Betreuung aller

Details nie den Überblick verliert. Beethovens „Eroica" und Boris Blachers „Konzertante Musik" boten Gelegenheit, ein vielseitiges Können unter Beweis zu stellen. Als Begleiter des von Konzertmeister Erwin Häusler mit wundervoller Klarheit und stilgerechter Auffassung ausdruckswarm gespielten Violinkonzertes in A-dur von Mozart bewies der Dirigent eine feinsinnige Musikalität und eine Gestaltungsgabe, die mehr bedeutete als eine korrekte Begleitung. Die Begeisterung der Zuhörer kannte keine Grenzen. GMD Dr. Julius Kopsch leitete das 5. Konzert. Die auswendig dirigierte Achte von Bruckner zeigte einen mit dem Stoff restlos vertrauten Musiker, dessen etwas eckige und nicht immer eindeutige Dirigierweise durch eine grundmusikalische Auffassung wettgemacht wird, obwohl von einer suggestiven Führung des Orchesters kaum die Rede sein konnte. Im gleichen Konzert spielte die Engländerin Thelma Reiß Haydns Cellokonzert. Eine Entscheidung darüber, wer Reichweins Nachfolger wird, dürfte erst nach einem zweiten Konzert, das alle Dirigenten leiten sollen, getroffen werden.

Aus der Arbeit des tüchtigen Häusler-Quartetts (Erwin Häusler, Alfred Oligmüller, Fritz Geistfeld, Karl Fränkle) sei die Uraufführung des Quartetts für 2 Violinen, Viola und Violoncello in F-dur Werk 34 von Hermann Henrich erwähnt. Das frische, sehr klangvolle und im Ausdruck gewichtige Werk fand begeisterte Aufnahme. Einen uneinheitlichen Eindruck hinterließ das Quintett für Bläser von Kurt Beythien. Der Komponist hält auf ausgewogenen Klang und weist den Instrumenten (besonders in dem Adagio mit Variationen) reizvolle Aufgaben zu, aber alle Meisterschaft im Satztechnischen verdeckt nicht eine gewisse Substanzarmut. Hubert Eckartz hatte mit einer Partita für Streichquartett, einem gewandten Werk von streckenweise eigengesichtigem Ausdruck, großen Erfolg. Als Gäste erschienen das Essener Folkwang-Quartett (Werke von Karl Höller und Othmar Gerster) und Raoul Koczalski, der unvergleichliche Chopinspieler. Rudolf Wardenbach.

BREMEN. (UA Kurt Thomas, Werk 36, „Saat und Ernte", Oratorium nach Worten deutscher Dichter für 3 Solostimmen, gemischten Chor und Orchester. Dauer 2 Std.) Thomas hat mit diesem Werke seine „Jahreszeiten", das „Hohelied des Bauern" oder — wenn man Symbolik suchen will — eine „Lebensmesse" (im weitesten Sinne des Wortes) geschrieben. Die textliche Unterlage geben ihm Worte, unterschiedlich in der poetischen Stärke, von vierzehn deutschen Dichtern. Die Gliederung in 3 Teile: Saat, Reife, Ernte mit Vorspruch („Gabe") und Abgesang („Ewige Saat") und die Vielheit der Dichter lassen das Werk nicht mosaikartig zerfallen, sondern das Ergebnis der Textauswahl ist Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Gedankenwelt. Diese sind durch die musikalische Gestaltung noch besonders betont. Das nur 21 Takte zählende instrumentale Vorspiel (als Überschrift) ist bereits ein kleiner geschlossener Kreis durch die Rückgängigkeit des ersten Themas. Dasselbe Thema gibt dem Schlußgesang das Gerippe. Gleiche Klänge findet der Komponist für den frostigen Anfang des „März" wie für die Vorboten des „Herbstes".

Die Grundhaltung der Musik ist Schilderung des ewigen Kreislaufs in der Natur, nicht äußerlich, sondern eine empfindende Seele tut sich kund. Die erste Märzensonne strahlt wärmend, und das Leben erwacht. Die „Pflüger" brechen in schwerer Arbeit den Boden auf, der „Sämann" streut den Samen aus, ein heilig Tagewerk, das religiös empfunden. Der Satz ist ein feines Stück Musik und führt zum Ende des 1. Teiles: „Alter Bauer am Abend", ein Stimmungsbild ganz besonderen Zaubers.

Frisch weht der Wind im „Vorsommer", es schwillt das Korn, bald glutet die Sonnenglast. Ein „Gewitter" — etwas heftig geraten — bringt den segenvollen Regen bis reif die Ähren sich neigen. Ein „Gruß an das Korn", ein Hymnus großer Schönheit und Ausdrucksstärke, beschließt diese Gruppe.

Die „letzte Reife" führt zur „Mahd". Eine ernste Stimmung lenkt zur schweren, aber frohen Tat des Schnitters der „Erntezeit", der nicht vergißt, seinen „Bauernsegen" zu sprechen, schließend ums Brot die schwere Hand. „Erntetanz", „Herbst" — „Ewige Saat".

Thomas kommt von der Musica sacra her (vielleicht der Urquell künftiger wertvoller Musik). Kein Wunder, daß die Grundstimmung des ganzen Werkes religiös ist. Im Sämann ist der Choral des Chores nicht zu überhören und der gewaltige Schlußgesang ist choralmelodisch empfunden. So erscheint das Werk von tiefem Ernst und künstlerischem Ethos erfüllt. Der Chorsatz ist so, wie wir ihn als hervorragend aus früheren Werken des Tonsetzers kennen. Die kühnen Melodiebogen der Solisten sind weit gespannt und wirksam trotz ihrer nicht gerade einfachen Rhythmik. Auch die Eigenart Thomasscher herber Harmonik lebt in diesem Werke weiter. Die Verwendung der 3 Solisten (Sopran, Tenor, Baß) als kontrapunktische Gefährten des Chores oder als Einzelsänger fesselt ungemein. Das Orchester ist hier nicht Begleitinstrument des Vokalen. Was menschlichen Stimmen an Ausdrucksmöglichkeit versagt ist, bringt die Klangfarbe der Instrumente mit großer Plastik. Schade, daß die Leistung des Orchesters nicht ganz an die hervorragende Kunst und Kultur des Domchores und die gleich prachtvoll singenden und gestaltenden Solisten (Elisabeth Schwarzkopf, Dr. Hans Hoffmann, Horst Günter) herankam. Allen Ausführenden war MD Richard Liesche ein glänzender Führer. Ihm sei besonderer Dank ausgesprochen, daß er uns Bremern zuerst dieses Werk unsrer Zeit und für unsre Zeit vermittelte.

Er ist in Bremen der Mann, der den lebenden Komponisten am gerechtesten wird. Das Oratorium fand viel Beifall, den der Komponist persönlich in Empfang nehmen konnte. Dr. Kratzi.

BRÜSSEL. (César Francks „Seligpreisungen".) Les Béatitudes (die Seligpreisungen) stellen das chorische Hauptwerk Francks dar. Seiner riesigen Ausmaße wegen aber wird es — auch in Belgien und Frankreich — seltener aufgeführt als andere Schöpfungen dieses Meisters. Es ist daher schon ein besonderer Glücksfall, wenn man seiner irgendwo klingend „habhaft" zu werden vermag. Dieser Glücksfall bot sich am 12. Februar im Palast der Schönen Künste zu Brüssel, wo der auch als feinsinniger Komponist bekannte flämische Dirigent Lodevic de Vocht mit seinen Antwerpener Cäcilianern, von ebendorther mitgebrachten tüchtigen Solisten und dem Brüsseler Philharmonischen Orchester unterstützt, fünf der ursprünglich neun Teile der „Seligpreisungen" zur Aufführung brachte. De Vocht tat gut an dieser Auswahl: ließ sie doch das Fehlende nicht als Mangel vermissen und stellte sie andererseits Francks Fähigkeit, Berliozsche Phantastik mit Brahmsischer Innigkeit in bruchlos persönlicher Weise miteinander zu vereinigen, ins hellste Licht. Es war schon ein Erlebnis und der Reise zu ihm wert, zu hören, wie Franck (als in einer anderen Art „Göttlicher Komödie") die Furchtbarkeit der Welt des Satanas sowie die Seligkeit der Welt der Verklärten in Tönen malt. Dabei neigt sein Ausdrucksbedürfnis spürbar zur Darstellung des Weichen, Reinen, Überirdischen und findet in dessen Bereich auch die eigensten und packendsten Gestaltungen.

Die „Cäcilia" — den Aachenern von einem hier gegebenen Konzerte her noch in leuchtender Erinnerung — wurde der großen, aber niemals wider die Sanglichkeit gehenden Schwierigkeiten ihrer Aufgabe in hervorragender Weise Herr; auch diesmal bewunderte ich — wie s. Zt. in Aachen — ihre außerordentliche Wandlungsfähigkeit in der Darstellung selbst gegensätzlichster Ausdrucksbereiche; von den Solisten befriedigten namentlich José Lens (Tenor) und Nora Arnouts (Alt); das Brüsseler Philharmonische Orchester erwies sich als ein ausgezeichneter, begeistert mitgehender Klangkörper. Die Seele des Ganzen aber war L. de Vocht, der Chor und Orchester aus tiefer Erschürfung der Welt Francks überlegen führte und der die ihm dargebrachten Ehrungen wohlverdient hatte. Ehrungen allerdings, die im letzten Grunde einem aus deutschem Blut stammenden Meister galten — — —. Reinhold Zimmermann.

CHILE. (Das Musikleben der Deutschen.) Ein bodenständiges Volkstum, wie man es bei deutschen Auslandsgruppen in Europa trifft, gibt es in Chile nicht. Die 35 000 deutschstämmigen Einwohner Chiles oder deren Vorfahren kamen aus allen Gauen Deutschlands, so daß man von keinem vorherrschenden Volksschlag sprechen kann. Einzelne Familien bewahren zwar die heimische Mundart durch Generationen aber von einem ursprünglichen, musikalischen Volkstum kann nirgends die Rede sein.

Von Kunstmusik kann man höchstens in den Städten Santiago (7000 Deutsche) und Valparaiso (4000 Deutsche) sprechen. Santiago hat ein chilenisches Orchester, das auch gelegentlich in Valparaiso spielt. Die Programme zeigen hauptsächlich romanische Komponisten (viel Debussy und Nachfolge), an deutschen Meistern: Bach, Mozart, Beethoven und Wagner (Ouverturen). Für uns Deutsche sind diese Konzerte meist nicht ergiebig, sie werden auch nur von sehr wenigen deutschen Volksgenossen besucht.

Die italienische Operngruppe, die jährlich für einige Wochen erscheint, kennt neben dem italienisch-französischen Repertoire nur „Lohengrin" und den „Rosenkavalier" (o weh das Orchester!). Auch Mozart wird nie gespielt.

Gute Solistenkonzerte sind eine Seltenheit. Chile hat eine schlechte Währung, so daß Gastspiele reisender Künstler nur bei sehr starkem Besuch lohnend sind. Die jüdischen Virtuosen kommen anscheinend am besten auf ihre Kosten, denn sie erscheinen in der Überzahl. Sie ködern das Publikum mit geschickten Mätzchen, und nicht selten tosen die brechend vollen Theater (Kinos) von brüllendem Beifallsgeheul, wenn das Publikum sich einen der bekannten Reißer als Zugabe erzwingt. Hier wird der Geschmack — leider auch immer noch vieler deutscher Konzertbesucher — stetig verflacht. So konnte es kommen, daß das ganz dem Werk dienende Spiel eines deutschen Meisters wie Wilhelm Kempff von den deutschen Volksgenossen nicht immer verstanden wurde.

Eine große Rolle im musikalischen Bewußtsein der Deutschen spielt die Schallplatte. In vielen Fällen ist ein reiches Lager davon vorhanden. Die Symphonien Beethovens, Schuberts, Schumanns, Brahms' und viele Werke Bachs und Mozarts könnte man sich aus einem größeren Bekanntenkreis fast lückenlos zusammentragen. Die Beschaffung dieser Bestände geschah aber meist schon vor 10 oder 20 Jahren, sie ruhen jetzt friedlich in ihren prächtigen Sammelmappen, der Radioapparat verursacht ohnehin mehr Lärm, als ohne Schaden auszuhalten ist.

In der Tat, der Einfluß des Radios ist verderblich. Den größten Teil des Programmes füllen amerikanische Schlager und argentinische Tangos aus. Dazwischen hört man stets dieselben Musterstücke, nach denen sich bei den Hörern allmählich die Vorstellung von den deutschen Komponisten bildet (nur Schallplatten):

Bach: Orgeltoccata d-moll in der Orchester-Bearbeitung von Stokovsky.

Beethoven: Mondscheinsonate, 1. Satz. Daß noch weitere Sätze dazugehören, bleibt unbekannt.

Schubert: Ständchen („Leise flehen") unter dem Titel „Serenata", meist in kitschiger Aufmachung für Sologeige oder Salonorchester. Die Unvollendete, 1. Satz. Auf den 2. Satz wartet man ebenfalls vergebens.

Liszt: „Liebestraum" und 2. Rhapsodie.

Weber: Aufforderung zum „Walzer" . . . usw.

Rundfunkgebühren für Hörer gibt es nicht. Die zahlreichen Sender leben von den Reklamesendungen für den Handel. So werden die zusammengestückelten Programme auch noch stets durch Anpreisungen von Hemden, Waschmitteln und dergl. unterbrochen. Von der Auslands-Organisation der NSDAP sind an allen größeren Orten einzelne Stunden belegt, in denen deutsche Musik in gut zusammengestellten Programmen (Schallplatten) — auch Komponisten- und Opernstunden mit Einführungen — gesendet wird.

Das Kino, als das „Theater" Chiles, klärt auch auf seine Weise die Menschen musikalisch auf. Fast alle unsere Großen erscheinen als Filmhelden: Mozart, Beethoven, Weber, Liszt, auch Chopin, Paganini, Bellini usw.; Schubert gleich in einer ganzen Serie von ausländischen Filmen. Die Popularität der „Unvollendeten" rührt von einem solchen Machwerk her, der arme Schubert blieb mitten im 1. Satz stecken, „weil ein Mädchen laut lachte" (Komtesse Esterhazy), wie Schubert in einer Gesellschaft die Symphonie vortrug. Seitdem kam Schubert nicht über diese böse Stelle hinaus, das Werk blieb unvollendet.

Inmitten dieser unbefriedigenden musikalischen Atmosphäre ist es reichlich schwer, das deutsche Erbe und die deutsche Überlieferung zu pflegen und lebendig zu halten. Es geschieht in der Schule, in der evangelischen Kirche (die katholische Kirche ist auch in ihren „deutschen" Priestern ausgesprochen deutschfeindlich), im Gesangverein und in wenigen Familien. Eine günstige Wirkung geht auch von den Ortsgruppen der NSDAP aus, soweit sie sich diesen Aufgaben widmen können.

Aus musikalischen Häusern hört man hie und da, daß sich regelmäßig ein Trio oder Quartett zusammenfindet. Mancher der Chile-Deutschen hat neben der beruflichen Ausbildung in Deutschland dortselbst auch eine musikalische Erziehung genossen. Wenn sich das auch in ihren Häusern als gute Hausmusik auswirkt, so hat es doch Schwierigkeiten, diese Kräfte für Kolonieveranstaltungen zu sammeln.

Die Kirchenmusik arbeitet mit beschränkten Mitteln. In Santiago wirkte eine zeitlang ein tüchtiger Straube-Schüler. Da er sich finanziell nicht halten konnte, ging er ins Geschäftsleben über, wo es ihm dann bald so gut ging, daß er daran denken konnte, sich eine Hausorgel anzuschaffen. Das kennzeichnet die Lage. — In Valparaiso sitzt der Organist an einer Orgel, welche die Engländer schon vor 30 Jahren aus ihrer Kirche im selben Ort abbauten und für alt verkauften. Immerhin konnte z. B. 1935 in Santiago eine Bach-Woche, in Valparaiso ein dreitägiges Bach - Händel - Schütz - Fest stattfinden. Von Santiago und Valparaiso aus wurden auch in den letzten Jahren die deutschen Gemeinden im südlichen Chile bis zu einer Entfernung von 1000 km mit Kirchenkonzerten besucht. Leider waren die Orgeln wegen der feuchten Witterung oft in einem jämmerlichen Zustand; kein seltenes Bild, daß neben dem Organisten seine junge Frau kniete und sich wie ein Luchs auf die hängenbleibenden Pedaltasten stürzte, um sie unschädlich zu machen!

In den deutschen Schulen Chiles arbeitet eine Reihe deutscher Musikerzieher mit starkem Einsatz und wirkt weit über den Rahmen der Schule hinaus bestimmend im musikalischen Leben der deutschen Kolonien. Sie sind es auch in erster Linie (neben dem Bundesführer für Chile, Pfarrer Brien) welche die Aufbauarbeiten in den Gesangvereinen leisten.

Die einzige großangelegte, gut geführte musikalische Organisation in Chile ist der Deutsche Sängerbund. Da er in neuem Geiste straff aufgezogen wurde, sind die Programme der angeschlossenen Chorvereinigungen fast ausnahmslos einheitlich und deutschbewußt. Durch die Einrichtung der Pflichtchöre (Gesamtchöre) auf den Sängerfesten werden auch nachhinkende Vereine gezwungen, Schritt zu halten. Eine bedeutsame Aufgabe erfüllen die Chöre durch die Mitwirkung bei nationalen Feiern. Sie veranstalten auch Offene Liederabende und führen die Feier des jährlichen Liedertages durch.

In diesem Jahre findet am 18. und 19. September in Valdivia ein Bundessängerfest statt. Die Vereine müssen sich auf große Reisen begeben, die Opfer an Zeit und Geld verlangen. 24 Stunden Eisenbahnfahrt auf sich zu nehmen, um mit 700 Gleichgesinnten in einem kleinen, unscheinbaren, regennassen Ort an zwei Tagen ein Bekenntnis zum deutschen Lied und zu deutscher Art abzulegen, ist keine Kleinigkeit.

Daß es geschieht, zeugt davon, daß hier ein richtiger Weg begangen wird, um Chile-Deutsche für deutsches Musikgut zu gewinnen und zu begeistern. Sind auch viele Widerstände zu überwinden, um das Deutschtum und deutsche Kultur im Ausland zu erhalten, sie müssen überwunden werden, nicht zuletzt für die deutsche Heimat selbst.

Reinhold Schipper.

DARMSTADT. Aus den Neuinszenierungen unserer Oper seien zwei vorweggenommen, Pfitzners „Armer Heinrich" und „Zar Saltan" von Rimsky-Korsakoff. Pfitzners Werk erfuhr eine sehr hochstehende Aufführung, an der der Meister — hätte er sie miterlebt — sicher viel Freude gehabt hätte.

Aus der sehr geschlossenen Gesamtleistung seien erwähnt Cornelius Wijgers (Heinrich), Heinrich Blasel (Dietrich) und Martha Geister (Hilde); die musikalische Leitung hatte Dr. Werner Bitter, die Spielleitung Reinhard Lehmann, die Bühnenbilder schuf Max Fritzsche. — Die Darmstädter Erstaufführung des „Märchens vom Zar Saltan" leitete GMD Mechlenburg; auch hier kam eine schöne, überzeugende Leistung zustande, die unserer Oper alle Ehre macht. Anton Imkamp, unser neuer, sehr vielseitiger Bassist, imponierte als Zar Saltan. — Um die Weihnachtszeit kam dann „Hänsel und Gretel" in Neueinstudierung heraus und bot unserem Nachwuchs Gelegenheit, sein Können zu zeigen: Annemarie Balthasar und Hilde Schriefer ernteten viel wohlverdienten Beifall. Leider gab man am gleichen Abend noch Bayers „Puppenfee"-Ballett, eine zwar durchaus lobenswerte Leistung, die jedoch im Interesse der Wirkung von Humperdincks schönem Werk besser anderswo untergebracht worden wäre. („Hänsel und Gretel" „zieht" sicher auch allein!) Unter einem weniger günstigen Stern stand die „Mignon"-Neuinszene, in der darstellerisch und gesanglich gar manches zu wünschen übrig blieb. —

Schöne und — ausgezeichnet besuchte Sinfoniekonzerte haben wir nun: Abendroth vollbrachte mit Berlioz' fantastischer Sinfonie eine virtuose Dirigierleistung; Mozarts Divertimento Nr. 7 (in D) erfuhr eine beglückende Wiedergabe. Mechlenburg brachte Bruckners Zweite und Tschaikowskys Vierte; er und sein glänzend aufgelegtes Orchester ernteten wahre Beifallsstürme. Riele Queling spielte Schumanns Violinkonzert, Lubka Kolessa konnte mit Chopins e-moll Konzert einen pianistischen Triumph feiern. — Der Darmstädter Musikverein zeigte unter Mechlenburg im Weihnachtsoratorium und in der „Schöpfung" wesentlich verbesserte Chorleistungen. Es ist sehr zu begrüßen, daß es auch auf diesem Gebiet bei uns wieder aufwärts geht!

Abschließend seien noch zwei bedeutende Tanzgastspiele erwähnt: Manuela del Rio tanzte urwüchsige spanische Tänze mit großem tänzerischen und musikalischen Können. Harald Kreutzbergs Legende vom Tod, „Der ewige Kreis", hinterließ tiefen Eindruck. Paul Zoll.

ESSEN. Im Rahmen der städtischen Vormietkonzerte erklang neben des alten Muzio Clementi klassisch geformter D-dur-Sinfonie und dem virtuos und geistvoll von Albert Bittner interpretierten Richard Straußschen „Till Eulenspiegels lustige Streiche" des in Essen wirkenden Winfried Zillig Tanzsinfonie. Letztere Arbeit geht zurück auf ein Zilligsches Ballett, dessen Gehalte hier in komprimierter Form erscheinen. In diesen sinfonischen Reigen hinein sang Lea Pitti mit überragendem Können Koloraturarien.

Weiterhin bestritt das Essener städtische Orchester das dritte Kammerkonzert. Vor allem war den Essener Konzertmeistern Kunze und Bühling Gelegenheit gegeben, ihr Können mit edlem Ton unter Beweis zu stellen. Das ausdrucksstrenge, nach innen gewandte, durchaus kantable Duo für Violine und Cello von Hans Pfitzner zeigte alle Persönlichkeitsmomente des Meisters, der in thematisch konzentrierter, dreiteiliger, pausenloser Gestalt Züge des Sonatensatzes persönlich formt. Ausgesprochen virtuose Ansprüche stellte Alfredo Casellas prächtig-musikantische und vitale „Scarlattiana". Ein Spiel mit Scarlattischen Motiven, von einem, der diese rokokeske Musik des bedeutenden Klaviermeisters liebt und sie nur durch die Strahlungen moderner Harmonik fließen läßt. Ein wunderbar selbstverständliches Stück, bei dem das Klavier ein Instrument unter anderen ist. Der Pianist Arno Erfurth betreute den Klavierpart, um als eigentliches Solo Schuberts nachgelassene A-dur-Sonate hinzuzufügen. Er setzte sichtbaren Ausdruckswillen mit stilistischer Einfühlung und fundierter Technik für das selten im Konzertsaal zu hörende Werk ein. Den Auftakt des Konzertes machte des Neuromantikers Julius Weismann a-moll-Sonatine für Kammerorchester. Knapp und übersichtlich in vier Sätzen geformt, entwickelt Weismann reizvolle, eingängige Themen — problemlos aber unbedingt freudvoll befriedigend. Man wird dieser Arbeit gern wieder begegnen, einer Komposition, die ein lebendiges Perpetuum mobile und in einem Ritornell einen besinnlichen Schluß birgt.

Nach einer vor allem in der Gegenüberstellung der Bohémiens abwechslungsvollen Wiedergabe von Puccinis „Bohème" hörte man die beiden neuen Strauß-Gaben, „Daphne" und „Friedenstag". Die überlegene, einmalige Kunst Straußens, die in diesen beiden Werken zu wundervoller Reife gelangt und weite melodische Bögen mit schönster Klanglichkeit umgibt, fand in der Völkerschen Inszenierung unter der musikalischen Leitung Bittners eine hervorragende Interpretation. Dr. Gaston Dejmek.

HERMANNSTADT/Rumänien. Über die musikalische Regsamkeit unserer Stadt läßt sich nach wie vor nicht klagen. Jedoch sind es immer nur wenige Veranstaltungen, die Anspruch auf größere Bedeutung erheben können. Zu diesen sind die beiden Aufführungen des Bachchors unter Prof. Fr. X. Dreßler von Haydns „Schöpfung" (Wiederholung) und des „Deutschen Requiems" von Brahms zu rechnen, obwohl beide unter der Unzulänglichkeit des Orchesters und der Eile der Einstudierung etwas litten. Daß der Bachchor unter günstigen äußeren Umständen und mit einem guten Orchester Erstklassiges leisten kann, bewies die Bukarester Aufführung des „Requiems". Als Höhepunkt hinsichtlich Werk und Aufführung darf man die „Deutsche Messe" von Heinrich Schütz nennen,

für deren Einstudierung mit dem Knabenchor der Brukenthalschule wir Prof. Dreßler dankbar sein müssen; von wunderbarer Reinheit und Klarheit in den altertümlich-polyphonen und in den mehr homophonen Abschnitten, steht uns diese Musik heute wieder persönlich nahe.

Der Musikverein Hermania, der seine Kräfte zu der hundertjährigen Bestehungsfeier im Frühjahr sammelt, trat bisher nur mit einer Adventfeier vor die Öffentlichkeit. Auch bei den schlichten Liedern zeigte sich MD Eisenburger als gewissenhafter und musikalisch feinfühliger Dirigent. An der Orgel trug er Max Regers Phantasie und Fuge über den Choral „Halleluja, Gott zu loben" und Bachs Phantasie in G-dur vor. Als „Kraft durch Freude"-Veranstaltung der Hermannstädter Nachbarschaften bot der Bachchor eine reizvolle Christvesper unter Heranziehung verschiedener solistischer Kräfte, sodaß durch den Wechsel von Orgel (von Prof. Dreßler mit überlegener Beherrschung gespielt), gemischtem und Knabenchor, Vokal- und Instrumental-Soli ein vielfältiges Programm entstand. Zu diesen beiden Veranstaltungen kamen noch die Advent- und Weihnachtsmotette des Brukenthalchors, sodaß an guter Weihnachtsmusik fast Überfluß herrschte.

Weniger reichlich war die Kammermusik bestellt. Die so gern gesehenen deutschen Gäste ließen uns bisher im Stich. Einen anregenden Abend gab der heimische Cellist Georg Jarosevici von Ortrun Bruckner am Klavier einfühlend begleitet. Außer einer (entbehrlichen) Sonate von Rachmaninoff und einem fesselnden Barockkonzert von Fioco-Bazelaire enthielt das Programm einige interessante Neuheiten. Überzeugender und zündender, weil ursprünglicher als die rumänischen Tänze Bela Bartoks war die rumänische Suite des Rumänen Vasile Jianu. Bemerkenswert und eigenartig wirkten die altitalienischen Tänze und der altrussische Kirchengesang des in Brüssel lebenden Russen Illiashenko. Gut durchgeführt war das Konzert auf 2 Klavieren von Ortrun Bruckner und Mitzi Klein-Hintz, bei dem der 1. Teil mit C. Bresgen und Karl Hasse dem 2. Teil mit Saint-Saëns und E. Schütt bei weitem vorzuziehen war. Ein dritter Kammermusikabend (Oboe und Streicher) mit J. Chr. Bach, Haydn und Mozart deutete gleichsam die Entwicklungslinie der klassischen Kammermusik an, erreichte aber die Aufführungshöhe der beiden anderen Abende nur teilweise. Diesen Konzerten, zu denen noch eine Anzahl Veranstaltungen von weiteren Hermannstädter Chorvereinigungen treten, in denen sich dank der neuen jungen Leiter eine verjüngende Entwicklung zu vollziehen scheint, stehen nur zwei erwähnenswerte rumänische Konzerte gegenüber: Ein Violin-Abend George Enescus und ein weihnachtliches Kirchenkonzert. Dies sei nur deshalb erwähnt, um den deutschen und den rumänischen Anteil am Musikleben Hermannstadts zu kennzeichnen. Dr. Martha Bruckner.

LINZ/D. (Besuch des NS-Reichssinfonieorchesters.) Das NS-Reichs-Sinfonieorchester (90 Musiker) mit seinem Gründer und Leiter, GMD Franz Adam, hat nun auch in Linz, der Patenstadt des Führers, seinen Einzug gehalten und in der engsten Heimat Anton Bruckners mit dessen vierter Sinfonie (Es-dur) einen durchschlagenden Erfolg errungen. Schon mit den ersten Takten der an die Spitze des Programms gestellten Ouvertüre zum „Freischütz" hatte die sympathische Persönlichkeit des Dirigenten gesiegt. Nach dem hinreißend gespielten Schlußhymnus in C-dur, den der männlich, in seiner Gefühlstiefe deutsch empfindende Dirigent dankenswert nicht zu einer italienischen Stretta machte und an dessen Wirksamkeit die gut abgetönten Blechbläser großen Anteil hatten, erhob sich stürmischer Beifall der aufnahmebereiten Hörerschaft. Ein Sonderlob verdienen die vier Hornisten mit der tonrein gebrachten Einleitung. Den Übergang zu Bruckners „Romantischer" machte das „Siegfried-Idyll", ein Gelegenheitswerk Richard Wagners, das er auf die Geburt seines Sohnes Siegfried für seine Frau Cosima 1870 komponierte. In seinem Kolorit offenbarten sich nicht nur die Holzbläser mit ihrer sauberen Stimmung, auch die Streicher — deren Disziplin äußerlich sich durch einheitlichen Strich bemerkbar machte — bewahrten sich trotz seelischen Ausdrucks vor sentimentalem Gesäusel. Manches Motiv wurde bei der dynamischen Abtönung der Partitur durch den Dirigenten klingend, das bei sonst üblichen Aufführungen taub blieb. Es folgte nun das Hauptwerk des Abends, die „Vierte" Bruckners. Franz Adam, in der Erkenntnis der engen künstlerischen Beziehung Bruckners zu Wagner, stellte mit Bedacht diese beiden Tonheroen im Programm nebeneinander. Der Wiedergabe lag die Originalausgabe im Neudruck des Musikwissenschaftlichen Verlages, zugrunde. Das titanische Werk in seiner naturhaften Lebensbetonung, die Züge der oberösterreichischen Heimat in sich tragend, zeigt uns, daß jedes Genie in hohem Maße abhängig ist von der erd- und geistesgebundenen Atmosphäre seiner Umgebung. Franz Adam, auch in dieser Auslegung der Partitur von gesundem Musikempfinden getragen, improvisierte förmlich das Werk und unterstrich den romantischen Charakter der herrlichen Sinfonie mit Betonung ihrer grandiosen Naturverbundenheit. Die vielgestaltige Aufgabe, die an den Dirigenten und sein Orchester gestellt wurde — ich nenne hier die Gegensätze zwischen dem spukhaft gebrachten Scherzo und dem tiefempfundenen Adagio —, gipfelte in der packenden und grandiosen Steigerung der einzig dastehenden Coda des letzten Satzes. Der Sturm der Begeisterung, der GMD Adam und seine Getreuen umbrauste, war gewaltig.

An dem Abend, getragen von dem, was deutschen Geist bindet, was deutsche Seele bewegt, nahmen der stellv. Gauleiter Eisenkolb mit den Vertretern der Partei und Behörden teil.

Paul Günzel.

MÜNSTER i. W. Sowohl die Konzerte des Musikvereins als auch die städtischen brachten Neuheiten: Richard Greß' Variationen für Orchester über ein Menuett von W. A. Mozart (Hans Rosbaud gewidmet) in der Uraufführung, Paul Graeners Turmwächterlied und Alexander Friedrich von Hessens Symphonische Variationen in der Erstaufführung, ferner als Sonderheit überhaupt die Konzertaufführung des „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius. GMD Hans Rosbaud ließ diese Werke, denen von vornherein eine deutliche Anteilnahme durch großen Besuch entgegengebracht wurde, wie immer geradezu wunschlos im musikalischen und technischen Bild entstehen. Für die Wiedergabe des „Barbier von Bagdad" waren Ludwig Weber, Felicie Hüni-Mihacsek, Peter Anders (alle drei Staatsoper München), Magdalena Güntzel, Willy Hofmann, Paul Lodder (Stadttheater Münster), der Chor des Musikvereins und das Städtische Orchester begeisterte und künstlerisch hochwertige Helfer. Dazwischen kamen Klassik und Romantik zu ihrem Recht mit einem Beethoven-Abend (Symphonien Nr. 2 und 5, Chorfantasie, deren Klavierpart Dr. H. Enßlin übernommen hatte), mit Haydns C-dur-Symphonie (Nr. 90), mit W. A. Mozarts Klavierkonzert c-moll (K. V. 491), mit Webers Konzertstück für Klavier und Orchester (beide Male im Solopart hervorragend betreut von Robert Casadesus) und zuletzt mit Schumanns Symphonie Nr. 4 in d-moll. Ein weiterer Abend war Richard Wagner gewidmet mit dem Bariton Jaro Prohaska als Solisten, und das 3. Städtische Konzert stand unter dem Leitgedanken „Melodie, Klang, Rhythmus", wobei Berlioz' Ouverture „Der Korsar", Tschaikowskys Symphonie Nr. 5 in e-moll und Chopins Klavierkonzert in f-moll, letzteres durch Paul Eberhard interpretiert, auf dem Programm standen. Über allen erwähnten Werken stand GMD Hans Rosbaud als Leiter, dem musikalische und klangliche Gestaltung gleich hervorragend gelingt. Diesen Konzerten in der großen Stadthalle reihten sich würdig kammermusikalische Veranstaltungen an, deren Programme durch das Brerorel-Quartett (Pizzetti, Dittersdorf und Schubert), durch das Freiburger Kammer-Trio für alte Musik und das Claudio Arrau-Trio (Reger und Dvořák) bestritten wurde. Zwischen den von vornherein bekannten Leistungen des Quartetts und des Klavier-Trios konnte sich das Freiburger Kammertrio höchst ehrenvoll behaupten. Die Westfälische Schule für Musik (Leitung: Dr. Richard Greß) trat zum Tage der Hausmusik mit 4 Veranstaltungen auf den Plan. Chor und Orchester musizierten Scheidt, Rein, Mozart, Bibl und Pez und Einzeldarbietungen waren abgestellt auf den Jahres-, Tages- und Lebenskreis, auf die Volksinstrumente, auf Kammermusik und Gesang. Zur Vervollständigung dieser reichen Schau darf das Festkonzert der Vereinigten Männerchöre Constantia, Münsterscher MGV und Sängerbund Münster von 1897 genannt werden, in dem neben chorischen Darbietungen unter der Leitung der Dirigenten Lamberts, Ludwig und Göhre auch Orchesterstücke unter GMD Rosbaud erklangen. Endlich wird als Neueinstudierung der Oper (Intendant E. Papst) Verdis „Maskenball" genannt, der in der Inszenierung von Rudolf E. Leisner unter der musikalischen Leitung von GMD Rosbaud eine zündende Wiedergabe erfuhr.

Dr. Richard Greß.

NAUMBURG (Saale). Der diesjährige Konzertwinter begann mit einem Orchesterabend des NS-Reichs-Sinfonieorchesters unter Leitung von Erich Kloß. Es erübrigt sich über den großen und gut eingespielten Klangkörper noch Lobenswertes zu sagen. Die „Gesellschaft der Musikfreunde" leitete ihre Konzertreihe mit einem Klavierabend Wilhelm Kempffs ein, der uns in seiner ernsten und tiefen Art drei Beethovensche Sonaten übermittelte. Während dieser Abend ziemliche Anforderungen an die geistige Auffassung der Hörer stellte, entzückte der zweite Konzertabend, den das Süddeutsche Bläser-Kammer-Quintett (Würzburg) bestritt, durch seine frische, fröhliche und feine Art. Besonderen Beifall erhielt der Hornist, Prof. Fritz Huth, der, ein Naumburger Kind, seine Programm-Nr. (Mozarts Hornkonzert Es-dur Nr. 3) wiederholen mußte. Das 1. Sinfoniekonzert brachte Beethovens Zweite und Bruckners Siebente durch das Leipziger Sinfonieorchester unter GMD Weisbach, das 2. Sinfoniekonzert Haydns „Londoner" B-dur, Brahms' Orchestervariationen Werk 56 und Tschaikowskys Symphonie pathétique; beide Abende fanden den reich verdienten Beifall. Es war ein glücklicher Griff, daß die Konzertleitung vom Quartetto di Roma nur italienische Komponisten zu hören begehrte, so daß man Donizettis D-dur-, Tomasinis erstes und Verdis e-moll-Quartett von ihren eigenen Landsleuten mit hoher Kultur und blühendem Klang mustergültig vorgetragen bekam. Die Chorgemeinschaft der Konzertvereine Naumburg-Weißenfels veranstaltete einen Loewe-Abend, an welchem Wichmann-Halle bekannte Balladen und Lieder mit klangvoller Stimme, von Marieluise Jänichen aus Weißenfels mit großem Können und Verständnis begleitet, vortrug, während der Chor a cappella-Gesänge, von MD Thiede sorgsam geschult, bot. Die Kantorei an St. Wenzel vertiefte die Weihe des Totensonntags durch sechs Motetten alter Meister und

Brahms' und Orgelſtücke von Pachelbel und J. S. Bach, deren Ausführung und Leitung in bewährter Weiſe in KMD Nichterleins Händen war. Die Pianiſtin Agnes von Krogh-Berlin ließ uns Bach, Schubert, Beethoven und Debuſſy hören, eine von Fleiß und Können zeugende Leiſtung, der deshalb ſtarker Beifall nicht verſagt blieb. Die Domkantorei unter Leitung von Dr. Haacke veranſtaltete eine Weihnachtsmuſik, in der Alte Meiſter beſonders zu uns ſprachen. Haackes eigenes tiefes Verſtändnis für die Alten zeigte auch die Auswahl der Orgelkomponiſten. Ein Schulkonzert brachte auch ſeine „Kriegskantate aus dem Jahre 1622", in der Dr. Haacke neben Streichern Trompete, Pfeife und Becken geſchickt verwendet. Über die Tätigkeit des Erfurter Stadttheaters in Naumburg zuſammenfaſſend im nächſten Bericht.

Dr. Vogler.

WIESBADEN. Die Programme der diesjährigen Zykluskonzertreihe der Kurverwaltung traf GMD Carl Schuricht mit ſorgfältiger Auswahl und Miſchung älterer und zeitgenöſſiſcher Werke. An letzteren waren es: Des Courvoiſier- und Auguſt Reuß-Schülers Gerhart von Weſterman dreiſätzige „Symphoniſche Muſik", die ſich unter dem Einfluß großer Vorbilder mit reicher Melodik und markanter Rhythmik zu eigner Geſtalt entwickelt. Dann des einheimiſchen Komponiſten Franz Flößner (1899) „Muſik zu einer Komödie", die als unbedingter Fortſchritt im Schaffen des Autors gewertet werden muß, als höhere Stufe auf dem Weg zu innerer Klärung und Beherrſchtheit. Ohne beſtimmten literariſchen Vorwurf traf Flößner den Luſtſpielton ausgezeichnet, und weiß ſeinen Einfallsreichtum und rhythmiſche Vitalität in beherrſcht virtuoſem Orcheſterſatz auszudrücken. Neben dieſen von Carl Schuricht mit bekannter Intenſität des Einſatzes geleiteten Neuheiten wurden Max Regers Hiller-Variationen, die Erſtaufführung einer C-dur Sinfonie (KV 338) von Mozart und Dvořáks „Symphonie aus der neuen Welt" zu beglückenden Erlebniſſen des Konzertwinters. Die Soliſten der Konzerte waren: Prof. Wilh. Kempff, der Mozarts B-dur Klavierkonzert ganz auf Weichheit des Ausdrucks und romantiſchen Anſchlagszauber ſtellte, und Ria Ginſter, welche zwei Mozart-Arien und Geſänge aus „Erwin und Elmire" von Othmar Schoeck in muſikaliſch temperamentvoller Wiedergabe brachte. Das folgende Zykluskonzert ſtand unter GMD Prof. Dr. Karl Böhms feurig-intuitiver Leitung und zeigte, nach Richard Strauß' „Don Juan", mit Brahms' 1. Symphonie in kaum zu übertreffender Plaſtik, Böhm in der erſten Reihe der jüngeren Dirigenten. Als Soliſt errang Juſtus Ringelberg am gleichen Abend mit Beethovens Violinkonzert einen triumphalen Erfolg.

Im „Verein der Künſtler und Kunſtfreunde" hörte man Lore Fiſchers ſamtenen Alt, von Prof. Hermann Reutter als wahrem Poeten am Klavier begleitet, alte deutſche Volkslieder, Geſänge von Hugo Wolf, Schubert und Hermann Reutters tiefſinnige Solokantate nach Worten von Matthias Claudius ſingen. Reutter iſt ein unbedingt Eigener, der aus wahrer Leidenſchaft ſowohl der Inbrunſt wie des Temperamentes komponiert und durch einwandfreies techniſches Rüſtzeug alle Ausdrucksmöglichkeiten zur Hand hat. Das bewies neben der Solokantate die „Rhapſodie für Violine und Klavier" Werk 51. In ihr einte Prof. Alma Moodie ihr reifes Spieltalent dem des Komponiſten. Im nächſten Konzert wurde das „Quartetto di Roma" ſtürmiſch begrüßt. Es ſicherte ſeinen Ruhm mit Haydns B-dur- (Werk 76, Nr. 4) und Dvořáks As-dur-Streichquartett (Werk 105). Zwiſchen beiden ſtand das in impreſſioniſtiſche Farben getauchte 1. Streichquartett des Max Bruch-Schülers Vincenzo Tommaſini, ein ebenſo feines wie anſpruchsvolles Stück. In gemäßigteren Bahnen erging ſich das nächſte Programm, das die Geigerin Frida Schumann und der Pianiſt Ludwig Kaiſer beſtritten. Es wies Tartinis „Teufelstriller-Sonate", das Mozartſche Adagio (KV 261) und Schuberts Rondo brillante auf und als Erſtaufführung und Kurioſität die 1853 in Düſſeldorf von dem Schumann-Schüler Albert Dietrich im Verein mit Robert Schumann und Johannes Brahms komponierte a-moll Sonate. Ihr 1. Satz (von Dietrich) verſteht ſich neben dem Intermezzo (von Schumann) und Scherzo (von Brahms) zu halten, während der letzte bereits Zeichen von Schumanns beginnender Schwäche trägt. Frida Schumann bewies in allen Werken ihr gediegenes Können. Ludwig Kaiſer war ihr ein wohlabwägender Begleiter und ausgezeichneter Interpret von Schumanns Toccata Werk 7 und Regers Telemann-Variationen.

Für die Theater-Sinfoniekonzerte hatte GMD Karl Fiſcher als Soliſten den immer wieder begeiſtert hier aufgenommenen ſpaniſchen Celliſten Gaſpar Caſſado (Schuberts Arpeggione-Sonate und Webers Klarinetten-Konzert in eigner, hier ſchon gehörter Bearbeitung für Cello und Orcheſter) und Prof. Alfred Hoehn (Schumanns Klavier-Konzert und Strauß' „Burleske") verpflichtet. Fiſcher, der ſich als biegſamer Begleiter verdient machte, zeigte in Beethovens „Eroica", Paul Graeners „Turmwächterlied" (Orcheſter-Variationen nach einem Gedicht aus Goethes „Fauſt II") und beſonders in der von glühendem Geſtaltungswillen getragenen Pathétique von Tſchaikowſky die Qualitäten ſeiner Direktive.

Von der Oper iſt nichts Neues zu berichten. Der Spielplan beſchränkt ſich merkwürdigerweiſe auf alte Repertoire-Werke in teils neuer Inſzenierung. Richard Wagners „Götterdämmerung" und Mozarts „Zauberflöte" ragen als Spitzen heraus. Wolf-Ferraris veriſtiſcher „Schmuck der Madonna"

reiht ſich an, Verdis „Troubadour“ (warum mußte er es gerade ſein, den auch die beſte Beſetzung nicht anders macht, als er eben iſt?!), ein groß-aufgezogenes Gaſtſpiel des Wiener Enſembles unter Leitung von GMD Hans Knappertsbuſch, der aus Verdis „Aida“-Muſik ein Neues erſtehen ließ, „Martha“, „Bohème“, „Tosca“ uſw.

Lebendig pulſiert das Blut in MD Auguſt Vogts Konzerten im Kurhaus. Er iſt unermüdlich rege für Altes und Neues. Sei es eine Mozart-Feierſtunde (mit Elfriede Dräger, Koloraturſopran, Marie Bergmann, Klavier, Prof. Dr. Noack, Referat) oder ein Haydn-Abend für die HJ (Walter Bambach und Erich Mühlbach, Sprecher), ſei es im Volksbildungswerk ein Beethoven-Abend (Guſta Kempken, Geſang, Albert Nocke, Geige, Prof. Dr. Noack, Referat) ein Kammerkonzert mit u. a. einem ausgezeichnet vitalen Cembalo-Konzert von Karl Höller (Eliſabeth Güntzel), Hans Fleiſchers thematiſch und formal klar geſtaltetes „Konzert für Streicher, Flöte und Klarinette“ (Franz Danneberg, Otto Wölfer), ſeien es Symphonien von Schubert, Schumann, Brahms, Ouverturen aller Autoren oder zeitgenöſſiſche Unterhaltungsmuſik: Immer und überall ſteht hinter Vogts Interpretation die ſtarke Perſönlichkeit, deren urſprüngliches muſikaliſches Temperament den gegebenen Stoff bezwingt und verlebendigt. Unmöglich auf die von Mitgliedern des Kurorcheſters außerdem noch gebotenen kammermuſikaliſchen Abende und die Chorkonzerte Wiesbadens hier einzeln einzugehen. Sie boten durchgehends Meiſterkunſt in gleicher Wiedergabe.

Grete Altſtadt-Schütze.

WINTERTHUR. (UA „Nei giorni tuoi felici“ von Beethoven.) In ſeinem zweiten Symphoniekonzert dieſes Winters vermittelte Ewald Radecke, ein Enkel Robert Radeckes ſeiner Beſucherſchaft eine erleſene Gabe in Uraufführung: das italieniſche Duett „Nei giorni tuoi felici“ („In deines Glückes Tagen“), das Ludwig van Beethoven Ende des Jahres 1802, kurz nach Abſchluß ſeiner Studien in der italieniſchen Geſangsmuſik bei Salieri, nach Verſen aus Metaſtaſios „Olympiade“ für Sopran und Tenor mit Orcheſterbegleitung ſchrieb. Der Meiſter hielt ſelbſt ſo viel von dem Werke, daß er es noch im Jahre 1817 herauszugeben gedachte, doch iſt es aus unbekannten Gründen nicht dazu gekommen. Die Partitur des Werkes gelangte nach dem Tode des Tondichters in den Beſitz des Wiener Muſikverlags Artaria & Co.; ſpäter war ſie Eigentum des Bonner Beethovenforſchers Erich Prieger, und aus deſſen Händen kam ſie wohl unmittelbar in die Preußiſche Staatsbibliothek, wo ſie aber niemand vermutete, ſo daß ſie noch in den neueſten Katalogen als verſchollen angeführt iſt. Vor einigen Jahren ſtellte Willy Heß (Winterthur) die Urſchrift in Berlin feſt, nahm ſich davon eine Abſchrift und machte das Werk aufführungsfertig. (Die Partitur des Tondichters war nämlich noch nicht druckreif; vor allem fehlen darin faſt alle Vortrags- und Phraſierungsangaben und einzelne Stimmen weiſen Lücken auf.)

Es iſt einfach rätſelhaft, wie ein ſo großartiges, faſt durchgängig echt Beethovenſches Geſangsſtück ſo lange verſchollen bleiben konnte. Iſt es doch nicht zu viel behauptet, daß es ſich dabei, von Chormuſik abgeſehen, trotz der Arie „Ah perfido!“ um das bedeutendſte Geſangskonzertwerk mit Orcheſter von Beethoven handelt. Es beginnt mit einem empfindungsſtarken, langſamen E-dur-Satz, in deſſen viertem Takte der Tenor die Melodie vorträgt:

Der Satz mündet in ein hochdramatiſches e-moll-Allegro, in dem die Singſtimmen ſo beginnen:

Wurde man im erſten Teil gelegentlich noch an Mozart — etwa die Arie „Heil’ge Quelle reiner Liebe“ des zweiten Figaro-Aktes — erinnert, ſo kündet ſich im zweiten Teil mit weitem Muſikatem und mitreißenden großen Steigerungen der Meiſter von Leonore-Fidelio an. Die Begleitung iſt in ein herrliches Gewand von echt Beethovenſchen Farben gehüllt.

Die Aufführung des Werkes war in jedem Betracht ausgezeichnet. Der ſilberglänzende Sopran von Margrit Vaterlaus (Zürich) ergab mit dem wohlklingenden, warmen Tenor Erwin Tüllers (Bern) eine ſchöne Klangmiſchung. Mit Begeiſterung ſetzte ſich der Dirigent vor dem achtſam mitgehenden Winterthurer Stadtorcheſter für das Stück ein, und die Beſucherſchaft dankte für Werk und Wiedergabe mit ſtürmiſchem Beifall.

Dr. Max Unger.

ZEULENRODA. (UA Fritz Sporn „Anacker-Liederbuch".) Dichtung in Wort und Ton vermittelte eine „Anacker-Sporn-Feierstunde" in Zeulenroda, die in ihrer Geschlossenheit der Form und Stimmung vorbildlich genannt zu werden verdient.

Im ersten Teil der Morgenfeier las der Dichter Heinrich Anacker in feinsinnig auf die Stunde gestimmter Auswahl Gedichte von deutscher Landschaft und vom deutschen Menschen, die nicht nur von den „glücklichen Augen" eines Schauenden zeugten, sondern vom tiefen Erfühlen der deutschen Seele: ihrer Wanderlust, ihrem Fernweh und ihrer ewigen Sehnsucht.

Den schönen Eindruck dieser reinen Lyrik überhöhte — im zweiten Teil — noch das Hinzutreten der Musik, die aus gleicher Quelle geschöpft war. Fritz Sporn-Zeulenroda, als Tonschöpfer längst bewährt, durch sein Oratorium „Deutschland" aber dem Gegenwartsschaffen besonders nahegerückt, hatte 19 volkstümliche Dichtungen zu einem „Anacker-Liederbuch" zusammengeschlossen, und für Vorsänger, Chor und Klavier in musikalische Form gebracht. Alles reine Strophenlieder (dem Gedichtband „Einkehr" entnommen) von jener Art, zu der man mit Goethe sagen könnte: „. . . immer singen . . ."! Welch eine Fülle blühender Melodien ist hier über sie ausgegossen, so ursprünglich, so voll unmittelbar zuströmender Einfälle und besonders: so in Wort und Weise auf- und ineinander bezogen, daß sie wie aus einem Keim entsprossen scheinen. Ein köstlich-schlichtes Werk volksliedhafter Prägung, das auch den alten ewig jungen Stoff des echten Volksliedes zum Inhalt hat: von Liebesleid und -lust, von Frühling und Mondenschein, vom Wandern und Jagen, von Leben und Tod. Doch klingt manchmal sehr fein auch ein neuer Ton hindurch: „Das Volk, das ist das Saatenmeer, im Winde ward's zur Saite, wo kam der Klang, der Klang nur her, der sein Gefühl befreite?" Der Vielfalt seiner Stimmungen, die bald in ruhig-schönem Melodienbogen inniges Gefühl, bald in frischen Wander- und Marschrhythmen sprühendes Leben zu Klang werden lassen, entspricht die reiche Abwechslung in der Ausführung. Die Liedstrophen sind z. T. für Gemischten Chor allein, zum andern für einen Vorsänger, dem der Chor (zuweilen auch nur der Frauen- oder Männerchor) im Kehrreim sich gesellt. (Gerade diese „Kehrreime" sind von entzückendem Reiz in ihrer Beschwingtheit, den die Tonmalerei des Klaviers noch erhöht.) Dadurch erhält der Liederkreis das Chorwerkartige und Geschlossene in der Wirkung. Sinnvoll schließen sich die Lieder zum Ring, wenn das letzte, das Lied vom Tode, die Weise anschlägt, die zum „Volkslied" des Anfangs erklungen ist. Unmöglich, die Schönheit aller Lieder auch nur anzudeuten, aber der wundervollen Sangbarkeit der Sololieder sei noch gedacht, die, meist von Schwermut überschattet, so voll verhaltener Innigkeit sind. Von einem reich ausgesponnenen Klavierpart köstlich tonmalerischer Art heben sich die Liedmelodien ab, doch wird in Kürze eine Untermalung durch ein fein gewähltes Kammerorchester das Ganze noch reicher gestalten.

So kann man diesem „Anacker-Liederbuche" Fritz Sporns, aus dem nicht nur eine reiche dichterische und melodische Schönheit, sondern mehr noch: die Innigkeit des deutschen Gemüts quillt, eine weite Verbreitung wünschen, zur Freude aller, die sich noch — oder wieder — freimütig zur Melodie bekennen.

Die Aufführung durch den „Städtischen Oratorienchor" und die „Chorvereinigung Solle" Zeulenroda leitete der am Flügel begleitende Komponist selbst. Sie war nicht nur klanglich von wundervoller Ausgeglichenheit und Schönheit, sondern von einer warmen Beseeltheit, die von innigster Versenkung zeugte. Lotte Wolf-Mathäus-Leipzig lieh ihren klangschönen und ausdruckserfüllten Mezzosopran dem Werk als Vorsängerin und in den Sololiedern.

E. Heuwold-Greiz.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. Die in ihrem programmatischen Aufbau verhältnismäßig interessanten „Schloßkonzerte Hannover", das Hauptarbeitsgebiet Otto Ebel von Sosens, warten dann und wann auch mit „Novitäten" auf. So hörte man im Januar die Uraufführung von „Vier kleinen Liedern" von Kurt Gillmann. Der Komponist, als Harfen-Virtuose des Hannoverschen Opernhausorchesters und des Bayreuther Festspielhausorchesters geschätzt, hat das, was nach den Worten von Richard Strauß jeder achtsame komponierende Orchesterspieler als „natürlichste" Fähigkeit mitbringen kann: ein auf tagtägliche Erfahrungen sich stützendes lebendiges Verhältnis zum Instrumentalklang. Aber Gillmann hat aus seinem Opern-„Dienst" auch noch andere Früchte geerntet; er weiß, wie man dankbare Cantilenen für eine Singstimme ausbreiten muß. Gelegentlich opfert er dieser melodisch tonlichen Ergiebigkeit die Richtigkeit der Deklamation auf, aber bei diesen bewußt einfach angelegten und leicht übersichtlichen Gebilden bedeutet das weiter keinen erheblichen Schönheitsfehler. Den Gedichten von Holz, Löns, Storm hat Gillmann einen romantisch schwungvollen, leicht flüssigen Tonfall abgewonnen, der bei seiner klanglichen Noblesse unbedingt „anspricht". Der

Bariton Carl Momberg konnte die Stücke wirkungsvoll profilieren. Der kammerorchestrale Begleitapparat wird der weiteren Verbreitung der Lieder ebenso dienlich sein, wie ja überhaupt (im Funk) ein Bedürfnis gerade auch nach „originalen" Arbeiten solcher Art (unproblematisch, unterhaltsam — aber anständig) besteht.

Einem weiteren Orchestermusiker gedieh eine Hamburger „konzertante Musik" zu löblicher Nachrede. Der Kontrabassist Eduard Kremsa stattete eine Mozartsche Konzertarie („Per questa bella mano"), gesungen von Bernhard Jakschtat, mit Solokünsten aus, die hier im besten Sinne „obligat" wirkten.

Eine „Meister-Ehrung", wie sie vom Sender gemeinschaftlich mit dem Veranstaltungsring der HJ in Verfolgung eines umfänglichen Zyklus geleistet wird, brachte ein Doppel-Gastspiel. Hans Rosbaud dirigierte Werke von Haydn, Schubert und Brahms; da er aber sehr wenig von einem Improvisator an und in sich hat, konnte er in diesem Falle nicht so eindringliche Ergebnisse herausstellen, wie wir sie von seinem Musizieren mit dem Frankfurter Orchester und auch aus Schallplatten kennen. Die bewunderungswürdige junge englische Cellistin Thelma Reiß, ein wirklicher Stern erster Güte am internationalen Virtuosenhimmel, hatte mit dem vielleicht nicht von Haydn komponierten schönen, schwierigen D-dur-Konzert den verdienten Erfolg.

Eine fesselnde Hugo Wolf-Sendung umschloß eine instruktive Hörfolge (dokumentarisch begründet) von Rolf Hänsler, die Chorballade vom „Feuerreiter", Liedergruppen, in denen Ruth Geers (Alt) und Bernhard Jakschtat (Bariton) zeigen konnten, wie vielseitiges Glück deutsche Sänger diesem genialen Lyriker zu verdanken haben, und endlich noch die „Penthesilea", die Johannes Röder erstmals nach der Originalfassung im Funk erklingen ließ. Dieses außerordentliche Stück, wirklich eine sinfonische „Dichtung", hätte allerdings eine nähere Kommentierung verdient, da hier ja auch die „Beziehungen" verstanden werden müssen.

Eine „historische" Gabe von besonderem Rang zeigte Hans Gregor; mit Hilfe von Schallplatten, die an sich schon ein geschichtliches Kuriosum waren, bot er eine eindringliche Charakteristik von der Persönlichkeit Tamagnos, eines italienischen Meistersängers aus der Zeit vor Caruso. Vielleicht wäre ein Mann wie Gregor auch noch für die Behandlung anderer Themen für den Funk zu gewinnen? Seine großen Kenntnisse, seine reichen Erlebnisse und seine unmittelbar zündende Mitteilsamkeit bedeuten doch in dieser Vereinigung etwas „funkisch" sehr Ergiebiges.

In einer „Bunten Chormusik" führte ein anderer Gregor, Gerhard mit Vornamen, u. a. Schuberts „Deutsche Tänze" in der Bearbeitung von Franz Liszt auf. Man staunte wieder einmal darüber, mit welcher Sicherheit und welchem Geschmack dieser Vulkan von Produktivität eine Aufgabe solcher Art anfaßte und löste. Ist es ja an sich schon reizvoll zu erleben, wie ein Großer andere seinesgleichen „bearbeitet". In diesem Kunstgebiet sind Meister wie Bach, Liszt, Busoni nicht minder außerordentlich, als wenn sie „erfanden".

Eine kombinierte Sendung „Was der Westwind sah" wäre sehr viel stärker in ihrer Auswirkung gewesen, wenn man Manfred Hausmanns gleichbetitelte Dichtung für sich belassen hätte, und ebenso auch die Orchesterwerke von Debussy, Ravel, Brandts-Buys und Reger als reines Funkkonzert vorgetragen hätte. So stand eines dem anderen im Wege. Man sieht also, daß zwei selbständig genommen gute Werke in ihrer Vereinigung „problematisch" werden können, wenn eben diese Vereinigung innerlich unbegründet ist.

Dem Februarbericht ist noch anzumerken, daß Savoff ein Mann ist, nicht „Sara", sondern Sava heißt. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Vorsichtshalber, d. h. für den Fall, daß das Rechte und Notwendige in diesem Punkt noch nicht geplant sein sollte, möchte ich hier die Sendeleitung ermuntern, den unmittelbar bevorstehenden 60. Geburtstag des Münchner Meisters Joseph Haas doch ja bedeutend genug zu würdigen. Wir haben nicht viele lebende Komponisten in Deutschland, deren Schaffen man einen ähnlichen Grad von persönlicher Eigenart, quellendem Phantasiereichtum, echtem urdeutschen Humor, kerniger Volkstümlichkeit und wahrer innerer Kraft und Würde bei der Gestaltung ernster, feierlicher Werke nachrühmen kann. In herrlicher Fülle liegt sein vielfältiges Lebenswerk vor uns ausgebreitet — mühelos läßt sich daraus eine Sendereihe gewinnen, die den Hörern einen vollgültigen Begriff vom Wesen dieses hervorragenden Tondichters vermittelt. Wie man einen großen Meister würdig feiert, zeigt der Reichssender München ja gegenwärtig allwöchentlich einprägsam genug mit seinen Pfitznerkonzerten. Die im letzten Heft hier schon prinzipiell gewürdigte Aufführung sämtlicher Klavierlieder Pfitzners ist inzwischen mit bedeutenden Darstellungen der Werke 2, 3, 4, 5 und 6 durch die Sänger Elisabeth Feuge, E. C. Haase, Friedl Gehr, Helene Vierthaler und Johanna Egli fortgeführt worden. Dazu kam ein packendes Orchesterkonzert unter des Meisters persönlicher Leitung, in dem Friedrich Wührer mit kraftvoller Musikalität und ragender technischer Meisterschaft das Klavierkonzert spielte und Theo Reuter die Orchesterfassungen des Goethelieds „Willkommen und Abschied" und des erschütternden C. F. Meyer-Gesangs „Lethe" trefflich gestaltete.

Neben dieser Sendung fesselten auch einige

andere Abendkonzerte durch bemerkenswerte, erfreulich von jeder Schablone abweichende Programme. So dankte man dem Rundfunkorcheſter und -chor und den ausgezeichneten Soliſten Clara Ebers, Rudolf Gonſzar u. a. unter der Leitung von Bertil Wetzelsberger die glänzend geglückte erſte Münchner Aufführung der originellen, kräftigen „Carmina burana“ von Carl Orff; ſo hörte man in zwei anderen Konzerten unter Winters Stabführung das witzige, anmutige und geiſtreiche Concertino für Klavier und Orcheſter von Jean Françaix (mit der temperamentvollen Anna Antoniades als Soliſtin) und das trotz mancher ſpröder Entwicklungsphaſen melodiſch, rhythmiſch und formal ſtark intereſſierende Klavierkonzert von Philipp Mohler, für das Walter Rehberg ſeine bedeutende pianiſtiſche Kraft einſetzte. Rehberg kam an dieſem Abend auch mit einem eigenen farbigen „Sinfoniſchen Marſch“ im Programm zu Wort. Bemerkenswert war auch ein italieniſches Konzert (Aufnahme einer Sendung des römiſchen Rundfunks) unter der Leitung von Fernando Previtali, das uns mit der ſüdländiſch-romantiſchen erſten Sinfonie von Martucci und dem eigenartigen, kühnen und reizſamen Orcheſterkonzert von Petraſſi bekannt machte. Gleichfalls als Aufnahmen hörte man in einer Wiedergabe des Saarbrückener Rundfunkorcheſters unter Albert Jung die phantaſiereiche und in der Form und Klangprägung vortrefflich durchgearbeitete zweite Sinfonie des Münchener Komponiſten Karl Meiſter (geb. 1903) ſowie eine Reihe von einprägſamen, feierlichen Chören von Fritz Büchtger („Den Toten“ und „Hymnen an das Leben“), die für den herbeſpreſſiven, melodiſch weithin im Deklamatoriſchen wurzelnden Chorſtil dieſes Münchner Tonſetzers beſonders bezeichnend ſind. Schließlich ſei in dieſem Zuſammenhang auch noch Ernſt Erich Buders einprägſame, im Ausdruck des Kämpferiſchen und Hymniſch-Sieghaften überzeugende Muſik zu der am 30. Januar aufgeführten Kantate für Sprecher, einſtimmigen Chor und Orcheſter „Die Fahne beſiegt den Tod“ erwähnt, die unter der Leitung von Sturmhauptführer Franz Ständer u. a. vom Sinfonieorcheſter der oberſten SA-Führung und dem Mannſchaftschor der SA-Standarte Feldherrnhalle vorzüglich wiedergegeben wurde.

Den 60. Geburtstag des Chor- und Liedermeiſters Richard Trunk feierte der Reichsſender zuerſt mit einer Aufnahmeſendung aus dem großen Feſtkonzert der Bürgerſängerzunft im Odeon, das u. a. die packende, ſinfoniſch geſtaltete Ballade „Haralds Tod“, einige vaterländiſche Chöre und einige edle Proben der Liedlyrik des Komponiſten gebracht hatte; dann ſetzte ſich noch das Münchner Klavierquartett für das kaum bekannte, ſehr klangſchöne, melodienedle und empfindungstiefe Klavierquintett Werk 10 ein.

Auch in den kleineren Konzertſtunden gab es wieder allerhand Feſſelndes von neueren Werken zu hören: wir nennen zuerſt Kurt Stroms muſikantiſch lebensvolles, vom erſten bis zum letzten Takt intereſſant durchgeführtes Divertimento (für Flöte, Bratſche, Cello und Klavier), das in einer dem zeitgenöſſiſchen Schaffen gewidmeten Stunde neben Werner Trenkners kräftigen „Anekdoten“ für Klavier und einigen beſeelten Liedern von H. M. Dombrowski (trefflich geſungen von Maria Caroni) erklang. Gerne begegnete man Walter Lampes gehaltvollen, brahmsnahen Variationen im jüngſten Konzert der Kuſche-Schmidmeier-Sendereihe „Auf zwei Flügeln durch drei Länder“. Leichter wogen die beiden übrigen Gaben der beiden trefflichen Pianiſten in dieſer Stunde: Griegs verblaſſende Variationen über eine altnorwegiſche Romanze und Cecile Chaminades virtuos-glitzerndes, unterhaltliches „Sinfoniſches Duo“. Für die neueſte Liedergruppe des ſchaffensfreudigen, fangesfrohen, abſeits aller zeitlichen Problematik in der oft volksliednahen Sphäre einer melodiöſen Altromantik heimiſchen Münchner Komponiſten Franz Dannehl, für den Goethe-Zyklus Werk 100 ſetzte ſich hingebend Ernſt C. Haaſe mit Guſtav Groſch (Klavier) ein. Der vorzüglichen Pianiſtin Gerda Nette dankte man die Bekanntſchaft mit den von kräftigem edlem romantiſchem Geiſte beſeelten Variationen über ein altfinniſches Fuhrmannslied von Glaſunoff. Endlich mögen hier auch einige, bemerkenswerte Rara gebucht werden: zunächſt die wenig bekannten, reizvollen frühen Mozart-Streichquartette K. V. 155 und 156, die das tüchtige Franz Schmidtner-Quartett mit nervigem muſikantiſchen Impuls, nur bisweilen noch etwas zu wenig biegſam in Ton und Ausdruck darſtellte; dann eine Gruppe prächtiger, ſtimmungsſtarker engliſcher Kanzonetten von Joſeph Haydn, die von Iſolde Riehl feinſinnig interpretiert wurden; dann reizvolle griechiſche Volkslieder (vorzüglich geſungen von Sylvia Vianelli) und — im Rahmen des internationalen Programmaustauſches — eine ſtimmungsreiche Folge ſchwediſcher Lieder und Tänze (aus Stockholm), und endlich — übernommen vom Kölner Sender — eine Aufführung der wenig bekannten gewichtigen Beethoven-Kantate „Der glorreiche Augenblick“.

Schließlich ſei noch der genußreichen Konzerte gedacht, die man dem Dienerſchen Collegium musicum (J. S. Bach), dem Wiener Trio (Tſchaikowſky) und dem Lenzewſki-Quartett dankte, und — last not least — ſei auch noch das tonlich prachtvolle, techniſch geradezu phantaſtiſch virtuoſe Spiel der Violoncelliſtin S. Beneſch-Norkus gerühmt. Dr. A. Würz.

REICHSSENDER WIEN. Mit einem vielverſprechenden Anfang begann das Muſikprogramm des neuen Jahres. Die ſchon lange vermißten Opernübertragungen aus der Wiener Staatsoper

wurden endlich mit „Freiſchütz“ begonnen und es wäre nur erfreulich, wenn dieſer Aufführung bald eine Reihe weiterer Staatsopernübertragungen folgen würden. Auch die Wiener Philharmoniker, die vielen Hörern nur als ein beinahe ſagenhaftes Orcheſter bekannt ſind, waren zum erſten Male im Reichsſender unter der Leitung von GMD Kabaſta zu hören. Da nun ein Zyklus vorgeſehen iſt, ſo wird man jetzt öfters dieſes erſtrangige Orcheſter im Rundfunk hören können. Und nun ſei noch auf die „Stunde der öſterreichiſchen Komponiſten“, welche GMD Kabaſta in der ſeinerzeitigen „Ravag“ einführte, die aber nach der Machtergreifung abgeſchafft wurde, hingewieſen. Was die Sendeleitung dazu veranlaßt hat, dieſe abzuſchaffen, wird nicht nur den öſterreichiſchen Komponiſten, ſondern wahrſcheinlich auch manchen Hörern unverſtändlich ſein!

In ſo einer Komponiſtenſtunde konnte der Hörer doch ſchon einen aufſchlußreicheren Einblick in das Können des Schaffenden erhalten, da es ja nicht nur bei der Aufführung eines Werkes blieb, ſondern es konnte durch die zur Verfügung ſtehende längere Sendezeit eine Auswahl der verſchiedenſten Kompoſitionen getroffen werden. Wenn jetzt auch öfters in den Programmen Werke von öſterreichiſchen Komponiſten aufſcheinen, ſo iſt das entſchieden zu wenig, denn ein einzelnes Werk, wenn es nicht längere Spieldauer hat, verſchwindet meiſt überhaupt unter den anderen Werken. Es wäre jedenfalls im Intereſſe der Förderung oſtmärkiſcher Komponiſten höchſt begrüßenswert, wenn die Sendeleitung auch da ihr beſonderes Intereſſe bezeigen würde.

In dieſem Monat waren einige intereſſante Sendungen zu hören. Die bekannte Pianiſtin Emmy Zopf ſpielte in einer Konzertſtunde Werke von Brahms und Reger mit feinſter Kultur und muſikaliſchem Verſtändnis. Die hervorragende Gitarreſpielerin Luiſe Walker brachte ein wirkungsvolles Programm meiſterhaft zum Vortrag; es iſt unglaublich, was ſie aus ihrem Inſtrumente hervorholt! Cornelius Czaniawsky ſpielte geſchmackvoll berühmte Tranſkriptionen von Liſzt mit überlegener Technik und hinterließ damit einen ganz ausgezeichneten Eindruck. Walter (Klavier) und Richard (Geige) Kerſchbaumer ſpielten eine Suite von H. Noren. Mit ihrem vorzüglichen Zuſammenſpiel und dem gediegenen muſikaliſchen Können geſtalteten ſie das intereſſante Werk höchſt plaſtiſch und wirkungsvoll. Anton Dermota von der Wiener Staatsoper ſang, von Hilde Berger-Weyerwald anſchmiegſam begleitet, ſehr anſprechend und mit muſikaliſcher Intelligenz Lieder von R. Strauß. Slaviſche Klaviermuſik ſpielte die viel verſprechende junge Pianiſtin Frieda Valenzi mit ſchön geſchliffener Technik und edler Tongebung. Die begabte Geigerin Liffy Siedek ſpielte Werke von Mozart, Reger u. a. Ihr Spiel iſt ungekünſtelt und durchaus anregend. Stefan Bors ſang mit ſeinem dunklen weichen Bariton Lieder von Schubert, Schumann und Wolf. Die Mittellage iſt am beſten; Höhe läßt noch zu wünſchen übrig! Dagmar Schmedes, die Tochter des berühmten Sängers, ſang eine klug gewählte Auswahl ſkandinaviſcher Lieder. Ihre klangvolle Stimme iſt in allen Lagen ausgeglichen und ſie war eine ideale Geſtalterin dieſer Lieder. Am Flügel Fritz Kuba, wie immer als hervorragender Begleiter. Der Pianiſt R. Dichler aus der bewährten Schule Kerſchbaumers hervorgegangen, ſpielte „Expreſſioniſtiſche Klaviermuſik“ mit viel Verſtändnis. Anſchlag und Technik zeigen ſein über dem Durchſchnitt ſtehendes Können. Fritz Egger und Franz Hagenbucher bewieſen ihr ausgezeichnetes pianiſtiſches Können durch die Wiedergabe einiger Werke für 2 Klaviere von Brahms. Exaktes Spiel und gegenſeitiges Anpaſſen ließen die 2 Klaviere zu einem einheitlichen Klangkörper verſchmelzen. Lieder der großen ſteiriſchen Komponiſten H. Wolf und J. Marx ſang Mella Scholtz mit viel Verſtändnis und feiner Geſangskultur. Der mitwirkende Baſſiſt Alois Pernersdorfer brachte einige Lieder mit ſeinem ſchönen anſprechenden Organ mit ſicherer Technik und verſtändnisvollem Vortrag zur beſten Geltung. Guſtav Cerné erwies ſich als vorzüglicher Begleiter. Eine eindrucksvolle und muſikaliſch gediegene Wiedergabe erfuhr die Sonate für Violine und Klavier in Es-dur von Richard Strauß durch Willy Uhlenhut (Violine) und R. Raupenſtrauch (Klavier). Zu einem vollauf gelungenen „Morgenſtändchen“ vereinigten ihr ganz vorzügliches Können Dreyer-Zeidler (Harfe), L. Wlach (Klarinette), O. Nitſch (1. Horn) und R. Müller (2. Horn). Das erleſene Programm bot wiederholt Gelegenheit, den Zuſammenklang der Inſtrumente in ihren verſchiedenartigſten und reizenden Wirkungen kennen zu lernen. Auf Schallplatten aufgenommen hörte man einen Teil des im großen Muſikvereinsſaal ſtattgefundenen „Profeſſorenkonzertes“ und zwar u. a. 3 Sätze aus Schuberts F-dur-Oktett mit Mairecker, Feiſt, Moravec, Kleinecke, Schreinzer, Wlach, Freiberg und Öhlberger als Ausführende. Es erübrigt ſich, über dieſe einzigartige Wiedergabe zu ſprechen. Es wäre nur zu wünſchen, daß der Reichsſender öfter derartige auf höchſtem künſtleriſchen Niveau ſtehende Übertragungen durchführen würde. Das Karl Rosner-Quartett ſpielte eindrucksvoll das Streichquartett a-moll von Schubert; die Wiedergabe war geeignet, auch den anſpruchsvollſten Hörer reſtlos zu befriedigen. Die Pianiſtin Daria Kranowicz-Hordynska ſpielte Werke ukrainiſcher Komponiſten und gab damit einen aufſchlußreichen Einblick in deren Schaffen. Die Werke ſtellten an die Pianiſtin nicht nur muſikaliſche, ſondern auch techniſche Schwierig-

keiten, die sie aber spielend meisterte. Der Wiener Staatsopernchor, ein leider seltener Gast im Wiener Rundfunk, brachte unter der zielbewußten Leitung seines Chormeisters Ferdinand Großmann ein ausgewähltes Programm zum Vortrag. Eine seltene Verbundenheit mit den Werken, sowie hohe Gesangskultur, rhythmische Präzession und klare Textaussprache machte die Vorträge des Chores bis zum Schluß durchaus fesselnd. Ein höchst wirkungsvoll aufgebautes und reich melodisches und klangfarbiges Werk sind die „Sinfonischen Pausenzeichen" von der begabten Linzer Komponistin Frieda Kern. Der Versuch, die Pausenzeichen verschiedener Sender sinfonisch zu verarbeiten, ist als gelungen zu bezeichnen. Außer der anfangs erwähnten Übertragung des „Freischütz" wurde von der Mailänder Scala eine selten schöne und höchst wirkungsvolle Aufführung der „Bohême" übertragen. Der Glanzpunkt des Monatsprogrammes war unstreitbar das Konzert der Wiener Philharmoniker unter der Leitung von GMD O. Kabasta. Das Programm war nach dem Prinzip „Für jeden etwas" aufgebaut, sodaß auch die musikalischen Meckerer beider Richtungen diesmal (hoffentlich!) nichts zu nörgeln hatten. Es wäre müßig über die Leistungen der Philharmoniker wie ihres Dirigenten zu schreiben, denn sie sind seit Jahren anerkannte internationale Wertmesser am Können! Das Konzert begann mit „Don Juan" (Strauß), 1. Sinfonie c-moll (Brahms) und führte über Webers „Oberon"-Ouvertüre zu Johann und Josef Strauß („Pizzicato Polka" und als Abschluß den „Kaiserwalzer"). Ein seltenes musikalisches Erlebnis, das noch lange bei allen, die dieses Konzert hören konnten, nachhaltigsten Eindruck haben wird.

Arnold Röhrling.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE MITTEILUNGEN

Der Präsident der Reichsmusikkammer teilt folgendes mit:

Der Führer hat entschieden, daß das Deutschlandlied als Weihelied im Zeitmaß $^1/_4 = $ M 80 zu spielen ist, während das Horst Wessel-Lied als revolutionäres Kampflied schneller gespielt werden soll.

*

Das im Herbst 1938 abgesagte Schulungslager für Chordirigenten findet nunmehr in der Zeit vom 11. bis 15. April in der Jugendherberge Schloßborn/Taunus statt. Die Leitung des Lagers liegt in Händen von Prof. Dr. Josef Müller-Blattau, Freiburg/Br., Dozent für Chordirigieren ist KM Hermann Dettinger, Stuttgart, für chorische Stimmbildung MD Karl Gerbert, Berlin. — Die Teilnehmer müssen im Lager am 10. April, abends eintreffen. Tag der Rückreise ist der 16. April. — Die Chordirigenten melden sich durch ihre Fachverbände, den Deutschen Sängerbund oder den Reichsverband der gem. Chöre. Auskunft erteilt die Abteilung Chorwesen und Volksmusik, Berlin-Charlottenburg 2, Grolmanstr. 36.

*

Verschiedene Vorkommnisse aus letzter Zeit geben Veranlassung, nochmals darauf hinzuweisen, daß Schreiben dienstlichen Inhalts in keinem Falle an eine Privatanschrift zu richten sind. Alle derartigen Zuschriften sind ausnahmslos zu adressieren: „An den Präsidenten der Reichsmusikkammer, Berlin SW 11, Bernburger Str. 19." Für die ordnungsmäßige Erledigung von Schreiben mit anders lautender Anschrift muß jede Gewähr abgelehnt werden.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

In Aachen wird vom 8.—15. Oktober eine Internationale Orgel-Festwoche stattfinden, bei der führende Organisten aus Italien, Deutschland, Belgien, Frankreich, Holland und der Schweiz zu hören sein werden.

Am 24. Februar jährte es sich zum 50. Male, daß der Verein Beethoven-Haus zu Bonn, eine zunächst kleine Schar deutscher Männer, die Beethovens Geburtshaus vor dem drohenden Verfall rettete und es in der Folgezeit durch Um- und Ausbau zu einem umfassenden Beethoven-Museum und zu einer würdigen Beethoven-Gedenkstätte gestaltete, ins Leben trat. Die Erinnerung an diesen Gedenktag feierte der Verein mit einer kleinen Morgenfeier in der Redoute zu Godesberg, während er für den Abend zu einem Festkonzert eingeladen hatte, bei dem das Stuttgarter Wendling-Quartett vier große Quartette des Meisters spielte und Kammersänger Gerhard Hüsch mit Hanns Udo Müller am Flügel eine Reihe seiner schönsten Lieder sang.

Das diesjährige Oberrheinische Musikfest in Donaueschingen ist für die Zeit vom 19.—21. Mai vorgesehen.

Das Programm des diesjährigen Bachfestes in der Bachstadt Eisenach (19.—22. und 26. März und 7. April) sieht ein Konzert im Schloßhof mit Alten Turmmusiken und Chorälen, und einen Orgelabend in der Georgenkirche (Stadtorganist Paul Hopf) mit Werken des Altmeisters vor. Bachs Geburtstag, der 20. März, wird mit Kranzniederlegung am Bach-Denkmal, Gesängen der Kurrende vor dem Bachhaus und einer musikalischen Gedenkstunde im Bachhaus (Prof. G. Ramin) festlich begangen. Ein Bach-Händel-Konzert im Fürstenhof, ein Kammerorchester-Konzert im Schloß

mit Werken des Bachſchen Geſchlechtes und die Aufführung der Matthäuspaſſion in der Georgenkirche unter Erhard Mauersberger verheißen den Bach-Freunden wertvolle Stunden.

Als Vorfeier zum 70. Geburtstage Hans Pfitzners werden in Hamburg aus Anlaß der Anweſenheit des Meiſters in der Hanſeſtadt „Hamburgiſche Hans Pfitzner-Tage" veranſtaltet. Den Auftakt hierzu bildete ſoeben die Aufführung der romantiſchen Kantate „Von deutſcher Seele" am Montag, den 27. Februar 1939, unter Leitung von Eugen Jochum im großen Saal der Muſikhalle im Rahmen der Philharmoniſchen Konzerte. Der Reichsſender übernahm die Aufführung und brachte außerdem eine Einführung von Hans Pfitzner in ſein Werk, geſprochen vom Komponiſten. Das Programm umfaßt Werke aus der frühen und ſpäten Schaffenszeit des Meiſters. Die Hamburgiſche Staatsoper bringt am Dienstag, den 7. März 1939, eine Aufführung des „Paleſtrina" unter der muſikaliſchen Leitung von Staats-KM Dr. Hans Schmidt-Iſſerſtedt. Außerdem plant die Hamburger Konzertdirektion Alexander Schulze einen Kammermuſik-Abend am Sonntag, 5. März, im kleinen Saal der Muſikhalle. Als Nachklang der „Hamburgiſchen Hans Pfitzner-Tage" führt der Reichsſender Hamburg am Palmſonntag, den 2. April, im großen Saal der Muſikhalle eine Aufführung von Pfitzners Chorwerk „Das dunkle Reich" mit dem Hamburger Lehrergeſangverein unter Leitung von Johannes Roeder durch.

Die diesjährigen Wartburg-Maientage finden am 20. und 21. Mai ſtatt.

Heidelberg plant für die Zeit vom 8. bis 11. Juni ein Beethoven-Feſt, deſſen Höhepunkt eine Aufführung der 9. Symphonie im Hof des Heidelberger Schloſſes bilden wird.

Das Stettiner Stadttheater veranſtaltet vom 6. bis 11. März 1939 eine Feſtwoche, die ausſchließlich Pommerſchen Künſtlern gewidmet iſt. Am Montag wird die Woche mit einem Sinfoniekonzert eröffnet. Es gelangen Werke von Carl Loewe, Martin Plüddemann, C. A. Lorenz, Robert Wiemann und Adolf Leßle zur Aufführung. Die muſikaliſche Leitung liegt bei Guſtav Mannebeck. Am Dienstag wird das bäuerliche Trauerſpiel „Engelbrecht" von Thilo von Trotha erſtaufgeführt. Am Mittwoch, den 8. März, folgt eine Wiederholung des 1. Feſtabends. Nach zwei Schauſpiel-Abenden ſchließt die Feſtwoche am Sonnabend mit der Uraufführung der Oper „Irrungen" (nach Shakeſpeares „Komödie der Irrungen") von Carl Adolf Lorenz. Inſzenierung: Dr. Walter Storz. Muſikaliſche Leitung: Guſtav Mannebeck. Bühnenbild: Otto Marker.

Schloß Burg a. d. Wupper, die „Ordensburg der deutſchen Muſiker", bietet in den diesjährigen Burgmuſiken: am 25. März als 26. Burgmuſik ein Konzert mit Schuberts „Winterreiſe" (Soliſt: Prof. Fred Driſſen, Berlin, Begleitung: Elſe Krieger); am 6./7. Mai ein Schulungslager der Städtiſchen Muſikbeauftragten des Gaues Düſſeldorf; am 7. Mai als 27. Burgmuſik einen Vortrag des Geſchäftsführers der Landeskulturkammer der Freien Stadt Danzig, Dr. Goergens über „Kulturpolitik im deutſchen Oſten" mit der Aufführung zeitgenöſſiſcher Werke Danziger und oſtpreußiſcher Komponiſten; vom 23.—25. Juni als 28. Burgmuſik die Tagung der Felix Draeſecke-Geſellſchaft; vom 17.—25. September ein Jungkomponiſten-Schulungslager der Fachſchaft Komponiſten in der RMK; am 21. September als 29. Burgmuſik die Aufführung zeitgenöſſiſcher Komponiſten der Oſtmark; vom 22.—25. September als 30. Burgmuſik die 4. Deutſche Komponiſtentagung; am 15. Oktober als 31. Burgmuſik (in der Gaukulturwoche): „Deutſche Orcheſtermuſik der Gegenwart" (Werke von Wetz, Rücker, H. Blume, F. Anders, Graener) unter Leitung von Erhard Krieger; am 15./16. Oktober das II. Schulungslager für Muſikerzieher des Gaues Düſſeldorf. Ferner veranſtaltet der Gau Düſſeldorf: am 3./4. Juni in Langenberg das V. Niederbergiſche Muſikfeſt; am 17./18. Juni in Gladbach-Rheydt das 1. Muſikfeſt „Deutſcher Sang an der Grenze", bei dem Chor- und Orcheſterwerke zeitgenöſſiſcher Komponiſten aus deutſchen Grenzgauen, u. a. von Herbert Bruſt „Der Memelruf", Heinrich Spitta Kantate „Land, mein Land", Hanns Holenia „Grenzlandkantate" zur Aufführung gelangen; am 22. Oktober in Mettmann (Gaukulturwoche) den „III. Klingenden Tag" mit Verkündigung und Uraufführung der Werke aus dem „Niederbergiſchen Hausmuſikpreis Paul Graeners".

KM Friedrich Rein-München hat für den Münchener Feſtſommer 1939 folgende Städtiſche Turmmuſiken im Kaiſerhof der Reſidenz in München vorbereitet, die durch die Bläſer des Staatstheater-Orcheſters zur Ausführung kommen: für 9. April (Oſtern): „Oſterhymne" von H. Schütz, „Canzone" von S. Scheidt, „Paduana" von H. Schein, „Turm-Sonate" von J. Pezel; für 28. Mai (Pfingſten): Maienlied aus dem 15. Jahrhundert, Suite von J. Staden (bearbeitet von F. Rein), 3 Polniſche Tänze von V. Hausmann; für 2. Juli: „Quatricinium" von G. Reiche, „Bläſer-Suite Nr. 1" von J. Pezel, „Muſik für Bläſer" von A. v. Beckerath (UA); für 16. Juli: „Intrade" von M. Frank, „Bläſer-Suite" von J. Peuerl, „Muſik für Bläſer" über ein altdeutſches Volkslied von G. Schoedel; für 23. Juli: „Feſtmuſik" von H. L. Haßler, „Paduan und Galliarde" von M. Borchgreving (1632), „Bläſer-Suite" von Gottfried Rüdinger; für 30. Juli: „Tanz-Stücke" aus „Terpſichore" von M. Praetorius, „Rondo und Saltarello" von Tilman Suſato (1550), „Turm-

musik" für 6 Bläser von Paul Winter (UA); für 6. August: Alte Italiener, Spanier und Franzosen: Einleitungsmusik zu „Orfeo" von Cl. Monteverdi, „Arie di Canzon" von M. Ingegneri, „Chanson" von J. del Encina (1469—1537), „Chanson musical" von Cl. Sermisy (1490—1562), „Battaglia" von A. Padovano; für 13. August: „Canzon" von M. von Hessen (1572—1632), „Paduan und Galliarde" von J. Posch (um 1600), „Bläser-Suite" von E. Schiffmann (UA); für 20. August: „Fanfare für 6 Bläser" von Friedrich Rein (UA), „Canzon für 12 Bläser" von Giov. Gabrieli (EA); für 27. August: Zeitgenössische Tonsetzer: „Drei festliche Rufe" von C. Bresgen, „Passacaglia" von K. Marx, „Bläsermusik" von E. Haftetter (UA).

In der Zeit vom 4. bis 7. Juni veranstaltet die Stadt Weiden zusammen mit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" die Reger-Woche 1939 in Weiden, die einen Querschnitt aus dem Gesamtschaffen des großen Sohnes der Bayerischen Ostmark vermitteln will. Mit der Vorbereitung dieser für den ganzen Gau kulturell hochbedeutsamen Veranstaltungsreihe beauftragte Gauleiter Wächtler GMD Adam, den Oberbürgermeister der Stadt Weiden, Harbauer, den Kreisleiter des Kreises Weiden-Neustadt, Bacherl und den Gauwart der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude".

Den Auftakt zu den Wiesbadener Maifestwochen bildet ein Internationales Musikfest, das in der Zeit vom 22. bis 29. April durchgeführt wird. Vorgesehen sind drei große Orchesterkonzerte, die vom Pariser Orchestre National unter Leitung von F. Inghelbrecht, vom Brüsseler Orchestre J. N. R. unter Leitung von F. Andre und vom verstärkten Kurorchester Wiesbaden unter Leitung von Carl Schuricht ausgeführt werden.

Alfred Pellegrini wurde von Generalintendant Merz eingeladen, die Einführungsvorträge zum „Ring" für die diesjährigen Richard Wagner-Festspiele in Zoppot zu übernehmen.

Auf der Jahreshauptversammlung der Robert Schumann-Gesellschaft in Zwickau wurde mitgeteilt, daß anläßlich des 20jährigen Bestehens der Gesellschaft und der Aufstellung der Büste Robert Schumanns in der Walhalla für 1940 größere künstlerische Veranstaltungen in Zwickau vorbereitet werden.

In Genf wird in der letzten Juni- und der ersten Juli-Woche des Jahres ein Internationales Musikfest durchgeführt.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Magdeburger Lehrer-Gesangverein, der im letzten Herbst auf sein 100jähriges Bestehen zurückblicken konnte, hat dieses Ereignis soeben mit zwei Festtagen gefeiert.

In der letzten Hauptversammlung der Robert Schumann-Gesellschaft in Zwickau konnte der 1. Vorsitzende der Gesellschaft, Oberbürgermeister Ewald Dost eine Reihe wichtiger Nachrichten bekanntgeben: Das Robert Schumann-Museum, das bisher dem König Albert-Museum eingegliedert war, zieht nun in des Meisters Geburtshaus am Markt. Damit findet ein Plan seine Verwirklichung, der bereits bei der Gründung der Sammlung im Jahre 1910 bestand, damals aber nicht durchgeführt werden konnte. Das Robert Schumann-Museum hat aus dem Nachlaß der kürzlich verstorbenen letzten Tochter des Meisters, Eugenie Schumann, eine größere Anzahl wertvoller Handschriften, Erstausgaben und Erinnerungsstücke erhalten, darunter 34 Briefe Clara Schumanns an Johannes Brahms. — Die Gesellschaft beabsichtigt, das 1901 geschaffene Robert Schumann-Denkmal durch ein neues zu ersetzen, das nicht den weltvergessenen Träumer, sondern den Kämpfer für völkische Ideale darstellt. — Mit Genehmigung des Reichsstatthalters wird das Staatliche Gymnasium in Zwickau künftig den Namen „Robert Schumann-Schule, Staatl. Gymnasium zu Zwickau" führen.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Deutsche Musikinstitut für Ausländer in Berlin führt auch in diesem Jahre seine bekannten und beliebten Meisterkurse für Ausländer durch.

Der Oberbürgermeister der Stadt Freiburg i. Br. übertrug Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau die Leitung der städtischen Musikschule und beauftragte ihn mit dem Ausbau der Fachklassen und des Musikseminars.

In Selb tritt mit dem 1. März eine Volksmusikschule ins Leben. Die Ausbildung der Schüler erfolgt im Gruppenunterricht. Für bedürftige Schüler werden Instrumente zur Verfügung gestellt.

Der als Professor an die Frankfurter Staatliche Hochschule für Musik berufene Hamburger Konzertmeister Rudolf Metzmacher nimmt seine Lehrtätigkeit zum Beginn des Sommersemesters auf.

Die Württembergische Hochschule für Musik in Stuttgart ist zu einer „Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart" umgewandelt worden, die auch in der neuen Form Prof. Carl Wendling untersteht.

Zwischen dem Amt Deutsches Volksbildungswerk in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" der Deutschen Arbeitsfront und der Reichsmusikkammer ist eine Vereinbarung über die Erteilung von Musikunterricht bei KdF getroffen worden, die vom Leiter des

Deutschen Volksbildungswerkes, Leutloff, und dem Präsidenten der RMK, Prof. Dr. Peter Raabe, unterzeichnet ist. — Die Erteilung von Musikunterricht in der NSG „Kraft durch Freude“ erfolgt im engsten Einvernehmen zwischen dem Amt Deutsches Volksbildungswerk und der Fachschaft Musikerziehung in der Reichsmusikkammer. — Das Amt Deutsches Volksbildungswerk verpflichtet sich, im Rahmen seiner musikalischen Volksbildungsarbeit nur solche Musiklehrkräfte einzusetzen, die der Fachschaft Musikerziehung angehören und die von ihr als fachlich geeignet bezeichnet werden. — Die Reichsmusikkammer verpflichtet sich, nur solche Lehrkräfte in Vorschlag zu bringen, die für die Aufgaben der musikalischen Volksbildungsarbeit in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ fachlich geeignet sind. Als fachlich geeignet gelten in diesem Sinne vor allem diejenigen Lehrkräfte, die die staatliche Privatmusiklehrerprüfung oder eine dieser gleichwertige staatliche musikerzieherische Prüfung (z. B. als Chorleiter) abgelegt haben oder eine erfolgreiche Tätigkeit in der praktischen Volksmusikerziehung nachweisen können. Bevorzugt werden Lehrkräfte, die an Schulungslagern und -lehrgängen der Fachschaft Musikerziehung und des Deutschen Volksbildungswerkes teilgenommen haben und sich insbesondere mit den Fragen der musikalischen Volkstumsarbeit, der Feier- und Programmgestaltung, der Literaturauswahl sowie — je nach Lehrfach und -einsatz — der Verwendung und des verantwortungsbewußten Einsatzes der Volksinstrumente und der Leitung von Spiel- und Singgemeinschaften vertraut gemacht haben. — Für die Unterrichtserteilung im Deutschen Volksbildungswerk sind die Bestimmungen des Präsidenten der Reichsmusikkammer über Gruppenunterricht, Mindesthonorar usw. maßgebend.

Dr. Erich Valentin-München las auf Einladung der Gaustudentenführung München-Oberbayern im studentischen Kulturlager in Seeshaupt am Starnberger See aus seinem Wagner-Buch mit stärkstem Erfolg vor.

Hans Joachim Mosers fröhliches Spiel um Bachs Quodlibet und weltliche Kantaten „Ein Bachscher Familientag“ kam unter der Leitung von Hans Niedecken-Gebhard durch Kräfte der Staatl. akad. Hochschule für Musik in Berlin zu einer trefflichen Wiedergabe.

Eine Sing- und Arbeitswoche des Tonika-Do-Bundes für Gegenwartsaufgaben der Musikerziehung (Gehörbildung und Vomblattsingen, Stimmbildung und Chorsingen, offenes Singen und Gruppenunterricht) findet unter Leitung von Landes-KMD Alfred Stier in der Zeit vom 30. März bis 5. April 1939 im Bundeserholungsheim Niederrödern, Post Radeburg i. Sa., bei Dresden, statt. Mitarbeiter sind namhafte Sachkenner aus Seminaren und Hochschulen. Die Arbeit wird auf Übungs- und Hilfsmittel der Tonika-Do-Lehre aufgebaut sein. Ganz besonderer Wert wird diesmal auf methodische Fragen, auf die Möglichkeiten lebendigen Musizierens in Schule, Haus- und Privatmusikunterricht gelegt werden. Nähere Auskunft durch die Geschäftsstelle Dresden-Bühlau, Bautzner Landstraße 130, II.

Der Faschingslaune Rechnung tragend, bot das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg unlängst einen heiteren öffentlichen Abend mit Musiken von Robert Schumann, P. Tschaikowsky, Josef Strauß, M. Ravel und H. Berlioz.

KIRCHE UND SCHULE

KMD Gerard Bunk-Dortmund veranstaltete am 28. Dezember 1938 seine 300. Kirchenmusik in der Reinoldikirche. In der langen Reihe der regelmäßigen Feierstunden, die sich des Besuches einer stetig wachsenden festen Hörergemeinde erfreuen, wurden wohl alle Werke unserer alten Meister geboten in einer Vollendung, wie sie Bunks überragendes Können und die große Reinoldiorgel ermöglichen. Zugleich war Bunk Interpret unserer bedeutendsten Orgelkomponisten der neueren Zeit, er wies in zahlreichen Uraufführungen auf das Schaffen zeitgenössischer Tonschöpfer hin. Damit wurden Bunks Kirchenmusiken bedeutungsvoll und wegweisend für das kirchenmusikalische Leben weit über die Grenzen der Stadt Dortmund hinaus.

„Dem Gedächtnis unserer Toten“ widmete der Zwickauer Kammerchor (Leitung Paul Kröhne) ein P. Cornelius-Brahms-Reger-Konzert in der Katharinenkirche zu Zwickau.

Anläßlich seiner 50. Kirchenmusik in der Regler-Kirche zu Erfurt veranstaltete Organist Artur Kalkoff unter Mitwirkung zahlreicher Gäste einen Bach-Buxtehude-Händel-Abend.

Die Vereinigte Musikalische und Sing-Akademie zu Königsberg unter Leitung von Hugo Hartung führte zum Jahresschluß Beethovens „Missa solemnis“ auf und kündigt für den März das „Te deum“ von Otto Nicolai und die „Adventskantate“ von Otto Besch an.

In das Arbeitsprogramm des Kirchenmusikalischen Instituts der Staatsakademie in Wien, das bisher nur katholische Kirchenmusik pflegte, wurde nunmehr auch die evangelische Kirchenmusik einbezogen. Als Lehrer für evangelische Liturgik wurde Pfarrer Dr. E. Hajek berufen.

PERSÖNLICHES

Carl Werckshagen von den Städtischen Bühnen Essen, wurde als Dramaturg an die Hamburgische Staatsoper verpflichtet.

Dr. Walter Falk, zuletzt als Oberspielleiter in Breslau tätig, wurde als Intendant an das Grenzlandtheater Elbing berufen und stellt sich mit

einer Inszenierung des „Schneider Wibbel“ seiner neuen Theatergemeinde vor.

Der Präsident der Reichskulturkammer hat den bisherigen Leiter der Kreismusikerschaft Hannover, Dr. Karl Bubenzer, gen. Rolan, zum ehrenamtlichen Landesleiter der Reichsmusikkammer für den Gau Südhannover-Braunschweig ernannt.

GMD Karl Dammer wurde als musikalischer Oberleiter an das Kölner Opernhaus berufen.

Als Nachfolger des kürzlich verstorbenen F. R. Werkhäuser wurde der bisherige Oberspielleiter der Mainzer Oper Hans Kämmel als Intendant an das Koblenzer Stadttheater verpflichtet. Seinen Posten in Mainz übernimmt Dr. Günther Rennert von den Städtischen Bühnen Wuppertal.

Der Duisburger KM Arnold Quennet wurde an das Opernhaus Hannover verpflichtet.

Der verdiente Intendant des Regensburger Stadttheaters Dr. Rudolf Meyer, der in jahrelanger Aufbauarbeit die Oper mit eigenen Kräften dem Spielplan wieder einbaute, übernimmt die Leitung der Grazer Bühne, während Intendant Egon Schmid mit der Leitung des Regensburger Stadttheaters, des „Theaters der Bayerischen Ostmark“, betraut wurde.

Opernsängerin Rosemarie Braun vom Landestheater Rudolstadt wurde für die nächste Spielzeit an das Nationaltheater Weimar verpflichtet. H. B.

Der Führer zeichnete den verdienten Dirigenten des NS-Reichs-Symphonieorchesters Erich Kloß mit dem Titel Staatskapellmeister aus.

Otto Winkler vom Württembergischen Staatstheater wurde als Nachfolger des nach München verpflichteten Bertil Wetzelsberger als 1. Kapellmeister an das Frankfurter Opernhaus berufen.

Der bisherige 1. Kapellmeister der Pfalzoper Kaiserslautern Herbert Guthan, wurde in gleicher Eigenschaft an das Gautheater Saarbrücken verpflichtet.

Der bisherige Intendant des Stadttheaters Elbing, Otto Kirchner, wurde mit Beginn der neuen Spielzeit als Intendant an das Aachener Stadttheater verpflichtet.

Der bisher in Kiel wirkende Pianist Prof. Friedrich Wührer wurde an die Hochschule für Musik in Wien berufen.

Geburtstage.

Am 6. Februar wurde der Altmeister des Lautenspiels, Robert Kothe, der verdiente Anwalt des deutschen Volksliedes, 70 Jahre alt.

Am 19. März wird der bekannte Münchener Komponist, Prof. Joseph Haas, der Schöpfer zahlreicher Lieder, Klavier-, Kammermusikwerke, Oratorien („Die heilige Elisabeth“, „Das Lebensbuch Gottes“), der Oper „Tobias Wunderlich“ u. v. a., ein Schüler Max Regers und selbst als Kompositionslehrer an der Staatlichen Akademie der Tonkunst zu München tätig, 60 Jahre alt.

Der Münchener Musikkritiker Hans Scholz wird am 7. März 60 Jahre alt (vgl. hierzu S. 293).

Der Leiter des Dresdner Kreuzchores, Kreuzkantor Rudolf Mauersberger, wurde am 29. Januar 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† im 47. Lebensjahr in München der Leiter der dortigen Kreismusikerschaft, Willi Knödlseder. Aus der Münchener Akademie der Tonkunst hervorgegangen, hat der Dahingeschiedene als ausgezeichneter Flötist in namhaften Orchestern gewirkt. Lange schon vor der Machtergreifung setzte er sich im nationalsozialistischen Sinne für die Belange der Musikerschaft und die Erneuerung des deutschen Musiklebens ein. So erwarb er sich besondere Verdienste als Mitbegründer des NS-Reichssymphonieorchesters, sowie des Münchener Gaumusikzuges.

† nach einem längeren, schweren Leiden am 11. Februar in Perchtoldsdorf bei Wien der große Sohn der Ostmark Franz Schmidt (vgl. hierzu S. 291/2) im Alter von 64 Jahren. Die Musikwelt verabschiedete sich von dem Tonschöpfer in einer stimmungsvollen Trauerkundgebung im großen Musikvereinssaal in Gegenwart des Reichsstatthalters Dr. Seyß-Inquart und zahlreicher Vertreter von Stadt und Staat. Die Stadt Wien bereitete ihm ein Ehrengrab auf dem Zentralfriedhof.

† im Alter von 74 Jahren der bekannte Stuttgarter Chormeister Karl Kromer.

† in Salzburg im 80. Lebensjahre der ehemalige fürsterzbischöfliche Domorgelbaumeister Matthäus Mauracher, der Nachkomme einer berühmten Orgelbauerfamilie, der auch seinerseits zahlreiche bedeutende Orgeln in der Ostmark schuf.

BÜHNE

Heinrich Zöllner zu Ehren, der am 4. Juli seinen 85. Geburtstag feiert, wird das Stadttheater Freiburg seine Märchenoper „Die versunkene Glocke“ wieder aufführen. Ferner plant die Stadt ein großes Orchesterkonzert, das neben einigen kürzeren Chorwerken ältere sinfonische Orchesterstücke und die Erstaufführung seines sinfonischen Requiems „Langemarck“ bringt.

Das Reußische Theater Gera-Greiz ehrt den 70jährigen Hans Pfitzner mit Aufführungen des „Armen Heinrich“.

Die soeben am Regensburger Stadttheater aufgeführte Oper „Taras Bulba“ des sudetendeutschen Komponisten Ernst Richter erlebte nun auch am Staatstheater Karlsruhe eine begeisterte Aufnahme.

Die Bayerische Staatsoper wird im Herbst dieses Jahres mit der völligen musikalischen

und szenischen Neugestaltung des „Ring" beginnen und zwar erscheinen die Neuinszenierungen von „Rheingold" und „Walküre" bereits in der Spielzeit 1939/40, während die Neugestaltungen von „Siegfried" und „Götterdämmerung" für 1940/41 in Aussicht stehen. Ferner werden dort neuinszeniert: Mozarts „Entführung aus dem Serail" und „Figaros Hochzeit", Glucks „Iphigenie in Aulis", Wagners „Tannhäuser", Strauß' „Arabella" und „Die Frau ohne Schatten", Wolf-Ferraris „Vier Grobiane", Smetanas „Verkaufte Braut" und Puccinis „Turandot". Wegen der Uraufführung eines zeitgenössischen Werkes schweben noch Unterhandlungen.

Richard Strauß' neue Werke „Daphne" und „Der Friedenstag" gingen soeben unter Leitung von GMD Paul Sixt erstmals über das Deutsche Nationaltheater zu Weimar.

Das Stadttheater Ulm bringt als nächste Erstaufführung Norbert Schultzes „Schwarzer Peter".

Die Augsburger Oper, die in der laufenden Spielzeit bereits mit Puccinis „Madame Butterfly" in Salzburg gastierte, brachte soeben im dortigen Stadttheater d'Alberts „Tiefland" zu einer erfolgreichen Wiedergabe.

Wie verlautet, wird das Deutsche Theater in Prag in Kürze wieder eröffnet.

KONZERTPODIUM

Das NS-Reichssymphonie-Orchester veranstaltete soeben in Wien sein 1000. Konzert. Tausend Konzerte in sieben Jahren, und zwar zumeist auf Reisen, an kleineren Orten abgehalten, welch eine Fülle von Arbeit und Opferbereitschaft liegt darin beschlossen! Auch dieses 1000. Konzert war die Station einer Reise, die das Orchester des Führers soeben durch die deutsche Ostmark unternahm. In Innsbruck, Passau, Linz, Wels, St. Pölten, Baden, Wiener Neustadt und Wien wurde deutsche Musik den begeisterten Musikfreunden vermittelt.

Städtischer MD Heinrich Weidinger-Liegnitz brachte im Rahmen der ersten „Gesamtschlesischen Gaukulturwoche" in Liegnitz einige bemerkenswerte Ur- bzw. Erstaufführungen. Zur feierlichen Eröffnung der Gaukulturwoche gelangte in einer musikalischen Morgenfeier der NSDAP die mit dem schlesischen Musikpreis 1938 ausgezeichnete Feierkantate „Grenzlandwacht" von Ernst August Voelkel zur Uraufführung. Bei den verschiedensten Tagungen und Kundgebungen hörte man ferner „Turmwächterlied" von Graener und „Festliches Vorspiel" von Carl Ehrenberg sowie die „Chorfantasie" von Beethoven. Besondere Beachtung fand das Festkonzert mit Werken des Oberschlesiers Richard Wetz, das neben der „Kleistouvertüre" und „Traumsommernacht" (Frauenchor und Orchester) die konzertmäßige Uraufführung der leider vergessenen einaktigen Oper „Das ewige Feuer" brachte. Bei allen Veranstaltungen wirkte das Städtische Orchester und der Städtische Chor Liegnitz mit. Das Stadttheater vermittelte ebenfalls unter der Leitung von Heinrich Weidinger als Festvorstellung die Oper „Enoch Arden" von Ottmar Gerster.

Hidemaro Konoye fand in der überfüllten Tonhalle in München mit einem Beethoven-Abend begeisterte Aufnahme. Das Violinkonzert spielte meisterlich Prof. Wilhelm Stroß.

Ein Kammertrio im alten Stil für Oboe, Fagott und Klavier von Hanns Schindler hatte bei der Uraufführung in einem Kammermusikabend des Staatskonservatoriums zu Würzburg einen großen Erfolg. Neben dem Komponisten am Flügel waren die Ausführenden: Prof. E. Gugel (Oboe) und Prof. E. Großmann (Fagott).

Mit den Violinkonzerten von Beethoven und Mozart wurde Prof. Wilhelm Stroß in Halberstadt und Göttingen begeistert aufgenommen. Im Staatstheater Stuttgart spielte er das Pfitzner-Konzert.

Die NSDAP Ortsgruppe Meiningen veranstaltete mit der Meininger Landeskapelle unter Leitung von Carl Maria Artz ein Richard und Siegfried Wagner-Konzert, dem Frau Winifred Wagner beiwohnte. Der Konzertmeister der Meininger Landeskapelle Karl Gehr spielte mit großem Erfolg das Violinkonzert von Siegfried Wagner, der in diesem Jahr 70 Jahre alt geworden wäre.

Prof. Sigfrid Grundeis spielte mit großem Erfolge in Frankfurt, Leipzig, Coburg und in Hof gemeinsam mit der Altistin Marianne Kolb.

Robert Hegers „Ernstes Präludium und heitere Fuge" kommt demnächst durch das Städtische Orchester in Görlitz und das Kurorchester in Karlsbad zur Aufführung.

Die NSG „Kraft durch Freude" der thüringischen Industriestadt Apolda erbrachte den Beweis beispielhafter und praktischer Kulturpolitik, indem sie dem einheimischen Komponisten und Musiklehrer Max Kurz zum 50. Geburtstag durch die Verpflichtung des Jenaer Sinfonieorchesters die Möglichkeit bot, ein Konzert mit eigenen Werken zu dirigieren. Max Kurz, ein Baußnern-Schüler, konnte nun in diesem Festkonzert neben einer viersätzigen Sinfonietta Werk 15 und stimmungsstarken Orchesterliedern Werk 16, die Elfe Müller-Wallak mit großer Ausdrucksinnigkeit sang, seine zweite Sinfonie in f-moll Werk 23 zur Uraufführung bringen, in der reiche romantische Erlebnisgehalte in meisterlicher Instrumentation klangprächtige und herzgewinnende Gestalt gewannen. Der Komponist, fürwahr ein Musikant des Herzens, verdient über seine Heimat hinaus bekannt zu

werden, diese Gewißheit ergab die Eindruckskraft seiner gefühlsstarken und beglückenden Musik.

F. O. Eckardt.

Die Hauptfachlehrerin für Klavier an der Rheinischen Musikschule, Frau Frieda Stahl, hat eine Konzertreise durch Norddeutschland mit großem künstlerischen Erfolg durchgeführt. Ihre Klavierabende in Rostock, Hamburg, Bremen, Hannover, Magdeburg und Berlin fanden bei Publikum und Presse außerordentlichen Anklang.

Unter der Leitung von GMD Heinz Dressel kam die „Musik für sieben Saiteninstrumente" von Rudi Stefan in chorischer Besetzung in Lübeck mit großem Erfolg zur Aufführung.

Joseph Suders Kammersinfonie A-dur kam in Dortmund durch GMD Sieben zu einer erfolgreichen Aufführung.

Die traditionellen Serenadenkonzerte im Schloßhof zu Heidelberg werden auch im kommenden Sommer durchgeführt. Jede Woche der Monate April bis September wird einmal im Schloßhof gespielt oder bei schlechter Witterung im Königssaal. Während der Proben und Aufführungen der Reichsfestspiele werden die Serenadenkonzerte in den Garten des Kurpfälzischen Museums verlegt. In den Räumen des Museums selbst wird die Heidelberger Gesellschaft für Heimatkunde Hausmusikabende veranstalten. Im Schloßgarten, der sich durch pflegliche Behandlung dem alten Aussehen nähert, werden jeden Sonntagvormittag Promenaden-Konzerte veranstaltet. Im Rokokotheater im Schwetzinger Schloßgarten finden am 6. und 15. März und 5. April Kammermusikabende statt.

Der 1. Konzertmeister der Meininger Landeskapelle, Karl Gehr, spielte im Sinfoniekonzert in Suhl Bruchs Violinkonzert g-moll und im Konzertabend der Konzertgemeinde in Schmalkalden Beethovens F-dur-Sonate, Tartinis Konzert in d-moll, Bruchs g-moll-Konzert und Rimsky-Korsakows Fantasie mit Alfred Mäder am Flügel.

Prof. Elly Ney, die Freundin der Jugend, spielt dieser Tage im Rahmen der HJ-Veranstaltungen in der Münchener Tonhalle.

GMD Claus Nettsträtter, der neue Leiter der sudetendeutschen Philharmoniker, stand zum ersten Male vor seinen Musikern in einem Konzert der „Sudetendeutschen Philharmonie" in Reichenberg, bei dem er Pfitzners Ouverture zum „Käthchen von Heilbronn", Mozarts Symphonie für Violine und Bratsche und Beethovens 3. Symphonie dirigierte.

Im Rahmen der bevorstehenden Gaukulturwoche Thüringen ist der 24. April als „Tag der Musik in Altenburg" der Musik vorbehalten.

Prof. Walter Schulz, der geschätze Gambist und Organist Rudolf Finke als Cembalospieler boten im Musikheim zu Frankfurt/Oder einen genußreichen Abend mit alter Musik.

Während der Osterfestspiele des Deutschen Nationaltheaters zu Weimar wird Richard Strauß ein großes Orchesterkonzert mit Werken aus seiner frühen und seiner reifen Schaffenszeit leiten.

In einem kürzlichen Konzertabend des Musikalischen Vereins konnten Geras Musikfreunde den Meistercellisten Enrico Mainardi als Gast begrüßen. Er brachte, unter der Stabführung von Prof. Heinrich Laber den Solopart von Robert Schumanns Werk 129 „Konzert für Violoncello und Klavier" zu einer eindrucksvollen Wiedergabe.

GMD Franz Jung fügte in die Konzertfolge eines Meisterkonzertes des Städtischen Orchesters Erfurt Hermann Grabners „Fröhliche Musik für kleines Orchester" Werk 39, die herzlichste Aufnahme beim Hörerkreis fand.

Der Bayerische Volksbildungsverband veranstaltete, dem 65jährigen Komponisten Gustav Drechsel zu Ehren, ein Festkonzert, das einen Ausschnitt aus seinem Schaffen bot. Den Abend leiteten herzliche Glückwunschworte und eine kurze Einführung in seine Schaffensweise von Dr. Wilhelm Zentner ein.

MD Heinz Schubert hob im 4. Rostocker Sinfoniekonzert des heimischen Komponisten Carlfriedrich Pistor „Konzert für Bratsche und kleines Orchester", dessen Solopart bei Konzertmeister Erich Seidl in besten Händen lag, aus der Taufe.

Der Dresdener Kreuzchor wird demnächst den „Alleluja-Chor" von Alfred Berghorn Werk 17 zur Aufführung bringen.

Die Liedertafel „Aurelia" in Baden-Baden hat sich um die Aufführung von Händels „Herakles" unter der Leitung von Fritz Kölble verdient gemacht.

MD Otto Schäfer, Baden-Baden spielte im Kurhaus Baden-Baden Orgelwerke von Georg Böhm, Joh. Seb. Bach, Max Reger, Sigfrid Karg-Elert und Flor Peeters.

Besondere Beachtung verdient eine kürzliche Veranstaltung des Witzenbacher-Trios-Karlsruhe, das Hans Pfitzner in einem eigenen Abend ehrte. Die Vereinigung vermittelte das Adagio aus dem Klaviertrio in F-dur und erstmals das Duo für Violine und Violoncello. Dazwischen sang Paula Schneider-Heidelberg zehn Lieder des Meisters, und Prof. Dr. E. Kast zeichnete ein eindringliches Bild des deutschen Künstlers und Kämpfers.

Die Ortsgruppe Dortmund des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen eröffnete ihre diesjährige Vortragsreihe mit einem stimmungsvollen Hauskonzert, das die Dortmunder Künstler Gerard Bunk (Klavier), Karl Roser (Cello), Magdalene Reitemeier (Sopran) und Ilse Krämer (Alt) bestritten.

Auch die Ortsgruppe Düsseldorf des Verbandes zeigt sich rege. Sie vermittelte kürzlich in einer Veranstaltung Musik der lebenden Düsseldorfer Komponisten Fritz Brandt, Michel Rühl, Karl Ludwig Müller und Emil Schuchardt.

Winfried Wolf spielte mit großem Erfolge in Frankfurt/M. (Museums-Gesellschaft) das Es-dur-Konzert von Beethoven unter Leitung von Willem Mengelberg und wenige Tage darauf in Leipzig im Gewandhaus unter Weisbach das b-moll Konzert von Tschaikowsky.

Schneidemühl erlebte kürzlich die Freude, den Präsidenten der RMK, Prof. Dr. Peter Raabe, am Dirigentenpult zu sehen. Er vermittelte seiner Hörergemeinde Webers Freischütz-Ouvertüre, die 2. Sinfonie von Brahms und das Turmwächterlied von Paul Graener.

Wilhelm Furtwängler wird auch in diesem Frühjahr mit den Berliner Philharmonikern Weimar besuchen.

In Kitzingen, das seit der Schaffung der Florian Geyer-Halle bereits mehrere musikalische Großaufführungen (Haydns „Schöpfung", „Die Glocke" von Max Bruch, das „Oratorium der Arbeit" von Georg Böttcher) erlebte, werden soeben Haydns „Jahreszeiten" einstudiert.

Der Chor der Stadt Wiesbaden wird unter Leitung von MD August Vogt bei dem Fest der deutschen Chormusik im Juni des Jahres in Graz das neue Chorwerk von Karl Schäfer „Die Zelter" zur Uraufführung bringen.

Hermann Henrichs Ouverture zu seiner Volksoper „Melusine" erklang in Wilhelmshaven unter Prof. Dr. Peter Raabes Stabführung, seine „Chaconne über die Durtonleiter" unter Prof. Walter Abendroth in Magdeburg.

Hermann Meißner setzte sich in einem Mülheimer Hauptkonzert mit den Bochumer Sinfonikern für ein neues Werk von Werner Karthaus „Vorspiel für Orchester in A-dur" ein.

MD Josef Knettel brachte anläßlich seiner 30jährigen Dirigententätigkeit in Bad Kreuznach mit der Konzertgesellschaft und dem Männerchor „Liedertafel" Beethovens 9. Symphonie zur Aufführung.

Als 100. städtisches Konzert bot der städtische Oratorienchor Zeulenroda unter Mitwirkung der Chorvereinigung Solle-Erholung, der städtischen Kapelle Greiz und der Solisten Gunthild Weber-Berlin (Sopran), Alfred Wilde-Berlin (Tenor) und Johannes Öttel-Leipzig (Baß) Joseph Haydns „Jahreszeiten".

Die Stadt Linz, die Patenstadt des Führers, die soeben das NS-Reichssymphonieorchester freudig empfing, erwartet im März ein Festkonzert des Linzer Konzertvereins anläßlich seines 20jährigen Bestehens unter Leitung von Max Damberger mit Beethovens 3. Symphonie, dem Hornkonzert von Richard Strauß und der „Burlesken Suite" des Ostmärkers Rudolf Kattnigg. Für den April ist ein Symphoniekonzert der beiden vereinigten Orchester (Linzer Symphonieorchester und Linzer Konzertvereinsorchester) unter einem Gastdirigenten aus dem Altreich vorgesehen, für Mai ein großes Chorkonzert und für Juni, als Höhepunkt der Veranstaltungen dieser kommenden Monate, die Bruckner-Festwoche.

Hans Chemin-Petit und Gustav Havemann gestalteten das 2. Städtische Orchesterkonzert der Stadt Babelsberg zu einem Erlebnis für die Stadt. Anton Bruckners g-moll-Ouverture, Beethovens D-dur Violinkonzert und die 5. Sinfonie in e-moll von Tschaikowsky erlebten in Zusammenarbeit mit dem Landesorchester Berlin eine zwingende Wiedergabe.

Im 4. Hauptkonzert in Gelsenkirchen begegnete man erfreulicher Weise gleich zwei zeitgenössischen Werken: MD Hero Folkerts setzte sich mit seinem Orchester erfolgreich für des Deutschbalten Boris Blacher „Konzertante Musik" und eine Sinfonie von Max Trapp ein.

Erwin Bischoff-Köln brachte im Frankfurter Arbeitskreis für neue Musik ein abendfüllendes Programm moderner Klavierwerke von Rudolf Petzold, Helmut Degen und Albert Roussel zur Aufführung. Mit Gustav Lenzewski, der die Soloviolinsonate von Jarnach beisteuerte, spielte er außerdem die Klavier-Violin-Sonate von R. Petzold. Erwin Bischoff, der sich seit je für moderne Musik einsetzt, wurde zur Uraufführung der neuen „Konzertmusik in zwei Teilen für Klavier" von Helmut Degen auf dem „IV. Internationalen zeitgenössischen Musikfest in Baden-Baden" verpflichtet.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Siegmund von Hausegger hat drei gemischte a cappella-Chöre nach Dichtungen von Josef Weinheber vollendet.

Der Leiter der Augsburger Singschule Prof. Otto Jochum hat eine „Hymne an das Vaterland" vollendet, die demnächst in Bochum aus der Taufe gehoben wird.

Domkapellmeister Prof. Joseph Meßner hat soeben ein neues Werk für Frauenchor und kleines Orchester nach einem Text aus des „Knaben Wunderhorn": „Der Himmel hängt voller Geigen" geschaffen, der Ende März in Wien durch die Wiener Sängerknaben aus der Taufe gehoben wird.

Prof. Dr. Hermann Unger-Köln schuf an neuen Werken ein Konzertstück für großes Orchester „Rheinischer Karneval", Werk 80, der Hansestadt Köln gewidmet, das im Reichssender Köln soeben zur Uraufführung kam und in den nächsten Wochen auch über die Sender Hamburg und Wien erklingen wird; als Werk 81: Vier Stücke für Klavier-Trio nach altrheinischen Volksliedern „Aus dem Sieben-

gebirge“, das ebenfalls ſeine Ur-Aufführung im Reichsſender Köln erlebte, und ein Streichquartett, Werk 82.

Der Münchner Komponiſt Karl Meiſter beendete eine Bühnenmuſik zu Engaſſers „Moosbart und Sternenkind“.

Hermann Simon ſchrieb die Muſik zu einem Oſterſpiel von R. A. Schröder, deſſen Ur-Aufführung in Berlin geplant iſt.

Edmund von Borck arbeitet ſoeben an einer heroiſchen Oper, der Grabbes Napoleon-Schauſpiel unterlegt iſt.

Carl Schadewitz-Würzburg hat ſoeben die Partitur zu einer „Sinfonietta für Orcheſter“ beendet.

Der Komponiſt Alfred Berghorn-Buer i. W. arbeitet zur Zeit an einer Choralſymphonie für großes Orcheſter, eine ſymphoniſche Phantaſie über ein Thema aus dem Gregorianiſchen Choral in 3 Sätzen.

Der Thüringer Komponiſt Georg Böttcher beendete ſoeben ſein Volksoratorium „Volk im Licht“, den 3. Teil der gleichnamigen Trilogie, deren erſter und zweiter Teil „Oratorium der Arbeit“ und „Ewige Flamme“ bereits bekannt wurden.

Der Kölner Komponiſt Franz Stahr hat in den vergangenen Monaten ſeine 10. Sinfonie d-moll Werk 145, ſein 30. Streichquartett Werk 144 und eine große Klavierſonate in Es-dur vollendet.

VERSCHIEDENES

Prof. Dr. Hermann Matzke ſprach in einem Vortrag in Breslau über das zeitgemäße Thema „Muſik und Raſſe“.

Auf Einladung des Vereins für Geſchichte der Stadt Wien ſprach im Vortragsſaal der Nationalbibliothek der Herausgeber der Bruckner-Geſamtausgabe Dr. Robert Haas vor einer zahlreichen Zuhörerſchaft über die Forſchungsarbeit um Anton Bruckner, in deren Mittelpunkt heute die Wiedererweckung der Original-Symphonien des Meiſters ſteht.

Dr. Wilhelm Zentner hat bei der gemeinſam vom ſüddeutſchen Konzertbüro und vom Bayeriſchen Volksbildungsverband veranſtalteten Richard Trunk-Feier in München die Feſtanſprache gehalten.

Die vom Führer letztes Jahr ins Leben gerufene „Richard Wagner-Forſchungsſtätte“ bezog ſoeben ein Heim, das als ihre ideale Arbeitsſtätte gelten darf; es ſind die Räume, die der treue Freund des Meiſters Hans von Wolzogen bis zu ſeinem Tode im vergangenen Jahr bewohnte, und die unmittelbar an das Haus Wahnfried grenzen. In Gegenwart von Frau Winifred Wagner, Gauleiter Wächtler und Oberbürgermeiſter Dr. Kempfler wurde die Forſchungsſtätte ihrer Beſtimmung übergeben.

In Vierſen wurde ein Niederrheiniſches Volksliedarchiv“ als Nebenſtelle des Bonner Rheiniſchen Volksliedarchivs am Inſtitut für Rheiniſche Landeskunde ins Leben gerufen. Mit der Leitung des Archivs wurde Studienrat Ernſt Kluſen beauftragt. Die neue Stelle dient der Arbeit an der Sammlung, Durchforſchung und Pflege des Niederrheiniſchen Volksliedes. Den Grundbeſtand des Archivs bildet die private Sammlung des früher in Krefeld tätigen Leiters, auf deſſen Anregung die Gründung zurückzuführen iſt. Angeſchloſſen iſt ein Archiv für muſikaliſche Landſchaftsforſchung, das alle Zeugniſſe zur niederrheiniſchen Muſikpflege umfaßt. Die Stadt Vierſen gewährt dem neugegründeten Archiv, welches das einzige am Niederrhein ſein wird, ihre Unterſtützung.

Dr. Otto Riemer-Magdeburg erhielt den Auftrag, beim Köthener Bachfeſt den Feſtvortrag zu halten. Dr. Riemer wird über das Thema „Bach und Wagner — ein Blick in die Werkſtatt des Genies“ ſprechen.

MUSIK IM RUNDFUNK

Prof. Walter Niemann-Leipzig ſpielte in den letzten Monaten in den Reichsſendern Frankfurt (u. a. „Japan“-Zyklus, Werk 89) und Saarbrücken (u. a. die Suiten „Das Haus zur goldenen Waage“ und „Rokoko“) mit großem Erfolg aus eigenen Klavierwerken.

Hans Pfitzner leitete ein Orcheſterkonzert des Deutſchlandſenders mit eigenen Werken und der 4. Sinfonie in d-moll von Robert Schumann (Soliſt: Ludwig Hoelſcher).

In ſeiner Reihe „Der ſchöpferiſche Menſch“ bot der Reichsſender Köln unlängſt ein Lebens- und Schaffensbild von Robert Schumann.

In einer „Celloſtunde“ des Reichsſenders Berlin ſpielten der Celliſt Rudolf Metzmacher und der Pianiſt Karl Heinz Taubert u. a. die Celloſonate Werk 24 von Wolfgang von Bartels.

Der Hannoverſche Rundfunk bringt dieſer Tage Heinrich Zöllners Ouvertüre „Am Oſtſeeſtrande“ unter Leitung von Ebel von Soſen zur Erſtaufführung.

Am Reichsſender Köln erklang Profeſſor Joſeph Meßners Werk 6 „Scherzo fugato“ unter Leitung von GMD Rudolf Schulz-Dornburg.

Auch im Monat Februar veranſtalteten die Reichsſender Meiſterkonzerte für die HJ: Köln mit dem großen Orcheſter ein Konzert „Junge Mannſchaft“ mit Muſik alter Meiſter und junger Schaffender, Leipzig ein Meiſterkonzert unter GMD Hans Weisbach mit dem großen Leipziger

Sinfonieorcheſter, Hamburg einen Muſikabend „Tor der Welt — Japan" unter Leitung des japaniſchen Dirigenten Graf Hidemaro Konoye und Saarbrücken eine Schubert-Stunde unter Mitwirkung von Prof. Max von Pauer.

Der Reichsſender Frankfurt brachte ſoeben die Erſtaufführung des altdeutſchen Chorzyklus von Paul Zoll „Eines Maienmorgens ſchön . . ." für Männerchor, gem. Chor, eine Soloſtimme und Klavier.

Der Königsberger Lehrergeſangverein ſang im Reichsſender Königsberg den Chorzyklus „Nach Oſtland" von Friedrich Welter und das „Oſtpreußenlied" von Herbert Bruſt.

Der Deutſchlandſender übertrug die Ur-Aufführung von Rudolf Willes „Königsballade" aus der Wiener Staatsoper.

Der Reichsſender Stuttgart gedachte des 10. Todestages Auguſt Halms mit einer Sonderſtunde, bei der das große Rundfunkorcheſter unter Leitung von Willy Steffen mit dem Stuttgarter Streichquartett, der Altiſtin Emma Mayer und Hermann Loux am Klavier ſeine „Paſtorale in d-moll für Klavier", die „Drei altfranzöſiſchen Chanſons für eine Singſtimme und Streichquartett" und den 2. Satz aus der „Sinfonie für Streichorcheſter" zur Aufführung brachte.

Die Bläſervereinigung des Hamburger Philharmoniſchen Staatsorcheſters brachte im Reichsſender Hamburg unter Mitwirkung der Pianiſtin Irmgard Grippain-Gorges das Sextett von Paul Juon mit großem Erfolge zu Gehör.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Wilhelm Kempff ſpielte im Rahmen eines Mozart-Konzertes in der Warſchauer Philharmonie.

Walter Gieſeking befindet ſich ſoeben auf ſeiner 11. Amerika-Reiſe.

Der Berliner Staats- und Domchor ſang kürzlich auf Einladung des Radio-Paris unter ſeinem Leiter Prof. Alfred Sittard deutſche Lieder aus dem Themenkreis: „Aus Leben und Natur" — „Von Minne und Liebe" — „Frohſinn und Geſelligkeit".

Wilhelm Backhaus wurde gelegentlich eines Konzertes vor den Mitgliedern des Faſchiſtiſchen Studentenbundes in Mailand ſtürmiſch gefeiert.

Das Türkiſche Staatsorcheſter in Ancara hob ſoeben Nino Neidhardts ſinfoniſche Dichtung „Ikarius" Werk 67 und ſein „Konzert für Streichquartett und Orcheſter" Werk 74 mit dem Dresdner Fritzſche-Quartett unter Leitung von GMD Dr. Praetorius aus der Taufe.

Aus Mexiko kommt die erfreuliche Nachricht, daß Arno Fuchs von der Deutſchen Oberrealſchule dort Haydns „Jahreszeiten" zur Aufführung brachte.

Wilhelm Furtwängler wurde mit den Berliner Philharmonikern bei einem Gaſtkonzert im Haag ſtürmiſch gefeiert.

Die bekannte Altiſtin Ruth Geers ſang in einem Kirchenkonzert in der Kirche Santa Maria dell' Anima in Rom Arien und Lieder von Bach, Brahms und Reger vor einer ergriffenen Zuhörerſchaft.

Das Dresdener Fritzſche-Quartett konzertierte im vergangenen Monat in London und wurde für den März zu einer längeren Konzertreiſe nach Südamerika, wo es in den Staaten Peru, Chile, Argentinien, Uruguay und Braſilien erwartet wird, verpflichtet.

Der junge, an der ſtaatlichen Hochſchule für Muſik in Köln herangebildete Dirigent Pierre Reinards machte ſich als Leiter der Konzerte des Senders Hilverſum (Holland) in höchſt lobenswerter Weiſe um die Pflege deutſcher, zeitgenöſſiſcher Muſik verdient.

Aus Mailand wird berichtet, daß in der Scala eine Aufführung von „Triſtan und Iſolde" mit deutſchen Künſtlern in deutſcher Sprache unter der Stabführung von Victor de Sabata zu einem herzlichen Freundſchaftsbekenntnis für deutſche Muſik wurde.

In einem von der Triton-Geſellſchaft veranſtalteten Konzert kam das viel geſpielte „Streichquartett" Werk 24 von Karl Höller zur Pariſer Erſtaufführung, die dank der hinreißenden Wiedergabe durch das Strub-Quartett zu einem großen Erfolg wurde.

Nachdem Max Trapp mit ſeinem „Cellokonzert" Werk 34 unlängſt in Neapel (Dirigent: Dr. Drewes, Soliſt: Ludwig Hoelſcher) und in Rom mit ſeinem „Konzert für Orcheſter" Werk 32 in einem Konzert der R. Accademia di S. Cecilia (Dirigent: Herbert Albert) ſtärkſte Erfolge zu verzeichnen hatte, kam das Cellokonzert ſoeben in Athen unter Leitung von GMD Orthmann-Berlin im Rahmen eines deutſch-griechiſchen Austauſchkonzertes zu einer wirkungsvollen Wiedergabe.

Verantwortlicher Hauptſchriftleiter: i. V. G. Zeiß in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilmersdorf, Rudolſtädterſtraße 2. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtraße 19. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — DA 4. Vj. 1938: 2400. — Für Inſerate z. Zt. gültig: Preisliſte Nr. 5. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / APRIL 1939 HEFT 4

INHALT

Der Führer und die Muſik.

Zum 50. Geburtstag.

GMD Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe, Präſident der Reichsmuſikkammer 353
Prof. Dr. Paul Graener, Vizepräſident der Reichsmuſikkammer, Führer des Berufsſtandes der deutſchen Komponiſten 354
GMD Franz Adam, Leiter des Nationalſozialiſtiſchen Symphonieorcheſters 354
GMD Dr. Alfred Lorenz, Univerſitätsprofeſſor 355
Paul Ehlers: Die Muſik und Adolf Hitler 356
Dr. Paul Bülow: Der Führer und das Haus Wahnfried 362
Prof. Dr. Hermann Unger: Die ſchaffenden Muſiker im neuen Deutſchland 365
Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz: Muſikwiſſenſchaft im Aufbau 367
Prof. Dr. Felix Oberborbeck: Muſikerziehung im Aufbau 370
stud. mus. Helmut Bräutigam: Das Muſikſtudententum im Dritten Reich 373
Prof. Elly Ney: Die Aufgeſchloſſenheit des Volkes für die Muſik 374
Dr. Erich Valentin: Das Orcheſter des Führers 376
Wilhelm Matthes: Konzert im Aufbau 377
Prof. Dr. Eugen Schmitz: Oper im Aufbau 380

Dr. Fritz Stege: Berliner Muſik 382
Prof. Dr. Hermann Unger: Muſik in Köln 386
Dr. Horſt Büttner: Muſik in Leipzig 388
Dr. Wilhelm Zentner: Muſik in München 391
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Muſik 394
Die Löſung des Ketten-Preisrätſels von Wilhelm Sträußler 396
Gret Hein-Ritter: Muſikaliſches Silben- und Verſteck-Preisrätſel 398

Neuerſcheinungen S. 399. Beſprechungen S. 400. Kreuz und Quer S. 403. Uraufführungen S. 413. Muſikfeſte und Tagungen S. 414. Opern-Uraufführungen S. 417. Konzert und Oper S. 419. Muſik im Rundfunk S. 432. Amtliche Mitteilungen S. 435. Muſikfeſte und Feſtſpiele S. 435. Geſellſchaften und Vereine S. 437. Hochſchulen, Konſervatorien und Unterrichtsweſen S. 437. Kirche und Schule S. 437. Perſönliches S. 438. Bühne S. 439. Konzertpodium S. 440. Der ſchaffende Künſtler S. 444. Verſchiedenes S. 444. Muſik im Rundfunk S. 446. Deutſche Muſik im Auslande S. 448. Aus neuerſchienenen Büchern S. 346. Ehrungen S. 348. Preisausſchreiben S. 348. Verlagsnachrichten S. 349. Zeitſchriftenſchau S. 351.

Bildbeilagen:

Der Führer bei den Bayreuther Feſtſpielen (5 Bilder) 353, 362/3
Der Führer in Konzert und Oper (11 Bilder) 368/9, 384/5
Das Orcheſter des Führers (5 Bilder) 376/7
Adolf Wallnöfer 400
Chriſtian Döbereiner 401
Das Baryton 401

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik“ Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bzw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im voraus zu bezahlen. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349 Öſterreichiſche Poſtſparkaſſe: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Wolfgang Stumme: Musik im Volk. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Musik in der Hitler-Jugend.

I.

Nach dem Jahre 1933 war es die erste Aufgabe der Jugenderziehung, die fähigsten und tüchtigsten Jugendlichen in Jungvolk, Hitlerjugend und im Bund deutscher Mädel zu erfassen. Körperliche Ertüchtigung, weltanschauliche Schulung und soziale Ausrichtung wurden zur eigenen Erziehungsarbeit. „Jugend soll durch Jugend geführt werden", das Gesetz des Führers, gab die Richtschnur des Handelns. Hier wurde die seelische Betreuung der gesamten Jugend, die Führung zum Kulturgut des Volkes, dem überkommenen und dem werdenden, innere Notwendigkeit. Einmal im Wesen erfaßt, wurden Jungen und Mädel für wirkliche Erlebnisse in Kunst und Volkstum aufgeschlossen wie kaum jemals zuvor. Die Musik erhielt unter den Künsten einmalig große Aufgaben an der Jugend gestellt. Hier galt es, der Musik einen neuen Lebensraum zu geben, damit sie wieder „an deutschem Wesen", am gesunden Instinkt von Jugend und Volk genesen konnte.

Der folgende Überblick mag aufzeigen, unter welchen Erkenntnissen die Musikarbeit in der Jugend des Führers steht, wie sie bisher gestaltet wurde und welche Aufgaben ihr in der Zukunft gestellt sind. So steht vor allem die Erweckung der Kunstempfänglichkeit und der Kunstbereitschaft.

Jeder Junge und jedes Mädel ist von der Familie aus und von der ersten Jugenderziehung her eingestimmt, Eindrücke zu empfangen. Wir glauben, daß das Erlebnis die innerste und am längsten sich haltende und sich bewährende Brücke zur Kunst ist. Die Begegnung der Jugend mit den großen Kunstwerken der Vergangenheit und Gegenwart, die eigene Beschäftigung mit dafür geeigneter Musik gilt es in den Bereich des seelischen Erlebnisses zu legen und dort zu erhalten.

Warum singt die Jugend heute wieder so aus ganzem Herzen, warum hat sie anfangs manchmal die Gesetze der Schönheit verletzt, warum hängt sie mit solcher Leidenschaft an „ihrer Musik"?

Sie tut es aus dem großen politischen Erlebnis der Kunst heraus; sie spürt es unbewußt, daß die Kunst ihr übergeordnetes und höheres Gesetz entdeckt hat. Sie spürt, daß die Kunst nirgends mehr für sich allein dasteht und als etwas Fremdes und Überflüssiges erscheint. Sie empfindet es, daß Musik und Kunst zum Dienst an dem großen, alles gestaltenden Glauben des Nationalsozialismus angetreten sind, und sieht in ihnen Künder und Gestalter ihres Fühlens, dem sie selbst keine Form geben kann. Dieses Gesetz gilt es zu erhalten: das Erlebnis als den größten Augenblick des Fühlens und Erkennens hoher künstlerischer Gestaltung.

Daraus wächst die Aufgabe, die Kräfte, die jenes Erlebnis erzeugen, auszunutzen und umzuwandeln in eine Steigerung der Fähigkeiten, Erlebtes zu begreifen, zu deuten und weiter wirken zu lassen. Die Frage der Übung und Schulung tritt als zweite wichtige Aufgabe hinzu. Von dem Augenblick an, in dem Jungen und Mädel in Jungvolk und Jungmädelschaft eintreten, werden sie an die Werte der Musik, die sich in den ersten Jahren im wesentlichen in Lied, Marsch und Tanz ausdrücken, herangeführt. Sie werden ihnen in der lebendigsten Weise vermittelt, und wir glauben, daß hier in der Frage der Übermittlung eine große Änderung der Art und Weise dieser Weitergabe vorgenommen werden muß; keine Methoden, die sich zwischen Aufnahmebereitschaft und Kunstwerk stellen, soll es geben, nur dienende Hinweise und Hilfsmittel in bildreicher und lebendiger Form, nur das Gesetz einer lebendigen Kunsterzieherpersönlichkeit, aber nicht die Starrheit und die kunstvernichtende Anwendung von Methoden, die in der Hand unkünstlerischer Menschen den Weg zu jeder Kunst überhaupt verbauen müssen. Wir glauben, daß unsere Generation eine lebendige und künstlerische Lehrweise finden muß. Wir glauben, daß die Erziehungswege für Kunsterzieher von Grund auf sich ändern müssen und zum Teil schon sich in der Wandlung befinden. Wir glauben an die Kraft der Kunsterzieherpersönlichkeit und hoffen, daß sich heute gebräuchliche Erziehungsmethoden hierdurch zum großen Teil überflüssig machen werden oder einer tiefgreifenden Wandlung nach der Lebendigkeit hin unterworfen werden müssen.

Die Erfahrung vieler Hunderter von Musikschulungslagern im Verlauf der letzten fünf Jahre hat jene Kunsterzieherpersönlichkeit mit heranbilden helfen. Eine großzügige Schulung von musikinteressierten Jungen und Mädeln wird alljährlich durchgeführt, um einmal dem Laien für seine musikalische aktive Mitarbeit Rüstzeug zu geben, um aber zum anderen den musikalischen Nachwuchs für alle Musikerberufe bereits in der Jugendgemeinschaft vorzubereiten, soweit es hier in der Begegnung mit den Grundformen musikalischen Volkstums geschehen kann. In den Bannen und Untergauen, den Gebieten und Obergauen finden diese Lager (die heute in der Musikarbeit weitgehend zum Vorbild anderer Organisationen geworden sind) in Kameradschaftshäusern und Jugendherbergen für 7—10 Tage Singwarte der Fähnlein und Gefolgschaften, Singeleiter und Spielscharführer und die Singwartinnen der Mädel vereint. Die Gemeinschaft als neu tragende Grundlage der Kunstübung und Kunstempfindung ist hier in idealer Weise geformt. Die jährlich einmal durchgeführten Reichsmusikschulungslager und Musiktage der HJ, die vom Kulturamt

der Reichsjugendführung ausgeſtaltet werden, geben die Ausrichtung für die Muſikarbeit des kommenden und einen Einblick in die geleiſtete Arbeit des vergangenen Jahres.

*

Karl Richard Ganzer: Richard Wagner und das Judentum. Schriften des Reichsinſtituts für Geſchichte des neuen Deutſchland. Hanſeatiſche Verlagsanſtalt, Hamburg.

. . . Nein, die weitere Entwicklung verläuft in tieferen Schichten. Wagner wird Antiſemit im Vollzug einer durchgreifenden Verwandlung ſeines innerſten geiſtigen und künſtleriſchen Weſens. Er war als europäiſcher Snob, als „Frivoler“ (wie er ſich ſelber vielfach nennt) nach Paris gekommen, aber die Pariſer Notjahre hatten ſeine Oberflächen zerſchlagen und den Ethiker aus ihm herausgemeißelt. Sein Erlebnis der wirtſchaftlichen Ausbeutung eines idealiſtiſchen Strebens ſteigert er im Lauf jener Jahre — nunmehr bereits prüfender und richtender Analytiker ſeiner Zeit — zu der Erkenntnis, daß ſich hinter den äußerlichen Mißſtänden ſeiner Umgebung eine Korruption in der innerſten Subſtanz verbirgt. In den demütigenden Stunden, da er für den jüdiſchen Verleger die primitive Muſik von Schlagerkomponiſten noch primitiver zu machen hat, wird ihm klar, daß er ſelber in einer geheimen, bisher noch tief verborgenen Sehnſucht der Kunſt kultiſchen, ja religiöſen Rang zuweiſt. Damit aber deutet er ſich die Verfilzung von Kunſt und Geſchäft, die Spekulation auf die „Popularität“ und den Verzicht auf jeden ethiſchen Auftrag der Kunſt, was alles er in Paris erlebt, als Symptome einer Vergiftung, die die organiſchen und ſittlichen Grundlagen des Zeitalters ſelber zerſetzt. Im Verlauf eines Jahrzehnts ſammelt er Erfahrungen, die ihn erſchüttern und revolutionieren. Während er, noch eng in den ausbeuteriſchen Betrieb verſtrickt, ja ſich noch für Heine ereifernd, ſeiner keimenden Kunſtreligion die erſten Altäre baut — „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven“ —, ſinken die Idole ſeiner bisherigen Hoffnungen in den Staub: „Halévy iſt nur ſo lange für ſeine Kunſt entflammt geweſen, als es galt einen großen Sukzeß zu gewinnen“, heißt es ſchon 1842. „Ich betrat nun eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künſtleriſche Öffentlichkeit der Gegenwart . . . Was ich ſchrieb, war in jedem Zuge ein Schrei der Empörung gegen unſere modernen Kunſtzuſtände“, heißt es 1851. Und ein Jahr zuvor hatte er als auf den reinſten und größten Vertreter der herrſchenden Zeitgeſinnung, die, nach ſeinem Glauben, nur zur Auflockerung aller gewachſenen Ordnungen führte, unmißverſtändlich auf Meyerbeer ſelber gedeutet, deſſen einzige Lebensaufgabe es ſei, „die Verwirrung alles muſikaliſchen Geſchmackes . . . nur noch auszubeuten“.

Nicht daß ein Jude ihn ausgebeutet hat und Meyerbeers Empfehlung dazu der Anlaß war, putſcht ihn zur Rebellion, ſondern daß die Kunſt ausgebeutet und erniedrigt wird. Was an Verkennungen und Demütigungen ihm ſelber widerfuhr, iſt nur ein kleines Zeugnis für das Weſen einer Epoche, die von einer erhöhenden Wirkung, ja von einem kultiſchen Auftrag der Kunſt nichts wiſſen will und deshalb, ſo ſchließt Wagner, entartet ſein muß. Und hier nun, den Blick auf die Kunſt und nicht auf das eigene Erleben gerichtet, tut Wagner den entſcheidenden Schritt: in einem Jahrzehnt der Erfahrung und der geiſtigen Klärung erkennt er als den reinſten Ausdruck der allgemeinen Entartung den Juden ſelber: die angeführten Sätze über Meyerbeer ſtehen bereits in ſeiner Schrift „Das Judentum in der Muſik“, die nichts anderes iſt als eine Abwandlung des Gedankens, daß der Jude alle anarchiſierenden Kräfte des Zeitalters in ſich vereine.

Man muß, wenn man die ganze verdammende Kraft dieſer Einſicht verſtehen will, ſich halbwegs klarmachen, was dem in Paris verwandelten Wagner die Kunſt bedeutet. Sie iſt ihm die ordnende und richtende Macht des öffentlichen Lebens ſchlechthin; wo ſie fehlt, fehlt der Sinn; man muß ihr prieſterlich nahen, und wer ſie ihrer richtenden und ſegnenden Autonomie beraubt, ja ſie nur zum „Amuſement“ ſtatt zur Formung benutzt, arbeitet der Anarchie entgegen. Daß Wagner mit dieſem überhöhenden Maßſtab die ganze Epoche prüft, gibt ihm den tiefen Blick für all ihre Gefährdungen, nicht nur die künſtleriſchen. Daß ihm aber in den entſcheidenden Jahren, da ſich dieſer Glaube feſtlegt, als „Ausbeuter“ der Kunſt, als „Kunſtſpekulant“, als „Täuſcher“ und „Verwirrer“ des

künstlerischen Gewissens an vorderster Stelle der Jude entgegengetreten war, läßt Wagner ihn als den Widersacher aller Schöpfung überhaupt empfinden. Und damit beginnt er, den Juden und seine Wirkung genauer zu betrachten.

EHRUNGEN

Die lippische Landeshauptstadt Detmold beschloß, in der alten Schule am Markt eine würdige Gedenkstätte für alle jene großen deutschen Musiker und Dichter zu schaffen, die dort gewirkt haben. Unter den Musikern wird sie damit vor allem das Andenken Albert Lortzings und Johannes Brahms' ehren.

Anläßlich des 50jährigen Bestehens des Vereins Beethoven-Haus wurde die nach dem Medaillon von Joseph Daniel Böhm (1820) geprägte Beethoven-Münze an folgende um das Werk Beethovens verdiente Persönlichkeiten verliehen: Prof. Elly Ney, Prof. Carl Wendling, Alfred Cortot und Wilhelm Backhaus, GMD Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe, Prof. Dr. Paul Graener, Bernardino Molinari, Ernst von Dohnanyi, Hans Pfitzner, Prof. Dr. Adolf Sandberger und Landesstatthalter Dr. Reitter.

Zu Ehren des 85jährigen Adolf Wallnöfer führt das Kulturamt der Hauptstadt der Bewegung zwei Festkonzerte durch. Im Rahmen eines Volkssinfoniekonzertes vermitteln die Münchener Philharmoniker unter Adolf Mennerich das Vorspiel zur Oper „Ildicho", die „Hymne an die Erde" und die „Grenzen der Menschheit", während ein Kammermusik- und Liederabend unter Mitwirkung des süddeutschen Klaviertrios, des Münchener Kammerorchesters unter Jakob Trapp ein Klaviertrio, eine Kammersuite „Dem Gedenken Händels", eine „Jungmädel-Suite" u. a. zu Gehör bringt. Der Reichssender München wird das Orchesterkonzert auf Schallplatten übernehmen, um die Musik in seine Adolf Wallnöfer-Ehrung am Geburtstag selbst einbeziehen zu können.

Die Kölner Musikhochschule und die Rheinische Musikschule ehrten ihren einstigen Lehrer Prof. Richard Trunk anläßlich seines 60. Geburtstages mit einer Sonderfeier. Prof. Michael Schneider eröffnete mit Orgelspiel die Festesstunde. Ansprachen des Oberbürgermeisters Dr. Ludwig, des Direktors der Hochschule für Musik Prof. Dr. Karl Hasse und des stellv. Direktors und persönlichen Freundes Prof. Dr. Hermann Unger zeichneten das Bild des deutschen Musikers und allzeit deutschbewußten Musikpolitikers und brachten den Dank der Stadt und der Stätte seiner jahrelangen Wirksamkeit zu lebendigem Ausdruck. Der Gefeierte bereicherte die Festesstunde durch Lieder aus seinem Schaffen, die er mit seiner Gattin Maria Trunk vortrug. Am Abend weilte der Gast bei seinen einstigen Sangesbrüdern, die ihn mit der Wiedergabe mehrerer seiner Werke erfreuten.

Die Stadt Weimar ehrt den 75jährigen Richard Strauß, der von 1889 bis 1894 als Kapellmeister dort wirkte, durch die Umbenennung einer Straße in Richard Strauß-Straße.

In einer Feierstunde im Gautheater Saarpfalz fand soeben die Verleihung des Westmarkpreises für 1939 statt, der Höchstleistungen in Schrifttum, Musik und bildender Kunst auszeichnet. Den Johann Stamitz-Preis für Musik erhielt der in Frankfurt lebende Komponist Bodo Wolf, in Würdigung seines kompositorischen Schaffens und in besonderer Würdigung seines Einsatzes für die deutsche Musik in Saarbrücken während der Abtrennungszeit des Saarlandes.

Auf Vorschlag des städtischen Kulturamtes München hat Oberbürgermeister Fiehler folgenden jungen Künstlern den Förderungspreis der Stadt München verliehen: Dem Pianisten Hugo Steurer, der Pianistin Ilse von Tschurtschenthaler und den Komponisten Cesar Bresgen und Georg Ebner.

Helmut Degen erhielt den Musikpreis 1939 der Gesellschaft der Musikfreunde in Baden-Baden. Damit ist der Auftrag für ein Orchesterwerk verbunden, das in Baden-Baden zur ersten Aufführung gelangt.

Die Heimatstadt Kaiserslautern des Komponisten Friedrich Sander gedenkt des 5jährigen Todestages ihres Sohnes am 9. Juni mit einer Gedenkfeier. Das Theodor Zink-Museum der Stadt bereitet für diese Zeit eine Sander-Gedächtnis-Ausstellung vor.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die musikkulturell aufstrebende Stadt Opladen wünscht, durch die erstmalige Aussetzung eines Musikpreises einen Beitrag zum gesamtdeutschen Musikleben der Gegenwart zu liefern. In der Erkenntnis, daß für die Blüte der deutschen Musik das Schaffen des schöpferischen Nachwuchses und die nachschaffende Musikbetätigung der Jugend entscheidend bedeutsam sind, soll der Musikpreis der Stadt Opladen hierfür dienstbar sein. Der Preis wird vergeben für ein 1—2stimmiges Chorwerk mit Orchester für die praktische Musikausübung in der HJ und dem BdM. Die Aufführungsdauer soll 20

Minuten nicht überſchreiten. Der Text muß aus der Weltanſchauung der HJ ſtammen. Zugelaſſen zum Wettbewerb um den Muſikpreis ſind junge deutſche Komponiſten, die in der HJ ſtehen, oder ſich ihr innerlich beſonders verbunden fühlen. Die Einſendungen erfolgen ohne Namensnennung, mit Kennwort verſehen und einem beigefügten Brief in geſchloſſenem Umſchlag, in dem Angaben über Namen, Perſonalien und Anſchrift enthalten ſind. Die Einſendungen ſind zu richten an den Bürgermeiſter der Stadt Opladen (Rhld.), Rückporto iſt beizufügen. Die Einſendungen müſſen in Partitur und geſchriebenem Aufführungsmaterial beſtehen, da die Prüfung durch Aufführung vor dem Prüfungsausſchuß erfolgt. Nur ungedruckte und noch nicht aufgeführte Werke ſind zugelaſſen. Letzter Einſendungstermin iſt der 15. Mai 1939. Das Preisgericht ſetzt ſich zuſammen aus: Bürgermeiſter Schreiner, Opladen; Bannmuſikreferent Driſſen, Leiter der Städt. Jugendmuſikſchule Opladen; Kreishauptſtellenleiter für Kultur Bergiſch/Land Rektor Nehm, einem Vertreter des Gebietes Düſſeldorf der HJ; Komponiſt Otto Leonhardt, Düſſeldorf und als Vorſitzender der Landesleiter der RMK Gau Düſſeldorf, Erhard Krieger. Entſpricht kein Werk den Vorausſetzungen dieſes Preisausſchreibens, ſo wird der Preis in dieſem Jahre nicht vergeben. Der Preis beträgt RM. 500.—. Er entfällt nur auf ein Werk und teilt ſich in RM. 150.— für den Textdichter, RM. 350.— für den Komponiſten. Die Preisverkündung und Uraufführung des ausgezeichneten Werkes erfolgt im Feſtkonzert am 21. Oktober 1939 in Opladen während der Gaukulturwoche 1939 des Gaues Düſſeldorf. Die Aufführung erfolgt durch Chor und Muſikzug der Städt. Jugendmuſikſchule Opladen unter Leitung von Bann-Muſikreferent Joſeph Driſſen.

Der Vizepräſident der Reichsmuſikkammer Prof. Dr. Paul Graener hat zur Förderung der Hausmuſik einen Preis von RM. 300.— für ein gutes Werk für Hausmuſik geſtiftet, das in dieſem Jahr auf dem „Klingenden Tag von Mettmann" zur Uraufführung kommen ſoll.

Der Geiger Prof. Wilhelm Stroß von der Staatlichen Akademie der Tonkunſt, München wurde in die Jury des Nationalen Muſikpreiſes berufen.

Im Genfer Konſervatorium für Muſik wird vom 26. Juni bis 8. Juli ds. J. zum erſten Mal in der Schweiz ein internationaler Muſikwettbewerb ausgetragen, zu dem junge Künſtler und Künſtlerinnen aller Nationen im Alter von 15 bis 30 Jahren zugelaſſen ſind. Am Wettbewerb können ſich Klavier, Violine, Geſang und Holzblasinſtrumente (Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott) beteiligen. Für die zehn Siegerinnen und Sieger ſind Geldpreiſe in der Höhe von 10 000 Schweizer Franken ausgeſetzt, außerdem Diplome und ſilberne Plaketten. Das Schlußkonzert der Sieger wird am Samstag, 8. Juli, mit Orcheſter unter der Leitung von Erneſt Anſermet öffentlich ſein und von allen ſchweizeriſchen Radioſtationen und außerdem von der National Broadcasting Comp. für Amerika übertragen werden. Dem vorbereitenden Organiſationscomité ſteht der Direktor des Genfer Konſervatoriums Henri Gagnebin vor. Die Jury wird aus berühmten ſchweizeriſchen und internationalen Meiſtern gebildet. Anmeldungen haben bis längſtens 15. Mai ds. J. im Sekretariat im Konſervatorium für Muſik in Genf zu erfolgen, wo auch Proſpekte, Anmeldeſcheine und alle Arten von Auskünften koſtenlos erhältlich ſind.

VERLAGSNACHRICHTEN

Im Winter 1869/70 hatte Brahms, einer Anregung des ihm befreundeten Berliner Komponiſten und Klavierpädagogen Ernſt Rudorff folgend, eine Auswahl von neun Walzern aus den Liebesliedern Werk 52 und 65 (davon 8 aus Werk 52) zu einer Konzertſuite zuſammengeſtellt und den im Original vierhändigen Klavierpart für Orcheſter inſtrumentiert. Die Uraufführung fand am 19. März 1870 in einem Konzert der Berliner Muſikhochſchule unter Leitung Rudorffs und unter Mitwirkung eines Geſangsquartettes ſtatt. Trotzdem Ru-

dorff einen Tag später Brahms von der ausgezeichneten Wirkung der Suite berichten konnte, ist diese weder veröffentlicht noch allem Anschein nach seither aufgeführt worden, wie auch die Brahmsforschung noch in keine nähere Untersuchung der Bearbeitung eintrat. 1917 war das Partiturautograph aus dem Nachlaß Rudorffs in den Besitz der Musikbibliothek Peters in Leipzig übergegangen. Nachdem S. W. Müller diesen Sommer im Rahmen einer Serenade des Gohliser Schlößchens zu Leipzig die erste Neuaufführung der Suite unter lebhafter Zustimmung des Publikums veranstaltet hatte, ist nun die Partitur mit einem kurzen Vorwort ihres Herausgebers Wilhelm Weismann versehen in der Edition Peters erschienen. Mit der Veröffentlichung dieser reizvollen, echt Brahmsischen Instrumentation ist dem Musikleben ein wertvolles Werk klassischer Unterhaltungsmusik zugeführt worden, dessen Eigentümlichkeit gerade auch darin besteht, daß es — wie die Leipziger Aufführung erwiesen hat — sowohl mit Gesang als auch als reines Orchesterwerk (mit Ausnahme einer Nummer) aufgeführt werden kann.

Der Verlag Breitkopf & Härtel versendet soeben als Heft 191 seiner „Mitteilungen des Hauses Breitkopf & Härtel" einen umfangreichen Katalog „Neuerscheinungen des Verlages 1919—1938", in dem man neben der bewährten alten Musik erfreulicher Weise viel zeitgenössischer Musik begegnet. Die übersichtliche Anordnung wie auch die beigegebenen Register ermöglichen eine rasche Orientierung.

Nach dem Erfolge des Chorlieder-Heftes „Wir tragen die Wende" bereiten Walter Rein und P. Gericke soeben im Auftrage der Bundesführung des VDA eine neue Folge ausländischer Chöre vor, die ebenfalls im Haus der Musik P. J. Tonger, Köln erscheint.

Der Rhein-Verlag in Zürich lädt zur Vorausbestellung auf sein neues umfangreiches Werk „Die Improvisation in der Musik" aus der Feder von Dr. Ernst Ferand ein. Das Werk wird 460 Seiten mit 74 großenteils unveröffentlichten Notenbeispielen umfassen und im Herbst erscheinen. Der Subskriptionspreis ist Mk. 17.50, während der Ladenpreis nach dem Erscheinen Mk. 20.— betragen wird.

*

Dem April-Heft liegen drei wirkungsvolle Prospekte bei, die wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen. Der Musikverlag Ernst Eulenburg, Leipzig, kündigt in einem ausführlichen Prospekt Sigfrid Walther Müllers „Neue Orchesterwerke" an. Der Verlag Anton Pustet in Salzburg bringt einen Prospekt über das Buch „Franz Schubert" von Anita Silvestrelli und die Piano- und Flügelfabrik J. C. Neupert-Nürnberg zeigt in einem schönen Prospekt „Festliche Musik" ihre Neupert-Instrumente an.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS TAGESZEITUNGEN

Hans Joachim Moser: Aus Böhmens und Mährens musikalischer Vergangenheit (Volksdeutsche Zeitung, Brünn, 25. März).

Hermann Abendroth: Neue Musik muß angehört werden! (Solinger Tagblatt, Solingen vom 20. 3. 1939.)

Man hat früher geglaubt, einen grundsätzlichen Unterschied zwischen alter und neuer Musik machen zu müssen. Es gab sogar Richtungen, die da meinten, Altes gegen Neues ausspielen zu sollen. Als ob nicht stets und überall der Standpunkt qualitativer Hochwertigkeit allein maßgeblich wäre! Die hochwertige Musik aller Zeiten und Stilrichtungen zu fördern, ist Aufgabe jedes mit Verantwortungsbewußtsein in der Öffentlichkeit tätigen Musikers. Für ihn versteht es sich von selbst, daß das, was unsere Zeit an produktiven musikalischen Werten schafft, nicht hinter dem schöpferischen Erbe der Vergangenheit zurückstehen darf — wenn auch dieses stets Grundlage und Richtschnur unseres Musizierens sein und bleiben muß.

Um aber das wirklich Wertvolle des zeitgenössischen Schaffens festzustellen, dazu muß es gehört werden. Ihm muß Gelegenheit gegeben werden, sich zu erproben, nicht nur vor dem Urteil des Fachmusikers und des Berufskritikers, sondern vor der musikalischen Hörerschaft selbst, denn ihr ist doch in erster Linie das Werk des Schaffenden zugedacht. Im 18. und 19. Jahrhundert brauchen wir keine Genies mehr zu entdecken, sie sind uns in überreicher Fülle geschenkt und — erkannt. Wir haben aber in der Gegenwart allen Grund, uns aufmerksam umzuhören in dem Schaffen der jüngeren Generation und dankbar jede Begabung zu begrüßen und zu fördern, die uns Wesentliches und Neues zu sagen hat.

Kein Komponist, der Neues und Eigenes zu geben hat, macht es seiner Hörerschaft immer leicht und bequem. Aber nicht selten hat die innere Bereitschaft und Aufgeschlossenheit der Hörerschaft für das Neue der positiven Entwicklung der Musik die Wege geebnet.

Auch von uns ist diese Bereitschaft gefordert, und wir sind sie nicht nur den jungen zeitgenössischen Schaffenden schuldig, die ernst und im Bewußtsein der verpflichtenden Tradition deutscher Musik arbeiten, sondern wir sind sie auch dem Gedanken des lebendigen Fortschritts schuldig, ohne dessen planmäßige Pflege in der Vergangenheit wir heute nicht die Kunst besäßen, die wir als höchstes Gut der Musik verehren: die Bachsche Kantate, die Sonate Beethovens, das Musikdrama Wagners, die Sinfonie Bruckners.

Das reiche Musikleben Großdeutschlands

in seinen verschiedenen Erscheinungsformen spiegelt sich wieder in den Heften der „Zeitschrift für Musik". Eingehende, oft erstmalige Gesamtwürdigungen erfuhren bisher (seit Übernahme der ZFM durch den Verlag Gustav Bosse, Regensburg im Juni 1929) die folgenden Schaffenden u. Schaffenskreise in den

SONDERHEFTEN:

Abt Schachleiter 1/36
Ambrosius, Hermann 3/31
Bartels, Wolfg. v. 7/38
Baußnern, Waldemar von 10/31, (11/36)
Bode, Rudolf (2/31), (11/31), 5/32
Boßhart, Robert 6/35
Braunfels, Walter 6/30
Bresgen, Cesar 8/38
David, Johann Nep. 2/32, (1/37), 9/38
Distler, Hugo 12/35
Egk, Werner (12/33), 7/35
Franckenstein, Clemens v. 12/29, (7/35)
Furtwängler, Wilhelm 9/32
Grabner, Hermann 7/35
Graener, Paul 1/32
Haas, Joseph 9/29, (12/31)
Hasse, Karl (10/33), 10/34
S. v. Hausegger 11/31, (10/32)
Heuß, Alfred 8/34
Hindemith, Paul (6/32), 6/33, (12/34), (1/35)
Höller, Karl 4/36
Jochum, Otto 7/34
Kaminski, Heinrich 10/29, (10/33)
Kaun, Hugo 2/31
Klenau, Paul von 3/39
Klose, Friedrich 1/30, (11/32)
Klußmann, Ernst Gernot 5/36
Knab, Armin 5/30
Kroyer, Theodor 9/33
Lemacher, Heinrich 7/37
Marx, Karl 5/31
Mattiesen, Emil 8/37
Meßner, Joseph 8/33
Mojsisovics, R. von 8/32
Moser, Hans Joachim 12/30
Nellius, Georg 7/32
Niemann Walter 4/30, (9/32), (11/34), (3/36), (10/36)
Othegraven, August von 9/31
Pfitzner, Hans (9/30), (12/30), (12/31), (2/32), (5/33), 5/34, (1/35), (4/35), (6/35), (7/35)

Raphael, Günther 6/31
Reznicek, Emil von 7/30
Reuß, August (3/31), 7/35, (8/36)
Reutter, Hermann 6/36
Riemann, Hugo 7/29
Rüdinger, Gottfried 1/34
Sehlbach, Erich 4/37
Schaub, Hans F. 12/38
Schjelderup, Gerhard 4/33, (8/33)
Schmid, Heinrich Kaspar 11/29
Schmidt, Franz (5/37), 1/38
Schoeck, Othmar 6/32
Schubert, Heinz 3/34
Schumann, Georg 8/30
Sehlbach, Erich 4/37
Siegl, Otto 3/30
Simon, Hermann 11/36
Stein, Fritz 10/30
Straube, Karl 11/30
Strauß, Richard 6/34, (7/34), (1/35), (6/35)
Thomas, Kurt 12/31
Trapp, Max 10/37
Trunk, Richard 2/39
Unger, Hermann 4/31, (10/36)
Vollerthum, Georg 10/33
Waltershausen, H. W. v. 8/31
Weismann, Julius 1/31
Wetz, Richard 5/32, (1/33), 1/35
Wolf-Ferrari, Ermanno 3/36
Woyrsch, Felix von (6/30), 12/34
Zilcher, Hermann 2/30

*

I. Arbeitstagung der RMK 3/34
Augsburger Singschule 7/36
Bach, J. S. I/II/III/IV 8/29, 10/30, 3/35, 8/35
Bayreuth I/II/III 7/31, 7/33, 8/34
Brahms, Johannes 5/33

Beethoven, L. v. I/II/III 11/35, (9/36), 11/36, 2/38
Bruckner, A. I/II/III 10/32, 5/36, 10/36
Busoni, Ferruccio 12/32
Deutsches Volkslied 5/30
Deutsche Musik in den Ostmarken 11/33
Deutsche Musik-Studenten 1/36
Fasching I/II/III/IV 2/34, 2/35, 2/36, 2/37
Friedrich der Große 8/36
Geiger I/II 4/34, 11/38
Gluck, Chr. W. 11/37
Goethe, J. W. 3/32
Händel, G. F. 3/35
Haydn, F. J. 4/32
Jubiläums-Festheft 1/33
Klavier I/II 11/34, 4/35
Musik im Theater I/II 10/33, 9/35
Musik in der Hitlerjugend 10/38
Musikkritik-Musikbetrachtung 3/37
Musik im Rundfunk 12/33
Musikerziehung I/II/III 9/34, 5/35, 4/38
Musikkultur im neuen Deutschland 10/35
Nordische Musik 4/33
Österreicher-Heft I/II/III 1/37, 5/37, 1/38
Reger, Max I/II 3/33, 7/36
Salzburg-Mozart 8/31
St. Michaeliskirchenchor 11/32
Sudetendeutsches Heft I/II 6/38, 1/39
Thomaskantoren 11/30
Tonkünstlerfest-Heft I/II/III/IV/V/VI/VII/VIII 5/31, 6/32, 6/33, 6/34, 6/35, 9/35, 6/36, 6/37
Volksmusik-Heft 9/37
Cosima Wagner-Heft 12/37
Wagner, R. 2/33, 5/38
Wagner, R.-Wolf, Hugo 7/31, (2/33)
Weber, Carl Maria von 12/36



Der Führer bei den Bayreuther Festspielen

(an der Seite des Führers: Frau Winifred Wagner, im Hintergrund Verena Wagner)

(Aufnahme Barth)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / APRIL 1939 HEFT 4

Die Politik unſeres Führers wird noch ſo vielfach mißverſtanden, weil ihr Endziel nicht richtig erkannt wird. Dieſes Endziel iſt nicht die Sicherung und Mehrung des Reiches, ſo wichtig beides auch iſt; es iſt vielmehr: die Wiederaufrichtung des deutſchen Menſchen.

Der Führer will, daß die Deutſchen ihre guten Erbeigentümlichkeiten ſtärken, ihre Fähigkeiten ſo ſorgfältig als möglich ausbilden, daß ſie alles Fremde, das im Laufe der Jahrhunderte in ſie eingedrungen iſt, von ſich werfen, und daß ſie ihre Erbfehler bekämpfen und auf ein Mindeſtmaß zurückführen.

Daß dieſe Arbeit Zeit erfordert, weiß er beſſer als irgend einer. Darum denkt er in längeren Zeiträumen als irgend ein Staatsmann vor oder neben ihm. Die Geſundheitsgeſetzgebung, die Raſſengeſetzgebung, die Regelung der Erbhoffrage — alles das ſind Dinge, deren letzte Wirkungen ſich erſt in Jahrzehnten, in Jahrhunderten zeigen werden. Jede Generation wird vor beſonderen Aufgaben ſtehen wie früher jedes Geſchlecht vor beſonderen Aufgaben geſtanden hat. Seit Adolf Hitler aber wird die Wiederaufrichtung des deutſchen Menſchen für alle das letzte, das Richtung weiſende Ziel ſein.

Zum erſtenmale ſteht die Politik mit allen ihren Wirklichkeitsformen im Dienſte der Seelenformung, der Seelenläuterung! Zum erſtenmale hat darum in ihr die Muſik als diejenige Kunſt, die am ſtärkſten von allen Künſten auf die Seelen zu wirken vermag, eine Aufgabe, die nicht geringer iſt als irgend eine andere in dem alles umfaſſenden Gebiete der Staatskunſt.

Die deutſchen Muſiker werden ſich der ihnen daraus entwachſenden Verpflichtung immer bewußt ſein!

Ein Volk lebt ewig in ſeiner Kunſt!

Darum muß dieſe Kunſt national ſein, denn ſie iſt ja Ausdruck eben dieſer einen Volksart, dieſer Volksſeele, die, als Geſamtheit von den anderen Völkern eben ſo verſchieden iſt, wie ein Menſch vom andern.

Jeder aber kann nur durch die tiefſte Entwickelung ſeines Eigenlebens das Beſte ſeiner Veranlagung erreichen, ſo wie jede Nation nur auf ihre eigne Art und Innerlichkeit die Blüte ihrer Kultur erreichen kann.

Dieſer Gedanke war bei uns in den letzten Jahrzehnten faſt in Vergeſſenheit geraten, wenige deutſche Künſtler beſaßen den Mut und die Zähigkeit immer wieder für ihn einzutreten. Sie fanden wenig Verſtändnis bei den „international" denkenden Machthabern ihres Landes, bei der „international" denkenden Kunſtkritik.

Schon bekam der Name „Deutſche Kunſt" einen leiſen Stich ins Lächerliche, begannen die deutſchen Künſtler ſich als Außenſeiter zu fühlen, Außenſeiter in ihrem eigenen Lande, deſſen heiligſte Traditionen „deutſcher" Kunſt entſproſſen waren.

Zur rechten Zeit, wenn nicht in letzter Stunde, kam die Erlöſung! Ein Mann erſchien, der vor uns und der ganzen Welt nicht nur die geſchichtliche Größe des Reiches wieder aufrollte, ſondern der uns das herrliche geiſtige Erbe unſrer Väter, ſoweit es deutſch war, wieder lebendig machte, der uns Glanz und Wahrheit der deutſchen Kunſt wieder erſtehen ließ, da er ſich zu ihr bekannte, ſeinen Geiſt und ſeine Kraft in ihren Dienſt ſtellte.

Das iſt die Tat Adolf Hitlers für die deutſche Kunſt und die deutſchen Künſtler.

Die Ehre der deutſchen Künſtler aber muß es ſein, dieſe Tat zu lohnen durch wahrhaften Idealismus und unermüdliche Hingabe an die deutſche Kunſt!

Paul Graener

Nach einem Konzert in einer Kleinſtadt des Bayeriſchen Waldes ſagte mir eine begeiſterte Zuhörerin: „Dös hätts doch früher net geb'n, daß der Kaiſer ſei Orcheſter in unſer Neſt ſchickt. Dös ko a bloß unſer Führer!"

Die ganze Liebe und Anerkennung der breiten Schicht des Volkes für den Mann, der für alles ſorgt und dem gerade die Arbeiterſchaft es dankt, daß ſie nun teilnehmen kann an den Kulturgütern, liegt in dieſem ſchlichten Ausſpruch.

Und wir dürfen jeden Tag für unſere Volksgenoſſen muſizieren — das iſt unſere herrliche Aufgabe — und die danken wir unſerem Führer.

Franz Adam.

Die Tonkunst grüßt den Führer!

Die Tonkunst? Wir haben den liberalistischen Wahn überwunden, als wären geistige Bewegungen, also auch die einzelnen Künste, selbständige im luftleeren Raum sich entwickelnde Lebewesen, an denen die mit ihnen sich beschäftigenden Menschen wie Drahtpuppen hängen. Nein! Der wahre Hergang der Dinge ist ein anderer: Die Natur bringt gewisse Menschen hervor, welche durch ihr Handeln und Wirken einen Zustand herbeiführen. Alles Zuständliche in der Geschichte, also auch die Kunst, ist ein Ergebnis; und seine Gründe liegen im Willen der Menschen.

So grüßt also nicht die Tonkunst selbst. Aber der einzelne Mensch, dessen Herz an der Entwicklung der Musik lebenswarmen Anteil genommen hat, darf sich heute zum Sprecher der Tonkunst aufwerfen.

Dieser Mensch weiß, daß am Ende des 19. Jahrhunderts das Blut der wahren Deutschen, die sich um das jene Zeit beherrschende künstlerische Gesamtgenie geschart hatten, zu gären begann. Die politischen und kulturellen Lehren, die dieser Geist in seinem Siegmund, Siegfried und Parsifal verkörpert hatte, waren von ihnen als die Ahnungen eines Sehers ferner Zukunft erkannt worden. Wir mußten uns damals, wenigstens in der Rassenlehre, Adolf Stöcker oder G. Schönerer zu Bundesgenossen wählen. Aber die Macht der Idee versank. Unterirdisch war das Geschlecht der Nibelungen am Werke. Die Zeit der „entarteten Kunst" kam mit schleichendem Gifte heran. Das Genie der musischen Künste war fast verloren.

Da brach sich

das Genie der Tat

seine Bahn!

Unsere Kunst war gerettet!

Bayreuth — neu erstarkt — hat nun eine Möglichkeit, die es nutzen möge: nämlich Wagners Werk echt und treu, d. h. genau so zu pflegen, wie es sein Schöpfer im Geiste gesehen hat;

Anton Bruckner ist in die Walhalla eingezogen;

Volksgesang und frische Jugend,

Soldatenlied und der Sprechchor des Arbeitsdienstes blühen auf!

Die eigentliche, geheime, starke Musik unserer Zeit lebt noch außerhalb der Tonkunst. Sie klingt im Marschtritt der Regimenter, im Rhythmus der Arbeit, im Dröhnen der Motore und Propeller; sie klingt im endlichen Einklang der deutschen Herzen, im Willen zur Hebung des deutschen Menschen, im Willen zur Macht!

Heil unserem Retter und Führer!

Alfred Lorenz

Die Musik und Adolf Hitler.

Von Paul Ehlers, München-Solln.

Auch die deutsche Musik und die deutschen Musiker feiern am 20. April des Führers 50. Geburtstag aus bewegtem Herzen mit freudig ehrfurchtsvollem Danke. Wie könnte es anders sein? Ist es doch Adolf Hitler, der mit seiner politisch charakterlichen Erneuerung Deutschlands auch die deutsche Musik errettet hat, herausgeführt aus der drohenden, Vernichtung speienden Umklammerung durch artfremde Vergewaltiger ihrer Tugend, die, um es von innenher auszuhöhlen und damit seiner starken, gesunden Art zu berauben, ins deutsche Volk ihr Gift spritzten, indem sie mit entstellenden Wiedergaben und frechen höhnenden „Urteilen" Kunstwerke, die zum teuersten Gute des Deutschen gehören, herabzusetzen strebten und — was noch verderblicher war und tatsächlich in ungefestigten jungen Menschen Verwirrung hervorrief — mit schamlos dem deutschen Wertgefühle und allen Naturgesetzen ins Gesicht schlagenden kunstimitierenden Gemächten den Grundbau des deutschen musikalischen Schaffens zu untergraben trachteten. Wie oft haben wir uns in den Jahrzehnten unseres Kampfes gegen die zunehmende Verjudung des deutschen Musiktreibens nach dem Manne gesehnt, in dessen reine Hände die Macht gelegt sei, aus tiefer Einsicht und unbeirrbarem Gefühle heraus die Tempelschänder mit der Geißel auszutreiben! Und dieser Mann kam! Kam als schwertmächtiger Herzog des deutschen Volkes und damit auch der deutschen Kunst. Wie ein Frühlingsgewitter fuhren seine Worte und seine Taten über das deutsche, heilige Land und entsandten ihre zündenden Blitze in die morsche, volksverräterische, krämerische Welt der ihres Deutschtums bereits entblößten Gewalträuber und ihrer heimlichen Herren: der Juden. Die bildeten sich freilich ein, dieses deutschen Mannes und seiner Getreuen spotten zu können; zu viel der prahlerischen Schwäche der mit „verdorrender Hand" das volkabwürgende Diktat des Versailler Friedens unterschreibenden sogenannten „Deutschen" hatten sie schon erlebt, als daß sie noch hätten glauben mögen, ein Deutscher meine es ernst mit seinem Worte. Sie haben nun allerdings einsehen müssen, daß sie sich in dem verhöhnten und verfolgten Manne gründlich getäuscht gehabt hatten. Sein Wort war Wahrheit und zerschlug mit dem sausenden Schwerte der Wahrheit das unsäglich dumme Lügengespinst von der Unfreiheit des deutschen Menschen. Sein Glaube und sein Mut erweckten auch der andern Deutschen Glauben und Mut; sein Glaube und sein Mut zerbrachen die Sklavenketten der Feinde und führten zugleich die deutsche Musik aus der Gefangenschaft des jüdischen Ungeistes. Darum dankt die deutsche Musik Adolf Hitler zu seinem 50. Geburtstag und erbittet von einer höheren Macht alles Glück für sein Leben und sein Wirken. Und nicht nur das! Sondern die im Dienste der deutschen Musik stehen, geloben ihm, der auch ihr Führer ist, treue Gefolgschaft, um sich seiner wert zu erweisen, soweit es in ihren Kräften steht — das ist ihre Gabe zu diesem feierlich festlichen Tage.

Wie sah es denn aus im ausgehenden Zweiten Reiche und in den verfluchten Jahren der im Innersten undeutschen Regierungen der Nachkriegszeit? Jeder unter uns, dem die Musik etwas andres bedeutete, als nur ein Spiel mit Notenzeichen und Klängen, mußte mit sorgenden Augen gewahren, wie der schleichende innere Feind schon vom letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts an immer mehr an Vorherrschaft auf den Gebieten der deutschen Kultur, und insbesondere der deutschen Musik, gewann. Es war, als sei die deutsche Welt mit Blindheit geschlagen gewesen und sähe nicht, wie der Ungeist des fremden Unwesens Schritt vor Schritt ihres Bodens einnahm. Der Deutsche steht fremder Kultur nicht feindselig gegenüber, sofern sie echtbürtig und innerlich sauber ist. Auch die deutsche Musik hat fremde Kunst niemals zurückgewiesen, sondern sie, im Gegenteil, freigesinnt nicht nur geduldet, sondern bei und sogar in sich aufgenommen, in sich eingedeutscht. Engherzigkeit ist es also nicht, was die deutsche Kunst zwang, das Jüdische zu bekämpfen. Nein, hier trat ihr etwas entgegen, das ihrem wesenhaftesten Wesen zuwider war und ihren Kern und damit ihr ganzes Sein und Dasein zu zerstören drohte. Das einfachste Gebot der Selbsterhaltung erlegte es ihr auf, gegen die Anmaßung des Judentums, zu bestimmen, was deutsche Musik zu sein habe und wie sie zu pflegen sei, mit aller Kraft aufzutreten.

Wer in Erkenntnis der Gefahr gegen die Überjudung der deutschen Musik anging, konnte nun das Seltsame erfahren, daß es anfangs nicht so sehr die Juden selbst waren, die für das angeblich beleidigte Judentum eintraten, sondern die eigenen deutschen Volksgenossen. Sogar der behutsamste Einwand gegen die unangebrachte Bevormundung der deutschen Musik durch die Juden wurde als „übler Antisemitismus" verschrieen und mit Abscheu gebrandmarkt, wie wenn man ein Verbrechen gegen die unverbrüchlichsten Gesetze der Menschlichkeit begangen habe. So allgemein verstanden wurde, daß z. B. ein Chinese nicht geeignet wäre, etwa eine Gestalt wie Siegfried zu verkörpern, so wenig getraute man sich zuzugeben, daß einem Juden gegenüber dasselbe Kriterium zu gelten habe. Keinem braven Deutschen würde es eingefallen sein, in dieser Feststellung eine Kränkung des Chinesen zu erblicken; beim Juden jedoch war eine entsprechende Bemerkung das schlimmste Sakrileg. Wenn schon in diesem Falle, wo das Auge auch des Einfältigsten das Mißverständnis zwischen dichterischer Gestalt und Verkörperung hätte erkennen müssen, das Unterscheidungsvermögen versagte, so kann es nicht wundernehmen, wenn die feinen Unwägbarkeiten der „absoluten" Musik erst recht nicht empfunden wurden. Dennoch ist diese Erscheinung unbegreiflich. Man möchte meinen, das Gleichgewicht der Seele müsse sich gestört fühlen, wenn ein rassefremder Künstler deutsche Musik wiederzugeben trachte oder im Idiom der deutschen Musik zu komponieren versuche. Allerdings ist die Fähigkeit zur Mimikry beim Juden außerordentlich groß und kann den Unkritischen leicht täuschen. Wir haben diese Wirkung vermeintlicher Assimilierung bei blendenden Erscheinungen des Virtuosentums und der Komposition oft genug wahrnehmen können. Man braucht nur die Namen Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Gustav Mahler zu nennen, um inne zu werden, wie stark die Neigung des Deutschen ist, für deutsch anzusehen, was nur Nachahmung des Deutschen ist.

So bedauerlich diese Art Gutgläubigkeit ist, so war sie doch nicht das Gefährlichste. Die Duldsamkeit des Deutschen, erwachsen aus seinem Drange nach Erkenntnis, seinem Forschungsbedürfnisse, läßt ihn oft die Grenze übersehen, die zwischen Duldung und Selbstentäußerung gezogen ist. Eine sonst recht musikalische Dame nahm mir gegenüber einst die komische Werteinteilung vor: „Die 3 größten deutschen Komponisten sind doch Bach, Meyerbeer und Brahms!" — Beim Anhören solch verblüffender Urteile wird man sich bewußt, wie schwer offenbar manchem das Verständnis für den Unterschied zwischen Deutsch und Undeutsch fällt. Man braucht sich indes über diese und ähnliche Meinungen nicht zu wundern, noch zu entsetzen. Wohlmeinende, auf die Majestät der deutschen Musik mit Recht stolze Deutsche haben den Aberglauben von der die Völkergrenzen überfliegenden Gleichheit und der übervolklichen Allgemeinverständlichkeit jeder Musik aufgebracht; Juden aber haben ihn begierig nachgesprochen und geflissentlich genährt und verbreitet, weil er vortrefflich in ihre zur Verdummung der Völker ausgedachte Lehre paßte, daß vor Jehova alle Welt gleich sei. Was Wunder, wenn harmlose Deutsche unter dem Einflusse der ewigen Wiederholung des Aberglaubens anfingen, ihn für wahr zu halten und ihn nachzuplappern! Schlimmer, als diese Nachschwätzereien, sind die hinterlistigen und böswilligen Ausstreuungen der Scheinwahrheiten, die ihnen zugrunde liegen.

Und am allerschlimmsten und verantwortungslosesten handelten jene Deutschen, die, wenn Sorge um die Reinerhaltung der deutschen Musik gegen die unrechtmäßigen jüdischen Machtansprüche zu Felde zog, sich trotz ihrer Erkennung der Fremdrassigkeit der Juden schützend vor sie stellten und deutsche, ihres Deutschtums freudig bewußte und unterm Gesetz des Deutschtums handelnde Männer um ihres Bekenntnisses willen schmähten und verfolgten. Oft genug griffen sie dabei zu den lächerlichsten Mitteln. So verklagte mich die deutschstämmige Musikpäbstin einer norddeutschen Stadt einmal bei meinem Hauptschriftleiter mit der Behauptung, daß ich den — jüdischen — Dirigenten der Symphoniekonzerte unsachgemäß beurteile; vom loyal denkenden Chef unter Vorlage sämtlicher, auf jenen Dirigenten sich beziehenden Aufsätze ersucht, ihm die ihr mißliebigen Stellen anzumerken, erwiderte sie, daß zwar in keinem der Artikel ein gehässiges Wort enthalten sei, daß ich aber dennoch den jüdischen Dirigenten abfällig kritisiere mit jeder günstigen Beurteilung einer Leistung des zweiten (deutschen) Konzertdirigenten der Stadt! Die um das Walten der Gerechtigkeit so besorgte Dame war also offenbar der Meinung, ich hätte die verdammte Pflicht, den hervorragend begabten zweiten Dirigenten, der übrigens bald darauf zum Generalmusikdirektor einer andern deutschen Großstadt berufen wurde, schlecht zu machen, nur damit der weniger gute Jude als der bedeutende Mann gelobt

werde, den ſie in ihm ſah und der er garnicht war; wobei ihr Edelmut ſo weit ging, ihre einflußreiche geſellſchaftliche Stellung in die Wagſchale zu werfen, um womöglich den unliebenswürdigen Kritiker aus ſeiner Poſition zu bringen.

Ernſter als dieſes hübſche Intermezzo war, was von den Juden und den judenhörigen Deutſchen im Jahre 1910 nach der Münchner Uraufführung der Achten Symphonie, des von einem rührigen jüdiſchen Konzertagenten die „Symphonie der Tauſend" getauften Werkes, von Guſtav Mahler geſchah. In meiner Betrachtung des Werkes und ſeiner Wiedergabe in der „Allgemeinen Muſikzeitung" hatte ich ſachlich und wahrheitsgetreu geſchrieben, daß mir das zuerſt unerklärliche Wunder des lärmenden Erfolges alsbald in ſeiner Bedeutung aufgegangen ſei, als ich mir die Zuſchauerſchaft genauer angeſchaut und entdeckt hätte, daß es faſt ausſchließlich aus — wie nachher bekannt wurde: von der ganzen Welt Europas und Nord- und Südamerikas zum „großen" Ereigniſſe in München zuſammengeſtrömten — Juden beſtand; meine ohne jegliche Bosheit daran geknüpfte Anſicht, daß die Juden vielleicht in dieſer Muſik etwas empfänden und erblickten, was ihrer Art ebenſo zuſagen möchte, wie es der deutſchen entgegen wäre und leer erſcheine, brachte die philoſemitiſche Seele zum Raſen. Sogleich ward die alte Tatſache aufs neue wahr, daß, wenn der Jude nicht über den grünen Klee gelobt und ſeine Erzeugniſſe als eine weltumwälzende Offenbarung des ſakroſankten Judentums verkündet werden, man ein blutrünſtiger „Antiſemit" iſt. Ein deutſcher Profeſſor in Straßburg wappnete ſich mit Mut und Standhaftigkeit, nahm eine Stahlfeder als Lanze und ritt gegen mich eine wütende Attacke. Das nötigte mich, ihm mit einem, das Grundſätzliche der ganzen Frage behandelnden Aufſatze über „das Raſſenproblem in der Muſik" zu antworten. Dieſer Aufſatz hatte eine unerwartete, aber ſehr bezeichnende Wirkung in Öſterreich, bezeichnend deswegen, weil ſich darin die von jeher in der Oſtmark unvergleich genauere, klarere und ſchärfere Einſtellung des Volkes in der Judenfrage kundgab, als in Deutſchland. Die führende antiſemitiſche Tageszeitung druckte, entgegen meiner urſprünglichen Abſicht, den Aufſatz vollſtändig ab; eine Reihe von Briefen zeigte mir, daß die Ausführungen in gewiſſem Sinne befreiend gewirkt hatten. Beſonders feſſelte mich darunter der Brief eines in der Herzegowina ſtationierten Offiziers, weil er mich auf einen von mir begangenen Denkfehler aufmerkſam machte; ich hatte geſchrieben, daß die Judenfrage nicht zur Ruhe kommen könne, ſolange nicht die Juden ſich vollkommen in ihren Wirtsvölkern aufgelöſt hätten; jener Offizier beſtritt — mit Recht, wie ich bald einſehen lernte — die Möglichkeit einer ſolchen, dem Weſen wie den Weltherrſchaftsanſprüchen der Juden widerſprechenden charakterlichen Einfügung in die Wirtsvölker. Das Judentum ſelbſt war, wie es ſcheint, nicht ſonderlich zufrieden mit dem Aufſatze, weniger öffentlich, als im geheimen begann es einen ſtillen Kampf gegen den Verfaſſer; öffentlich trat nur eine deutſche illuſtrierte Zeitſchrift mit einem recht ungeſalzenen „Witz" gegen die Kritik an der Mahleriſchen Symphonie auf.

Dem hinkenden Witz eignet aber doch einige Bedeutung wegen ſeines jüdiſchen Urhebers; denn dieſer war derſelbe in Kunſt reiſende Weltbummler, der ſich zwei Jahre zuvor mir gegenüber die unverfrorene Bemerkung erlaubt hatte: „München muß viel mehr verjudet werden; es ſind noch lange nicht genug Juden hier". Dies war weit mehr als eine konverſationelle Bemerkung: es kündigte an, was das Weltjudentum in München zu unternehmen beabſichtigte. München gehörte ſeit langem zu den Dingen, die dem Judentum peinlich und verdrießlich waren. Trotzdem gegen Ausgang des letzten Jahrhunderts ein Mann wie Hermann Levi als bayeriſcher Generalmuſikdirektor nicht bloß einen klingenden Titel, ſondern ein wichtiges beſtimmendes Amt in München beſaß, hatte ſich München vom jüdiſchen Einfluſſe rein bewahrt; die dort anſäſſigen, nicht ſehr zahlreichen und meiſt älteren Judenfamilien befleißigten ſich damals noch einer klugen Zurückhaltung. Dem Weltjudentum paßte ſeine Einflußloſigkeit an einem der erſten Kunſtorte Deutſchlands gar nicht, und es beſchloß, auch dieſe Stadt ſich untertan zu machen. Nach ſeiner bekannten ſchleichenden Art ſchickte es unauffällig einige wenige Pioniere vor. Mit einem jüdiſchen Konzertagenten fing es an; gar bald folgte ihm ein zweiter. Merkantile Geſchäftigkeit tummelte ſich als gefräßiger Hecht in dem allerdings etwas allzu geruhigen, aber vorbildlich ſauberen Karpfenteiche des Münchener Muſiklebens. Ein ſchweres Unglück erlitt zu jener Zeit München durch den ſchnellen Tod Felix Mottls, des Großſiegelbewahrers aller echten Kunſt. Das Weltjudentum erkannte ſeine Möglichkeit. Für es

ſtand es feſt, daß nur ein Jude den Platz einnehmen dürfe, der durch Männer wie Franz Lachner, Hans von Bülow, Felix Mottl geweiht war; ob ein Jude die inneren und äußeren Tugenden dafür mitbringe, an einer Hochburg der deutſchen Kunſt als Meiſter zu wirken, konnte ihm, dem an der Heilighaltung der deutſchen Kunſt gar nichts gelegen war, gleichgültig ſein; ſein Ziel lag auf anderem Gebiete, und die Kunſt war ihm nur e i n Mittel zum Zwecke der Eroberung der Weltherrſchaft.

Ein für München höchſt unwürdiges Treiben um die Beſetzung des Generalmuſikdirektorpoſtens hub nun an. Zwar hätte München einen ſeiner verpflichtenden künſtleriſchen Überlieferung wie kein anderer würdigen Leiter der muſikaliſchen Geſchicke in der überragenden Perſönlichkeit Dr. Karl Mucks gewinnen können, wenn die „maasgebenden" Stellen noch frei in ihren Entſchlüſſen geweſen wären. Aber Juda hatte es verſtanden, ihnen rechtzeitig die Hände zu binden. Münchens damaliger Generalintendant Frh. von Speidel wäre, wie er in einer Unterredung mit mir offen ausſprach, herzlich froh geweſen, wenn er von Bruno Walter-Schleſinger, dem „Pfundsjuden", wieder los hätte kommen können, um dafür Karl Muck als Gebieter des muſikaliſchen Teiles zur Seite zu haben. Die Königliche Hofoper, dieſe ſtolze Pflegeſtätte adliger Bühnenkunſt, durch die Namen Mozart und Richard Wagner mit unvergänglichem Ruhme geziert, hatte ſich (nach der Mitteilung Speidels) gegenüber dem jüdiſchen Dirigenten ihres Rechtes inſofern begeben, als ſie ihm durch einen Vorvertrag zwar die Möglichkeit einräumte, auf die Erfüllung zu verzichten, ſich ſelbſt jedoch an ihr Wort feſſelte, ihn anzuſtellen, falls ihn die Wiener Hofoper, an der er amtierte, frei geben würde. Der Jude ließ ſich Zeit mit ſeiner endgültigen Zuſage. Monatelang wurden die Münchner Künſtler und Kunſtfreunde mit dem entwürdigenden Frage- und Antwortſpiele „kommt er? — kommt er nicht?" an der Naſe herumgeführt, bis er endlich gnädigſt geruhte, ſein koſtbares Jawort zu geben. Und Bruno Walter-Schleſinger kam, und ein langes Jahrzehnt blieb Münchens muſikaliſches Leben der Herrſchaft dieſes betriebſamen, in Anſchauung und muſikaliſcher Darſtellung dem Weſen der deutſchen Kunſt innerlichſt fremden Mannes ausgeliefert. Wiederum aber trat der erbärmliche Fall ein, daß ſich Deutſche zu Schützern des Juden aufwarfen. Wer vor der endgültigen Verpflichtung davor warnte, Münchens höchſtes muſikaliſches Amt einem Juden anzuvertrauen, und wer ſpäterhin an deſſen „Taten" den Maßſtab deutſchen Gefühles und deutſcher Erkenntnis anlegte, der mußte ſich die frechſten — offenen wie anonymen — Anpöbeleien, Zuſchriften hyſteriſcher Weiber weiblichen und männlichen Geſchlechtes, langatmige briefliche Expektorationen des Dirigenten ſelbſt, Angriffe in Zeitungen, den Vorwurf des Nichtwiſſens oder der Böswilligkeit uſw. gefallen laſſen. Nun, das gehört zu den Sporteln des Berufes, und niemand, der in jenen Tagen im Bewußtſein ſeiner beſſeren Urteilskraft und klareren Einſicht gegen Münchens zunehmende Verjudung ankämpfte, wird dieſe Anwürfe anders denn als ehrenvolle Wunden anſehen und ſich jedenfalls nicht allzu viele graue Haare darüber haben wachſen laſſen.

Vielleicht hätte Walter-Schleſingers Münchner „künſtleriſches Wirken" noch länger angedauert, wenn nicht die angeborene jüdiſche Händlerpaſſion ihn eines ſchönen Tages übermannt und dazu verleitet hätte, ſeine eingebildete Unentbehrlichkeit zur Grundlage ſo überſpannter Forderungen an Geld und Urlaub zu machen, daß ſogar die wohlwollendſten unter ſeinen amtlichen Bewunderern davor zurückſchreckten, um einen ſolchen überhohen Preis ſein ferneres bedenkliches Weiterwerkeln zu erkaufen. Die Freunde unverfälſchter Kunſt waren froh, als ſie die Ablehnung der unverſchämten Forderungen erfuhren. Dennoch brachte, als Walter-Schleſinger von München unter dem Klagegeſchrei ſeiner Korybanten ſchied, ein Künſtler es fertig, mit düſterer Kaſſandra-Stimme zu weisſagen: „Mit Walters Scheiden hat München aufgehört, eine ernſt zu nehmende Kunſtſtadt zu ſein." So tief hatte ſich der Aberglaube, nur ein Jude ſei fähig, deutſche Kunſt zu betreuen, in die Gemüter bereits eingefreſſen gehabt! Daß die Weisſagung nicht eingetroffen und daß das Münchner Muſikleben nach ſeiner Befreiung von jüdiſcher Schleimſeligkeit und jüdiſcher Effektmacherei im Gegenteil wieder ſtark und deutſch wurde, nimmt nichts von der erſchreckenden Tatſache weg, daß unter der Vorherrſchaft des jüdiſchen Ungeiſtes ſolche Irrmeinungen ſelbſt in der friſchen Voralpenluft Münchens haben ausgebrütet werden können.

Wer möchte angeſichts dieſes ſymptomatiſchen Beiſpiels der über ganz Deutſchland aus-

gebreiteten Wühlarbeit der Juden auf dem Gebiete der deutſcheſten aller Künſte noch leugnen, daß das Kommen eines deutſchen heroiſchen Mannes nötig geworden war, um Deutſchlands Kunſt aus Verſumpfung und Vernichtung herauszuholen und mit ſcharfer Axt den Giftbaum jüdiſcher Anmaßung und Beeinfluſſung umzuhauen? Und wer fühlte deshalb nicht den heißeſten Dank in ſich brennen gegen den Führer, der, indem er Deutſchland frei machte, auch die deutſche Kunſt zur Selbſtbeſinnung zurückführte? An den Künſtlern liegt es jetzt, das, was an Nachwirkungen des jüdiſchen Giftes im Leibe der Kunſt etwa zurückgeblieben iſt, vollends daraus zu vertreiben. Zu lange hatte der mörderiſche Angriff auf die deutſche Seele angehalten, als daß auf ein Mal die Geneſung hätte geſchehen und alle Schlacken des unheilvollen Einfluſſes abgeworfen werden können. Wenn es aber einzelne noch gibt, die in der Richtung des Irrweges beharren und das vom Führer aufgeſtellte leuchtende Ziel nicht wahrnehmen, ſo ſei ihnen ernſtlich geraten, über die Worte nachzudenken, die der Führer oft genug gerade auch der deutſchen Muſik gewidmet hat.

Spielereien eines ſeelenloſen Intellektes, Kunſt um des Künſtlichen willen ſind niemals dem Weſen der deutſchen Muſik gerecht geworden. Sie haben im erneuerten Deutſchland noch weniger Raum, als je zuvor in unſerem heiligen Vaterlande. Mahnende Worte tiefſter Erkenntnis ſind es, die der Führer auf dem letzten Reichsparteitage, dem erſten des von ihm geſchaffenen Großdeutſchlands, ausſprach: „Wohl aber iſt es nötig, die allgemeinen Geſetze für die Entwicklung und Führung unſeres nationalen Lebens auch auf dem Gebiete der Muſik zur Anwendung zu bringen, das heißt: nicht in techniſch gekonntem Wirrwarr von Tönen das Staunen der verblüfften Zuhörer zu erregen, ſondern in der erahnten und erfüllten Schönheit der Klänge ihre Herzen zu bezwingen. Nicht der intellektuelle Verſtand hat dabei unſeren Muſikern Pate zu ſtehen, ſondern ein überquellendes muſikaliſches Gemüt; wenn irgendwo, dann muß hier der Grundſatz gelten, daß ‚wes das Herz voll iſt, der Mund überläuft!‘, das heißt: wer von der Größe der Schönheit oder dem Schmerz, dem Leid einer Zeit und ſeines Volkes durchdrungen oder überwältigt wird, kann, wenn er von Gott begnadet iſt, auch in Tönen ſein Inneres erſchließen. Das techniſche Können iſt wie immer die äußere notwendige Vorausſetzung für die Offenbarung der inneren Veranlagung. Ich halte es für dringend notwendig, daß gerade unſere Muſiker ſich dieſe Erkenntniſſe zu Herzen nehmen . . . das Ideal für uns alle hat in der Pflege des Geſunden zu liegen. Alles Geſunde aber allein iſt richtig und natürlich. Alles Richtige und Natürliche iſt damit ſchön. Es iſt heute aber ebenſo wichtig, den Mut zur Schönheit zu finden, wie den zur Wahrheit. Der Weltfeind, gegen den wir im Kampfe ſtehen, hat auf ſeine Fahne ebenſo die Vernichtung des Wahrhaftigen wie des Schönen geſchrieben.“

Wir fühlen aus dieſen Worten, wie ſehr Adolf Hitler mit dem Urquell alles muſikaliſchen Geſchehens innerlich verbunden iſt, wie klar vor ſeinem Geiſte das Phänomen des muſikaliſchen Schaffens ſteht, dem Urgrunde wie der Formung nach. Selbſt wenn wir nicht aus eigenem Erleben wüßten, mit welch ungeteilter Aufmerkſamkeit, alſo mit welcher inneren Teilnahme, ohne die eine geſpannte Aufmerkſamkeit unmöglich iſt, er muſikaliſchen Aufführungen zuhört, müßten wir aus ſeinen ſich mit Muſik beſchäftigenden Worten erkennen, daß ſein Genius wie auf den anderen Gebieten menſchlichen Wiſſens und Könnens ſo auch in der Muſik bis auf den Grund der Erſcheinungen hindurchſchaut mit jener erſtaunlichen Konzentrationsfähigkeit, die allein dem Genie eignet und dieſem Dinge erſchließt, deren Kenntnis ſonſt nur dem emſigen Erlerner auf mühſamem Wege gelingt. Das aber gibt ſeinen Äußerungen über Muſik und Muſiker die Wucht der ſchöpferiſchen Wahrheit und damit das gebietende Recht, aufs ſorgſamſte überdacht und befolgt zu werden — nicht aus Byzantinismus und gedankenloſer Speichelleckerei, ſondern, weil hier ein Mann ſpricht, deſſen Taten beweiſen, daß ihm mehr, als gewöhnlichen Sterblichen, gegeben iſt und daß ſein Geiſt im Weſenhaften des Seins wurzelt.

Adolf Hitler müßte kein Deutſcher, müßte vor allem kein Oſtmärker ſein, wenn ihm die Muſik nichts bedeutete. Wohl iſt er der Baukunſt innerlich verſchworen, aber wenn man Architektur als ſteingewordene Muſik bezeichnet, ſo darf man wohl auch ſagen, daß die Dynamik ſeines Weſens muſikaliſcher Art ſei. Der eigentliche künſtleriſche Genius des deutſchen Menſchen iſt die Muſik. Sie iſt der künſtleriſche Ausdruck ſeines ewig Bewegung wollenden

Wesens, seines forschenden, niemals gestillten, immer unbefriedigten und immer neue Lösungen suchenden Dranges nach Erkenntnis. Musik ist Bewegung, schaffende Kraft, gleichwie das Leben des deutschen Menschen. Auch, wo Säulen erzener Akkorde erhabene Ruhe aufzurichten scheinen, ist keine Erstarrung: ihr Tönen stirbt dem Ohre des Irdischen, aber im unendlichen, zeit- und grenzenlosen Weltall schwingt es bis in Ewigkeit fort. Im Fließen, Wachsen, Ewig-Werden offenbart sich das Sein der Musik. So strebt auch der deutsche Mensch immer weiter, von Ziel zu Ziel. Ein Werk ist vollendet — so beginne das neue! Wehe dem Deutschen, der seines Wirkens satt würde, dem genügte, was er gearbeitet, geschafft und geschaffen hat! Er wäre ent-artet, seiner Art untreu geworden. Unsterblichkeit ist arisches Daseinserleben. Der Deutsche möchte tausend Leben leben — nicht um des Genusses und Vegetierens willen, sondern — um alles das auszuführen, was in ihm nach Gestaltung drängt, was von ihm getan sein will, was ihm als Pflicht eingeboren ist. Das ist keine verschwommene Schwärmerei; denn wahrhaftiges deutsches Träumen und Wünschen ist Wille, der, mag er das Ziel noch so hoch und fern erschauen, auch nüchtern seine Kraft daransetzt, es zu erreichen. Erscheint uns der Führer nicht in solchem Sinne als „der Deutsche" schlechthin, und wenn es so ist, dürfen wir dann nicht sagen, die wirkende Kraft in ihm sei musikalisch?

Immer wieder kehrt er ja auch ins beglückende Reich der tönenden Kunst ein, Erquickung schöpfend aus den Wunderwerken, die der deutsche Genius durch seine auserwählten Söhne mitgeteilt hat und mitteilt. In Regensburg, beim Feste der Aufstellung der Büste Anton Bruckners in der Walhalla, konnten auch die, denen Adolf Hitler als Musikzuhörer noch fremd geblieben war, die tiefe Versunkenheit beobachten, womit er in dem in edlem Ebenmaße aufgeführten gotischen Bau der ehemaligen, an jenem Tage erst für ihre, vom alten Erbauer allerdings nicht geahnte, eigentlichste Bestimmung geweihten Minoritenkirche die gewaltige Welt der fünften Brucknerischen Symphonie auf sich wirken ließ. Der Geist des die Riesenquadern seiner Werke ins Erhabene emporschichtenden Baumeisters der Töne ist seinem eigenen Geiste verwandt von Ewigkeit her, wie ähnlicher Weise Richard Wagners germanisch-heldische Dramen in ihm die Saiten der Weltweite und der tatfrohen Manneskraft mitschwingen lassen, die „Meistersinger" mit ihren das Leben widerspiegelnden Tönen an sein sinnenhelles Gemüt, an seine Ehrfurcht vor meisterlicher Werktreue und an seine Liebe zu der über Spießertum und Beschränktheit selbstsicher hinwegschreitenden Freiheit sieghafter Jugend hier, junggebliebener, wissender und klug handelnder Erfahrung dort rühren. Daß er indessen nicht nur dem Heroischen und dem vom Begrenzt-Individuellen ins Allgemeingültig-Große Gesteigerten zugewandt ist, sondern auch die „stilleren" Meister zu ehren weiß, sofern sie nur „deutsch und echt" sind, mag man u. a. daraus ersehen, daß er erst vor kurzem die Aufstellung der Büste Robert Schumanns in der Ruhmeshalle der Walhalla angeordnet hat. Ebensowenig hält er es für einen Raub an der Forderung der Echtheit und Gediegenheit der Kunst, die gute leichte Musik, wie sie sich etwa in Johann Straußens musikalisch genial erfundenen und meisterhaft gearbeiteten Operetten und Tänzen oder in Erzeugnissen der des Wiener Meisters würdigen Nachfolgern den Ausdruck der edleren Seite ihres Seins geschaffen hat, zu lieben, anstatt sie naserümpfend zu mißachten, und wenn er hie und da nach heißem, in höchstem Maße von verantwortungsvoller Pflicht erfülltem Tagewerke ein kurzes Ausrasten in einer leicht hingleitenden Vergnügung sucht, die das Unterhaltende in anmutiger Form reicht, so folgt er dem Gesetze der Natur, deren Vernunft den Ausgleich zwischen Spannung und Entspanntheit fordert. Nicht, ob eine Musik ernst oder heiter, gewichtig oder leicht ist, bildet ihren Wert, sondern ob sie wahr und echt empfunden, rein gewollt und kunstgerecht geformt ist. Und diese Eigenschaften sind es ja, die der Führer, wie wir aus allen seinen Äußerungen über Musik wissen, von den musikalischen Kunstwerken verlangt.

„Gott sei Dank, endlich einmal ein Reichskanzler, der sich für die Kunst interessiert!" — so sagte, wenige Monate nach der Machtergreifung gelegentlich einer Aufführung der „Meistersinger", Richard Strauß im Münchner Nationaltheater zu mir. Ja, „Gott sei Dank!" haben wir alle, im Dienste der Musik Stehenden, allen Anlaß zu sagen, daß ein Mann aufgestanden ist, der mit dem Willen auch die Macht besaß, der Verheerung der deutschen Musik durch die frechen Volksverderber Einhalt zu tun und damit der beginnenden — von einzelnen blöden oder

verantwortungsloſen Burſchen leider ſchon begierig aufgegriffenen — Entdeutſchung der Muſik ein Ende zu machen. Wahrhaftig! wenn ganz allgemein jeder Deutſche von Vernunft Grund hat, Gott auf den Knieen zu danken, daß er vor fünfzig Jahren im kleinen Braunau einen Knaben das Licht der Erde erblicken ließ, der zu Großem auserſehen war und dies Große auch treulichſt unter harten Opfern eigenen Wohllebens ausführt, ſo beſteht für die Muſiker noch ein beſonderes Muß — jawohl ein Muß! — zu danken und dieſen Dank durch die Tat zu beweiſen. Der Führer hat die Bahn von den auf Raub lauernden Aasgeiern rein gefegt und den Weg gezeigt. Pflicht der Künſtler iſt es jetzt, dieſen Weg zu gehen. Vorſchriften, was und wie ſie zu komponieren, zu dirigieren, zu ſpielen, zu ſingen, zu ſchreiben haben, werden ihnen nicht erteilt; nur e i n unerbittliches Gebot ſteht vor ihnen: ſtreng gegen ſich, in allem und jedem Muſizieren wahr und deutſch zu ſein, ſich nicht in intellektueller Eigenbrötelei für wichtiger als das Volk zu halten, die etwa noch vorhandenen Reſte von undeutſchem Weſen aus Schaffen und Wiedergabe zu tilgen. Das iſt, glaub' ich, das Geringſte, was wir dem Führer widmen können, um ihm in ſeiner gewaltigen Arbeit der Wiedererneuerung des deutſchen Volkes als treue Mithelfer beizuſtehen.

Der Führer und das Haus Wahnfried.

V o n D r. P a u l B ü l o w , L ü b e c k.

Die fränkiſchen Waldhöhen ſind nicht nur eine Lieblingslandſchaft des Führers, ſondern auch Schauplatz einer Schickſalswende ſeines Lebenskampfes. Im Paſewalker Lazarett auf niederſächſiſcher Bauernſcholle reifte der unbekannte Gefreite des Weltkrieges mitten im Chaos ſeines Vaterlandes zu weltgeſchichtlichem Entſchluſſe. Auf dem dann folgenden Kampfeswege begegnete dem Führer auch B a y r e u t h. Die Wagnerſtadt beſchenkte ihn bereits vor der Machtübernahme mit ſtolzen politiſchen Ereigniſſen, mit der Freundſchaft des Hauſes Wahnfried und mit den Eindrücken der Feſtſpiele. Der heroiſche Dreiklang dieſes Erlebniſſes tönt bis heute durch die Lebensſymphonie des Führers, der ſich bei einem Beſuch im Wahnfriedkreiſe (1933) mit dieſem Ausſpruch zum Bayreuther Genius bekannte: „Ich begreife heute, weshalb mir in meiner Jugend gerade Wagner und ſein Schickſal mehr ſagten als ſo viele andere große Deutſche. Es iſt wohl die gleiche Not eines ewigen Kampfes gegen Haß, Neid und Unverſtand. Es ſind dieſelben Sorgen."

Was alles mag den Führer bewegt haben, als er in jenen Frühlingstagen von 1923 zum erſtenmal als Unbekannter durch die ſtillen Straßen der Wagnerſtadt wandelte — das Feſtſpielhaus als die zu ſchöpferiſcher Tat gewordene Lebensrune des Genius erblickte, vor den Gräbern der Großen auf dem Bayreuther Friedhof ſtand, im lenzergrünten Hofgarten weilte und von den Baudenkmälern der Stadt vor allem das markgräfliche Opernhaus begeiſtert bewunderte? Konnte er ahnen, daß er genau zehn Jahre ſpäter als Kanzler des Reiches den Feſtſpielhügel hinauffahren würde, um dort droben im weihevollſten Bühnenraum Deutſchlands das deutſcheſte Werk der Opernkunſt zu erleben: Wagners „Meiſterſinger von Nürnberg"?

Am 29. und 30. September 1923 begingen die nationalen Verbände Bayreuths einen „Deutſchen Tag". In der ehemaligen, während der markgräflichen Blütezeit (1748) erbauten Reithalle, die ſeit 1936 in die Ludwig Siebert-Halle umgeſtaltet wurde, hörte die Bayreuther Bevölkerung den Führer in einer aufrüttelnden Rede. Dieſe Stunden des politiſchen Kampfes erhielten ihre denkwürdige Weihe in der Begegnung zwiſchen Hitler und Houſton Stewart Chamberlain noch am Abend dieſes „Deutſchen Tages".

Am 1. Oktober 1923 weilte Hitler in Begleitung von Ulrich Graf zum erſtenmal als Gaſt im Hauſe Wahnfried, deſſen Familienmitglieder ſich mit tapferem Mute und aus ehrlicher Überzeugung zur Idee ſeines Freiheitskampfes bekannten. Siegfried und Winifred Wagner geleiteten den Führer ans Grab des Meiſters. Dieſe Erinnerung klingt in ſeiner Verteidigungsrede vor dem Münchener Gericht (1924) nach: „Als ich zum erſtenmal vor Wagners Grab ſtand, da quoll mir das Herz über vor Stolz, daß hier ein Mann ruht, der ſich verbeten hat, hinaufzuſchreiben: „Hier ruht Geheimrat Muſikdirektor Exzellenz Baron Richard von Wagner". Ich war ſtolz darauf, daß dieſer Mann und ſo viele Männer der deutſchen Geſchichte ſich damit begnügen, ihren N a m e n der Nachwelt zu überliefern, nicht ihren Titel."



Der Führer mit den Enkeln Richard Wagners Verena und Wieland Wagner
vor dem Bayreuther Festspielhaus



Führer-Besuch im Hause Wahnfried
(1. Reihe v. l. n. r.: Frau Winifred Wagner, der Führer, Wieland Wagner)

(Aufnahmen: 1 Lauterwasser, 2 Weltbild)

DER FÜHRER BEI DEN BAYREUTHER FESTSPIELEN





Bayreuther Jugend begrüßt den F ü h r e r am Festspielhügel

(Aufnahmen: Barth)

Während einer Plauderstunde im Wahnfriedgarten, an der bei diesem Herbstbesuch auch das Ehepaar Chamberlain, Daniela Thode, Hans von Wolzogen und Josef Stolzing-Cerny teilnahmen, berührte das Gespräch ernste politische Probleme. Hitler erläuterte Kampf und Zielsetzung seiner Bewegung und wies auf Fragen der deutschen Zukunft. In den Stunden dieses Oktobertages wurde der Freundschaftsbund zwischen dem Führer und dem Hause Wahnfried geschlossen. Er sollte wenige Wochen später seine erste Feuerprobe bestehen.

Am 9. November waren Siegfried und Winifred Wagner in München und erlebten dort den schicksalsschweren Tag aus unmittelbarer Nähe. Drei Tage später berichtete Winifred Wagner nach ihrer Rückkehr aus München einem kleinen Kreise Bayreuther Nationalsozialisten über die Münchener Vorgänge. Das Haus Wahnfried reihte sich mutig in die Kampffront des Führers und ließ sich auch durch die ihm zugehenden Warnungen in der Freundestreue zu Hitler nicht wankend machen.

Noch im November 1923 entschloß sich Winifred Wagner angesichts der ihr anonym zugesandten Warnungsschreiben zur Veröffentlichung eines „Offenen Briefes" an die Bayreuther Bevölkerung. „Ich war im Innersten empört", so erzählte Frau Wagner in einem Gespräch während des Festspielsommers 1936, „da griff ich zur Feder, um damals in den Tagen allgemeiner Verstörung und Angst zu zeigen, daß noch Menschen da waren, die unerschütterlich zu Adolf Hitler standen. Wir in Wahnfried glaubten an den Führer und ließen uns durch nichts beirren!"

Während ihr Mann in der Ferne weilte (um dringende Vorbereitungen für die Festspiele von 1924 zu treffen), übergab Frau Wagner aus eigenem Entschluß in jenen Novembertagen 1923 der Öffentlichkeit jenen „Offenen Brief", aus dessen seherischem Wortlaut diese Sätze mitgeteilt seien:

„Ganz Bayreuth weiß, daß wir in freundschaftlichen Beziehungen zu Hitler stehen. . . . Seit Jahren verfolgen wir mit größter innerer Anteilnahme und Zustimmung die aufbauende Arbeit Adolf Hitlers — dieses deutschen Mannes, der, von heißer Liebe zu seinem Vaterlande erfüllt, sein Leben seiner Idee eines geläuterten, einigen nationalen Großdeutschlands zum Opfer bringt. . . . Seine Persönlichkeit hat wie auf jeden, der mit ihm in Berührung kommt, auch auf uns einen tiefen, ergreifenden Eindruck gemacht, und wir haben begriffen, wie solch schlichter, körperlich zarter Mensch eine solche Macht auszuüben fähig ist. Diese Macht ist begründet in der moralischen Kraft und Reinheit dieses Menschen, der restlos eintritt und aufgeht für eine Idee, die er als richtig erkannt hat, die er mit Inbrunst und Demut einer göttlichen Bestimmung zu verwirklichen versucht. Ein solcher Mann, der so unbedingt für das Gute eintritt, muß die Menschen begeistern, hinreißen, mit aufopfernder Liebe und Hingabe für seine Person beseelen. Ich gebe unumwunden zu, daß auch wir unter dem Banne dieser Persönlichkeit stehen, daß auch wir, die in den Tagen des Glücks zu ihm standen, nun auch in den Tagen der Not die Treue halten.

Winifred Wagner, Anfang November 1923."

Dieser Glaube des Hauses Wahnfried — mit entschlossener Tat und kraftvollem Wort in verzweifelter Lage der Bewegung bekundet — gab damals auch dem Führer innere Zuversicht. Durfte er kurz vor dem Zusammenbruch stolzer Hoffnungen und Ziele noch beglückende Stunden in Wagners Heim verleben, so leuchtete ihm das Treuebekenntnis von Wahnfried nach dem schicksalhaften 9. November durch alle Dunkelheit der kommenden Monate. Eine Gewißheit trug Hitler im Herzen: an erhabener Stätte deutscher Kultur hatte er im Park und Hause von Wahnfried eine ihn tief verstehende Heimat gefunden.

Vom 11. November bis zum 20. Dezember 1924 verbüßte der Führer die über ihn verhängte Festungshaft in Landsberg. In „Mein Kampf" legte er während dieser Monate ein unverbrüchliches Bekenntnis zu Richard Wagner und dem Bayreuther Kulturkreise ab. Bei Anbruch der Freiheit im Weihnachtsmonat des ersten Festspieljahres nach dem Weltkriege bot sich ihm auch Wahnfried als Zufluchtsstätte an.

Im Jahre 1925 betrat Hitler zum erstenmal das Festspielhaus und erlebte dort eine Aufführung des „Ring des Nibelungen". Unter dem Eindruck dieser Abende bekannte er gegenüber Getreuen der Bewegung, daß die Werke Wagners alles enthielten, was der Nationalsozialismus erstrebe.

Kaum ein Jahrzehnt später kehrte er als Kanzler des Reiches, als Ehrenbürger Bayreuths und Freund der Wahnfriedfamilie im Festspielhause ein. Mit dem Wagner-Gedächtnisjahr von 1933 war zugleich auch das Jahr der völkischen Erhebung angebrochen — einer Erhebung, die vom ersten Durchbruch an das Musikdrama Richard Wagners als Verkündigung der Ewigkeitswerte deutschen Volktstums würdigte und schirmte.

Es war eine frühe Morgenstunde am letzten Julisonntag 1933. Nach Beendigung des ersten Festspielzyklus sahen wir Hitler am Grabe Wagners Abschied nehmen. Zwei herrliche Sträuße waren das äußere Zeichen der Dankbarkeit und Treue, die der Kanzler dem Schöpfer von Bayreuth an geweihtem Ort bekundete. Wie sinnig auch die Wahl der Blumen: der Strauß roter Rosen deutete auf Wagners Lieblingsblumen. Die weißen Gladiolen mit den Schwertblättern wiesen in ernster Symbolik auf den zu allen Zeiten um Bayreuth brandenden Kampf hin. . . .

Bei dieser Huldigung am Grabe Wagners in der sonntäglichen Morgenstille des 30. Juli 1933 kommt Otto Dietrich in seinem Hitlerbuche die Erinnerung an denselben Tag des Jahres zuvor: „Den Vorabend der großen Juli-Wahl, an dem wir in Bayreuth politisch kämpften. Damals kam Adolf Hitler als politischer Kämpfer nach Bayreuth. Heute, im Besitze der Macht, um der deutschen Kunst zu dienen. Dieses Zusammentreffen zweier Wege mag symbolisch dafür sein, daß Politik und Kunst in Adolf Hitler so glücklich zusammenklingen."

Die Verbundenheit des Führers mit der Künstlerschaft des Festspielhauses zeigt sich an den seit 1933 regelmäßig stattfindenden Empfangsabenden im Hause Wahnfried. In zwanglosem geselligen Beisammensein übt der Führer hier eine Gastfreundschaft, die jeder Teilnehmer als unvergeßliche Erinnerung an die Festspielzeit bewahrt. So schreibt Sigrid Onégin im Gedenken an das erste Festspieljahr nach der Machtergreifung: „Als ich im vorigen Jahre (1933) in jener denkwürdigen Eröffnungsvorstellung der „Meistersinger", unmittelbar vor der Regierungsloge sitzend, des Führers ernstes Gesicht vom Eindruck des gewaltigen dritten Aktes verklärt sah, wußte ich, daß hier nicht nur der Vertreter der Regierung zur Eröffnungsvorstellung gekommen war, sondern ein einfacher, schlichter Zuhörer, bereit, sich gleich uns allen bedingungslos dem Zauber der ewigen Musik hinzugeben. Und als ich, wenige Tage später, den Führer im Hause Wahnfried sehen durfte, kam er auf mich zu, sah mich mit seinen hellen, märchenhaften Augen an und sagte: „Ich kenne Sie schon lange, Frau Onégin. Wie oft saß ich in München dort oben auf der Galerie und lauschte Ihrer Stimme. Damals, so fügte er mit einem leichten Lächeln hinzu, konnte ich mir oft kaum einen Stehplatz leisten." Wir alle wissen, mit wieviel Entbehrungen oft die „dort oben von der Galerie" ihren Hunger nach Musik bezahlt haben. Sie kamen zur Kunst um ihrer selbst willen und blieben ihr treu bis an ihr Lebensende. Dies Bekenntnis fühlte ich aus des Führers Blick und Händedruck." Und aus den Festspieltagen von 1934 erzählt die Schweizer Künstlerin: „Wir waren in Wahnfried eingeladen und hatten das Glück, den Führer zu sehen. Man ist immer wieder überwältigt von der Kraft und dem bezwingenden Einfluß, den seine Persönlichkeit ausstrahlt. Sie können sich nicht vorstellen, wie fesselnd seine Augen sind, wie sein Blick tief aus dem Innern strahlt. Trotzdem ich ihn schon voriges Jahr gesehen hatte, war ich wieder von neuem von der verinnerlichten Macht, die aus seinen Augen leuchtete, überrascht. Und wie freundlich war er gegen uns alle! Er liebt ja Wagner so sehr, vor allem wegen der umfassenden Größe seiner Kunst. Der Führer plauderte angeregt u. a. auch über akustische Phänomene und die Gesetze der Akustik, die noch immer nicht ganz erforscht sind. Er lobte die glänzenden Schallverhältnisse der Dresdner Oper und kam auch auf ein Theater zu sprechen, das man nach allen Erkenntnissen, die man bis jetzt von den Schallgesetzen besitzt, erbaut hat, und dessen Akustik trotzdem sehr schlecht ist. Den ganzen Abend war der Führer sehr aufgeräumt, und mir erschien er beinahe noch gelöster als voriges Jahr. Wir waren sehr glücklich, ihn heiter zu sehen und Scherze machen zu hören." Ferner schreibt Max Lorenz aus der Erinnerung von 1934: „Unsere Arbeit in Bayreuth ist heute undenkbar ohne die persönliche Anteilnahme des Führers und Reichskanzlers Adolf Hitler und seiner engeren Mitarbeiter. Unvergeßlich wird mir auch jener Abend im Hause Wahnfried sein, da ich im Kreise meiner Kollegen dem Führer gegenüberstand und er uns in zwanglosem Gespräch sein Verhältnis zur Kunst im allgemeinen und zum Werk des Genius Richard Wagner im besonderen entwickelte. Und wenn es bis dahin bei irgendeinem der Anwesenden noch einen

Zweifel um das Schicksal und den Weg der Kunst im Dritten Reich gegeben hätte, so wären in diesem Augenblick diese Zweifel nicht nur zerstört worden, sondern durch die Wucht und Klarheit der Worte aus dem Munde des Führers selbst dem siegessicheren Glauben an die Aufgaben und die Mitarbeit von Kunst und Künstlern im neuen Deutschland gewichen."

So gibt es für die gesamte Bayreuther Künstlerschaft keine beglückendere Anerkennung als die zumeist am „Rheingold"-Abend stattfindende Einladung des Führers ins Meisterheim.

In schwerster Zeit seines kämpferischen Schicksalsganges wußte der Führer um eine Heimstatt, die sich ihm zu jeder Stunde freundschaftlich und hilfsbereit öffnen würde. Das war das Haus Wahnfried, das, wie wir sahen, schon im Weihnachtsmonat 1924 bereit war, den aus der Landsberger Festungshaft Entlassenen aufzunehmen. Diese damals bewiesene Treue verband den Führer in der Folgezeit immer enger mit dem Wahnfriedkreise. Welch wunderbare Fügung lag im Besuch des Führers während der ersten Festspielzeit im neuen Deutschland. Der Retter des Vaterlandes betrat die Halle von Wahnfried auch als Schirmherr dieses Heims. Nach dem im Jahre 1936 vollendeten Erweiterungsbau des früheren Siegfried Wagner-Hauses weilt nun der Führer in diesen Räumen einer idealen Wohnkultur als Festspielgast und Freund der Wagnerfamilie.

„Mitschöpferische Freunde" wünschte sich Wagner einst für das Bayreuther Werk. Den treuesten Freund fanden er und seine Nachfahren im Gründer des Großdeutschen Reiches. Es sind geweihte Stunden, wenn nach Rast und Ruhe in Wahnfried das Auge des Führers in den festlich gestimmten Raum des Bayreuther Hauses blickt und auch sein Herz sich im Banne der Klänge ewigen Meistertums fühlt.

Die schaffenden Musiker im neuen Deutschland.

Ein Vortrag von Prof. Dr. Hermann Unger, Köln.

(Gauobmann des Berufsstands der Deutschen Komponisten für das Rheinland, Westfalen, Hessen und Saargebiet.)

Richard Strauß wurde bei Gründung der Reichsmusikkammer vom Führer und durch dessen Beauftragten Dr. Goebbels an die Spitze der deutschen Musikerschaft und insbesondere ihrer schöpferisch tätigen Menschen gestellt, weil in ihm neben Hans Pfitzner der repräsentativste Musiker nicht allein Deutschlands sondern darüber hinaus der gesamten Kulturwelt zu erkennen und zu achten ist. Darin liegt zugleich die Wertung der künstlerischen Schaffenstätigkeit als der weitaus wesentlichsten innerhalb jeder kulturellen Lebensregung.

Die hinter uns liegende, nun aber überwundene Zeit des Liberalismus hat dieser Tatsache immer weniger Rechnung getragen, ja sie hat sogar die naturgegebene Reihenfolge der Betätigungsmomente auf den Kopf gestellt: nach der Größe der Lettern rangierte auf unsern Konzertplakaten an erster Stelle der Solist, an zweiter der Dirigent, an letzter der Komponist. Und dem Macht- und damit auch dem Wirkungsverhältnisse nach kam zunächst der Agent, danach der Veranstalter, der Vorsitzende der Konzertvereinigung, dann deren künstlerischer Leiter, schließlich die Fachkritik, soweit sie in ihrer Gesamtheit überhaupt von Fachkenntnis getragen war und zuletzt der Schöpfer des Werks, dessen Vorhandensein ja doch die Voraussetzung für dasjenige aller übrigen Instanzen darstellte. Und so, wie man ihn zum Handlanger degradierte, so machte man aus dem Volk das Publikum und half, ihm den letzten Rest seiner Verbundenheit mit dem gesunden Urgrunde der nationalen und kulturellen Gemeinschaft dadurch zu nehmen, daß man seinen schlechten Instinkten nachgab und einmal das Prominententum und im engen Zusammenhange hiermit die Ausländerei, die Verjudung und weiter die Verödung der Programme auf der einen Seite, die kunstwidrige Sucht nach Sensationen und Uraufführungen oder Massenveranstaltungen auf der andern pflegte. Die Musikkritik entartete in schulmeisterliche Zensurengeberei und unterstützte jene Prominenten- und Uraufführungsfexerei noch, anstatt ein Bindeglied zwischen Künstler, Kunst und Volk zu bilden. Sie half auch ihrerseits mit dazu, die Anmaßung angeblich „schöpferischer" Regisseure und Kapellmeister zu unterstützen, die sinn- und respektlos die Meisterwerke unserer Musik zu zerstückeln und der

jeweiligen Zeitmode gemäß umzufrisieren suchten. Und der Staat sah dabei untätig zu, ja, er gab solchen kulturellen Übergriffen noch seinen Segen.

Die beiden vorgenannten großen lebenden deutschen Meister waren es, welche hier furchtlos ihre Stimme erhoben und dem tollen Treiben Einhalt geboten: Richard Strauß erklärte öffentlich, nie habe er so viel Unwissen und Verantwortungslosigkeit beieinander gesehen als damals, als der deutsche Reichstag das Recht Richard Wagners auf seinen „Parsifal" mit Füßen trat. Und Hans Pfitzner riß in seinem Buche „Werk und Wiedergabe" all jenen selbstgefälligen Umregisseuren die Larve der Eitelkeit vom Gesicht. Das war schöpferische Kritik im höchsten Sinne, wie ja schon vordem ein Weber, Berlioz, Schumann, Wagner, Franz Liszt, Hugo Wolf dieses Arbeitsgebiet im idealsten Verstand angepflanzt und bebaut hatten. Und damit war erneut bewiesen, daß an den Anfang jeder künstlerischen und auch kunstpolitischen Tätigkeit der Schaffende gehört und daß die bisherige andersgeartete Entwicklung eine Rückbildung, eine Verkümmerung darstelle. Ein Aeschylos, Sophokles und Euripides waren noch Schöpfer und Darsteller in einer Person, und ein Händel, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Wagner, Brahms, Reger, Pfitzner und Strauß waren und sind es im gleichen Maße.

Daß an die Spitze der Fachgruppen innerhalb der Reichsmusikkammer diejenige des Berufsstandes der Deutschen Komponisten gestellt wurde, zeigt auch dem Außenstehenden, wie tief das neue Deutschland jene, für eine Zeitspanne verlorengegangene Erkenntnis wiedergewonnen hat. Und unser Führer selbst ist es gewesen, der, aus eigener künstlerischer Intuition heraus, uns Schaffenden allen die Bahn gewiesen und frei gemacht hat. Keiner hat so überzeugend und hinreißend die Grenzen gezogen zwischen echter, volksverbundener und verlogener, mit dem Zeitgeschmack und Ungeschmack liebäugelnder Unkunst wie er. In seinen Worten wurden längst verklungene und vom deutschen Volke einst mißachtete Mahnungen und Warnungen wieder lebendig, in welchen ein Mozart, Weber, Marschner, Schumann und Wagner die Deutschen beschworen, allem undeutschen Wesen den Rücken zu kehren und sich der eigenen starken Kräfte bewußt zu bleiben. Die Tragik, welche über dem Schicksal eines Sebastian Bach, eines Mozart, Weber, Beethoven liegt: Werke geschaffen zu haben für ein Volk, das es noch gar nicht gab, der Druck, der auf ihnen lag: von ihren Landesherren übersehen, wenn nicht gar mißachtet zu sein, ein Druck, den noch ein Richard Wagner in seinem Bestreben empfinden mußte, bei einem Bismarck Verständnis für sein Bayreuther Werk zu finden, der Hang zur Melancholie und Weltflucht, den die deutsche Romantik aus ihrer Enttäuschung nationaler Hoffnungen in sich aufnahm, und der bis in einzelne Werke Max Regers und Hans Pfitzners fühlbar bleibt, ist gewichen der befreienden Erkenntnis, daß heute durch unsern Führer eingelöst wird, was einst nur Hoffnung oder Versprechen war.

Damit ist uns Musikschaffenden aber auch eine hohe und verantwortungsvolle Aufgabe zugefallen. Befreit von jenen Fesseln, unter denen unsere großen Vorgänger ihre Werke schaffen mußten, einem Volke gegenübergestellt, das in seinen Stämmen und Ständen geeint und zu deutscher Gesinnung gebracht wurde, haben wir als Leitstern das Wort anzusehen, das der Führer in einer seiner Nürnberger Kulturreden sprach: „Kunst verpflichtet zur Wahrhaftigkeit!" Der schaffende Künstler und Musiker kennt die wahren Quellen und die natürlichen Formgesetze seiner Kunst. Daß die großen deutschen musikalischen Schöpfer uns hierin vorgegangen sind, hat die deutsche Musik zu ihrer unbestrittenen Weltgeltung gebracht. Es gehört zu den Fällen tragischer Ironie in der Geschichte, daß jenes selbe deutsche Volk, dessen romantische Musiker aus der Erkenntnis ihrer eigenen nationalen Bedingtheit den benachbarten Völkern erst die Zunge lösten, nunmehr von fremdstämmigen Eindringlingen sich einreden ließ, die Musik sei eine Allerweltssprache und beliebig übertragbar, aus rein verstandesmäßigen Elementen zu speisen und durch Zusatz andersrassigen Blutes gar zu „erneuern". Auch da wieder hat uns der Führer die Aufgabe gestellt, das vorhandene Kulturgut sowie den unverdorbenen und gesunden Instinkt unserer Bewegung und damit auch der deutschen Musik in Schutz zu nehmen vor den Räubern und Einbrechern einer fremden Staats- und Kulturauffassung. Was wir heute brauchen, sind also kämpferische Musiker, freilich solche, die den Kampf nicht um des Kampfes und der eigenen kleinen Person führen, sondern um der großen gemeinsamen Sache willen. Auch darin wieder dürfen uns die großen Meister der Vergangenheit Vorbilder sein, ein Beethoven, Schumann, Wagner, Reger. Und, wie sie niemals an den eigenen Nutzen, an die persönliche

Eitelkeit auch nur dachten, wie sie äußere Ehrungen abwehrten und Empfindelei verachteten, wie sie nicht unterhalten sondern erziehen, erheben wollten, wie sie einer für den andern uneigennützig eintraten, so sollten auch wir es halten. Es ist ein böses Wort, das heute nicht mehr gelten darf: „Ein Musiker mag den andern nicht leiden“, und auch die nicht minder schlimme und einst deutsche Gepflogenheit hat heute kein Recht weiter zu existieren, wonach, wie Klopstock es einmal aussprach, der Deutsche gegen andere immer gerechter war als gegen seine eigenen Volksgenossen. Auch heute wieder möchten so manche Übereifrige das Wesen der Musikkritik darin sehen, den einen auf Kosten des andern hochzuloben und sich selbst dabei, wie Max Reger es einmal sarkastisch ausdrückte „berühmt zu schimpfen“. Sie scheinen mir keine Nationalsozialisten zu sein. Und jene, vom Führer von uns verlangte Wahrhaftigkeit läßt es nicht damit vereinbaren, daß ein Musiker vor wenigen Jahren noch instinktlos marxistischen oder gar bolschewistischen Zielen nachstrebte und sich willig und gern die Unterstützung der damaligen Machthaber gefallen ließ, heute aber durch die Lautheit seiner nationalsozialistischen Gesinnungsbeteuerungen über den einstigen Mangel an gesundem Empfinden hinwegtäuschen möchte, einen Mangel, der nicht im Verlaufe weniger Jahre zu beheben ist.

Auch hier wieder hat der deutsche Musikschaffende als der Träger reiner Wahrhaftigkeit sich abzusondern von Überläufern und Stellungsjägern.

Der wahrhaftige deutsche Schaffende ist noch immer abseits geblieben, wenn es um rasches Vorwärtskommen oder gar Geldverdienen ging. Er war auch jederzeit bescheiden und wußte wohl, daß es große und kleine Talente geben werde und müsse, daß aber die kleinen von der Vorsehung nicht minder ihren Platz im Volksganzen zugedacht bekamen als die großen, und daß Talent ohne Charakter ein Krebsschaden für die Volksgesamtheit wie für die Kunst selbst sei. Er bedarf auch keiner äußeren Ehren, ihm genügt die Liebe seines Volkes und die Überzeugung, diesem in seinen besten Teilen es recht gemacht zu haben. Er gehört auch nicht zu denen, die reihenweise Hymnen und Marschlieder fabrizieren und sich in zudringlichen Widmungen und Beweihräucherungen maßgebender Männer nicht genugtun können. Er darf mit Ruhe die Zeit abwarten, wo jene Gesinnungsmeier ebenso rasch wieder aus der Öffentlichkeit verschwinden, als sie sich ihr aufzwangen und wo die letzten Reste einer einstigen Unkultur samt Prominententum und Uraufführungs-Sensation beseitigt sein werden, nicht minder die Nachwirkungen einer verlogenen Jazz- und Schlagermusik, die neben widerlichen erotischen Zweideutigkeiten des Textes das lüsterne Gesäusel verschwommener Flüsterbaritons oder Blaublümelein-Poetasterei auftischen möchte.

Daß alles Schöpferische aufs innigste verbunden sei mit der Staatsführung, die ja auch wieder schöpferisch sein wird, wenn sie der gesunden Entwicklung in eine neue Zukunft dienen will, hat der Führer uns in Wort und Tat deutlich gemacht. Sein Ruf an die schaffenden Menschen aller Tätigkeitsgebiete ging aus dieser Überzeugung und aus diesem sicheren Willensdrange hervor. Die Musik als die gegenstandslose Kunst manifestiert alles Schöpferische im höchsten Sinne und wurde darum von der Antike als die Führerin aller Künste bezeichnet. Die deutscheste aller Künste aber wurde sie bei der Errichtung des Berufsstandes der Deutschen Komponisten von dem, durch den Führer und den Reichsminister Dr. Goebbels beauftragten Staatssekretär Dr. Funk genannt. Uns schaffenden Musikern also, großen wie kleinen obliegt es, die Volksverbundenheit unserer Kunst und ihre schöpferischen Eigenwerte in das neue Staatsgefüge einzubauen und Mitstreiter zu sein im Ringen um Deutschlands geistige Zukunft!

Musikwissenschaft im Aufbau.

Von Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz, München.

Wenn wir vom Aufbau der Musikwissenschaft sprechen wollen, so bedeutet das keine Mißachtung des sorgsamen Untergrundes, auf dem sie bereits steht. Die prächtige Genauigkeit der bisherigen musikwissenschaftlichen Forschung ist allzu bekannt, als daß darüber noch ein Wort zu verlieren wäre. Wollen wir aber auf diesem guten Boden segenvoll weiterbauen, so muß das jetzt im Geiste unseres dritten Reiches geschehen. Denn wenn Deutschland erblühen und wachsen soll, muß sich auch seine Wissenschaft einheitlich ausrichten. Das be-

deutet keinen Zwang. Jeder kann in seinem Gebiet Besonderes erarbeiten — Alfred Rosenberg hat kürzlich in einer großen Rede selbst die Notwendigkeit des einsamen Gelehrten anerkannt — aber von selbst wird der Forscher, sofern er sein Volk liebt, einen Weg gehen, welchen diese Liebe verlangt. Ich glaube nun einige solcher Wege (nicht alle) weisen zu sollen, die zum Erblühen unserer Wissenschaft in diesem Sinne führen könnten.

Da heißt es vor allem, sich von der in der liberalistischen Zeit hochgekommenen „Milieutheorie" freimachen! Nichts unsinnigeres gibt es, als die Ansicht, die Kunst und ihre Fortschritte beruhten auf den Einflüssen der Umgebung. Da wird fein aufgepaßt: „Ah, das hat er von dem, das von jenem!" — Die Kunst ist aber Ausdruck des Inneren im Künstler, stammt also aus seinem Blute, während die „Einflüsse" sich immer nur auf Äußerlichkeiten beziehen. Nicht tausend Lehrer können aus einem mittelmäßigen Hirne ein Genie machen; aber das geborene Genie gestaltet aus eigener Kraft künstlerischen Ausdruck und Stil durch seine Werke um. Auch das „kleine Talent", ja selbst der seichteste Unterhaltungskomponist schafft Echtes nur, wenn er in sein Inneres lauscht. Fort mit dem Wahngebilde einer „Kunstgeschichte ohne Namen"! Die Kunst entwickelt sich nicht als wesenloses Schemen, sondern die Persönlichkeiten sind es, die sie vorwärts- (oder auch zurück-)bringen. So hat denn unsere Wissenschaft neben den Untersuchungen der Musik selbst sehr wohl die Aufgabe, ihre Träger auch in ihrem geschichtlichen Leben zu beleuchten und dabei vor allem ihre rassische Abstammung zu untersuchen. Darin wäre noch viel zu arbeiten. Keine Künstlermonographie dürfte erscheinen, die nicht eine in weite Generationen zurückreichende Ahnentafel enthält und zwar in der richtigen (auch die Mütter berücksichtigenden) übersichtlichen Anordnung, wie sie die Genealogie fordert. Man nehme sich da ein Vorbild an dem großartigen Buche: Konstantin von Arnswaldt: Ahnentafeln berühmter Deutscher (Leipzig 1929—32), das beispielsweise die Ahnen der Gebrüder Grimm bis zu Karl den Großen zurückverfolgt.

Erst wenn die Ahnentafeln unserer Musiker weitest erforscht sind, können wir Zuverlässiges über das rassische Gesicht ihrer Musik sagen. Die heute beliebte und unglücklicherweise schon tief in unsere Jugend dringende höchst bequeme Einteilung: „Polyphonie ist nordisch, Melodie mittelländisch, oder gar orientalisch" ist von rührender Seichtigkeit. Polyphonie ist doch ohne melodische Linien überhaupt nicht darstellbar; umgekehrt kann keine Melodie ohne die in ihr schlummernde Harmonik Tatsache werden — es sei denn, daß man ein exotisches Geheule Melodie nennt —. Wer in den Themen der Bach'schen Fugen, ja selbst in ihren kürzesten Motiven, nicht ihre sieghaft melodische Gewalt erkennt, wer in den Melodien Mozarts und Beethovens, und auch in den italienischen, nicht die Kraft der ihnen zugrunde liegenden harmonischen Beziehungen erfühlt, hat das Wesen dieser Offenbarungen nicht begriffen. Das „Nordische" in der Musik ist nicht „Polyphonie", sondern gute Polyphonie, das „Orientalische" nicht „Melodie", sondern schlechte Melodie. Die nordisch-deutsche Rasse hat auf allen Gebieten des musikalischen Ausdrucks das beste geleistet. Mit Schlagworten ist nichts getan. Wir haben noch die große Aufgabe, die rassischen Merkmale des Musikstiles sorgfältig aufzudecken. Dabei genügt die Feststellung eines Merkmales nicht. Das ist wie in der körperlichen Rassenlehre, wo man, wollte man sich mit einem Merkmal, z. B. dem Langschädel begnügen, Nordländer und südafrikanische Neger zu einer Rasse stempeln müßte. Auch in der Musik muß also eine große Anzahl von Merkmalen gefunden werden, bevor man von einem einwandfreien rassischen Stilbild sprechen kann. Da gibt es also noch viel zu tun. Daß dabei die Volksliedforschung viel zu sagen hat, sei nebenbei bemerkt.

Nun ist aber noch zu beachten, daß das Stilbild innerhalb der Völker auch in der Zeit wieder wechselt. Wir haben also zwei Koordinaten vor uns, die räumliche (rassische) und die zeitliche. In der Richtung der letzteren scheint mir die Forschung schon viel weiter fortgeschritten zu sein, so daß einige Gelehrte im zeitlichen Wechsel der Stile sogar schon wellenartige Gesetzmäßigkeiten erblicken konnten. Dabei ist zu betonen, daß solche Betrachtungen, richtig angestellt, keineswegs etwas mit der oben getadelten Methode der „namenlosen" Kunstentwicklung zu tun haben. Denn diese Wellen werden ja nicht vom wesenlosen Schein erzeugt, sondern sind die bloße Folge eines Wechsels im leibhaftigen Leben der Menschen. Und dieses geht nun einmal in Wellen vor sich, von denen die tägliche zwischen Schlaf und Wachen, eine



Der Führer bei der festlichen „Lohengrin"-Aufführung in der Berliner Staatsoper
(v. l. n. r.: Generalfeldmarschall Göring, Frau von Horthy, der Führer, Reichsverweser Admiral von Horthy, Frau Emmi Göring



Der Führer im Gautheater Saarbrücken bei der Eröffnungsvorstellung „Fliegender Holländer" anläßlich der Einweihung des Hauses



Der Führer beim Furtwängler-Konzert in der Berliner Philharmonie



Der Führer im Leipziger Gewandhaus beim Reichs-Bachfest zu Leipzig

(Aufnahmen: 1 Seiler, 2 Hoffmann, 3 Atlantic, 4 Hoffmann)

DER FÜHRER IN KONZERT UND OPER



Der Führer bei der Akademischen Jugend in der Philharmonie



Der Führer beim Festkonzert des 50 jährigen Berliner Lehrergesangvereins



Der Führer bei einer „Peer Gynt"-Aufführung der Dresdener Staatsoper im Rahmen der Reichstheaterwoche

(Aufnahmen: 1 Hoffmann, 2 und 3 Scherl)

DER FÜHRER IN KONZERT UND OPER

der kleinſten, aber am offenkundigſten für jedermann zu Tage liegt. Die Erkenntnis ſolcher Geſetzmäßigkeiten wird in manchen Kreiſen als etwas „Peſſimiſtiſches“ bekämpft. Sie iſt es aber nicht, wenn man ſich nicht fälſchlich von ihr niederdrücken läßt. Auch das ſteht geſetzmäßig feſt, daß wir alle ſterben müſſen; und doch gibt es das ewige Leben des Volkes.

Wir kommen nun zu einem Gebiet, das von unſeren Wiſſenſchaftlern teilweiſe ſtark überſchätzt wird: zur exotiſchen Muſik. Hier wird mit heiliger Scheu jedes falſche Singen der Minderwertigen als hochwichtige Eigentümlichkeit gewertet, jedes techniſch ſchlechte Inſtrument, jeder Mangel an rhythmiſchem Gefühl als intereſſante Erſcheinung angebetet. Man bedenke aber, daß, wollte man die Leiſtungen ſelbſt hochkultivierter, bei uns beliebter Sänger mathematiſch genau aufnehmen, eine recht häufige Anwendung von Viertel- und Sechſteltönen und vor allem eine unheimliche Menge irrationaler Rhythmen feſtgeſtellt werden müßten. Wer Robert Lachs ſorgfältige Sammlung von „Geſängen ruſſiſcher Kriegsgefangener“ genau durchgearbeitet hat — ich faſſe hier der Einfachheit halber alles Außereuropäiſche unter dem Begriff Exotik zuſammen — wird gemerkt haben, wie viel dabei auf „mangelhaftem Gehör oder unrichtiger Intonation“ beruht, was Lach I. 3. S. 10 ſelbſt anerkennt. Ich will damit nicht etwa das Vorhandenſein exotiſcher Eigenheiten ableugnen; aber ihre Bewunderung müſſen wir uns abgewöhnen. Dieſe beruht einzig auf der Lehre der franzöſiſchen Revolution: Menſch = Menſch. Seit uns aber Gobineau die „Ungleichheit der Menſchenraſſen“ einwandfrei nachgewieſen hat, iſt es damit aus. Ariſche Melodik, ariſche Rhythmik (= Form) und ariſche Harmonik beruhen nicht auf bloß willkürlicher „Gewöhnung“ unſeres Ohres — ſolches wird heute noch den jungen Leuten eingeblaſen! — Nein. Das ſind *innere* Geſetze, die unſere hochwertige Raſſe entdeckt hat, und die ihre Gültigkeit behalten wie die Blicke des Kopernikus und Kepler in den Bau der Welt. Wer heute noch von Gleichwertigkeit der exotiſchen Syſteme mit dem unſrigen redet, führt bloß unſeren jungen Nachwuchs auf den Weg zur „entarteten Kunſt“, in der gleichen Weiſe, wie das bei Malerei und Plaſtik vor kurzem noch üblich war.

Einer ähnlichen Überſchätzung hat ſich die experimentelle Pſychologie zu erfreuen. Dieſe an ſich großartige und für viele Lebensgebiete unentbehrliche Wiſſenſchaft hat für die Aufklärung der Muſik nur bedingten Wert. Denn man muß ſich klar ſein, daß ſie die Muſikalität nur der allgemeinen Mittelmäßigkeit erhellen kann. Je genauer ſie wird, d. h. je mehr „Verſuchsperſonen“ ſie prüft, deſto näher kommt ſie an die Erkenntnis der durchſchnittlichen Begabung. Bei der Kunſt kommt es aber nicht auf dieſe an, ſondern auf die *genialen Meiſter*, die ſich nicht zum Verſuchskaninchen hergeben oder im Grabe liegen. Deren Seele können wir nur in ihrem Werke erforſchen.

Segensreich aufbauen könnte unſere Wiſſenſchaft vor allem, wenn ſie die Schopenhauerſche Kunſtlehre zu einer allgemeinen Anerkennung brächte. Denn in ihr nimmt die Tonkunſt eine herrlich überragende Stellung ein, da nach dieſes Weiſen Anſicht die anderen Künſte ein Abbild nur der „Ideen“ geben, die Muſik aber das innerſte Weſen der Welt, d. i. den Willen ſelbſt, darſtellt. Iſt das nicht das größte, was unſerer Kunſt zugeſprochen werden kann? Leider wird von vielen Seiten Schopenhauer, an ſich der am klarſten ſchreibende und daher am leichteſten verſtändliche Philoſoph, wegen ſeines Peſſimismus als eine unſerem lebensbejahenden Streben widerſprechende Lektüre bezeichnet. Wohl füllt das Problem der Lebensverneinung, das auf ſchwache Seelen freilich lähmend wirken kann, dem Umfang nach weite Strecken ſeiner Bücher. Es iſt aber ein Irrtum, dies als den *weſentlichſten* Teil ſeiner Philoſophie hinzuſtellen. Schopenhauer ſagt ganz deutlich, daß der Menſch, dem die Welt gefällt, ruhig das Leben bejahen und es zum Heroismus ſteigern ſolle, er wolle die beiden Wege (Bejahung oder Verneinung), die der Menſch *nach* Erkenntnis des Weltbildes gehen könne, *darſtellen*, nicht aber einen oder den anderen vorſchreiben oder anempfehlen. Die *Grundlage* ſeiner Anſchauung, und damit ſeine Kunſtlehre, kann alſo *ſowohl* vom Optimiſten, *wie* vom Peſſimiſten anerkannt werden. Für uns Nationalſozialiſten kann es denkeriſch wohl kaum etwas uns Entſprechenderes und Erhabeneres geben, als die große Entdeckung dieſes Weiſen, daß das, was einſt der Pantheiſt mit dem unbeſchreibbaren Begriff „Gott“, Kant mit dem unvorſtellbaren „Ding an ſich“, Hegel endlich mit dem ganz farbloſen „Abſolutum“ bezeichnete, nichts iſt als der in uns Menſchen wirkende *Wille*. Wir kennen ſeit dem Auftreten unſeres Führers die

Macht des Willens und bewundern ſie. Iſt es alſo recht, ein Weltbild zu bekämpfen, in dem dieſer Wille als das Agens alles Seins erſcheint? Haben wir aber gar in der Muſikwiſſenſchaft das feſte Gefühl in uns aufgenommen, daß Muſik uns das unmittelbare Abbild des Willens gibt, dann ſind wir und die jungen Tonſetzer am allereheſten gegen die flachen jüdiſchen und jüdiſch beeinflußten Kunſtlehren gefeit, welche in der Muſik nichts als das Sichgenügen an einem oberflächlichen Spieltrieb, als ein klingendes Spiel von Tönen, als ein Kaleidoſkop durcheinandergeſchüttelter Klänge ſehen wollen.

Unter manchen Punkten, die noch zu behandeln wären, möchte ich am Schluſſe nur noch hervorheben, daß die in unſerer Wiſſenſchaft ſo hochſtehende Quellenforſchung und Ausgabentechnik natürlich unter keinen Umſtänden vernachläſſigt werden dürfen.

Beachten wir beim Aufbau unſerer Wiſſenſchaft all dieſe Hinweiſe, ſo wird auch für den Fortſchritt der lebendigen Muſik manches gewonnen werden. Denn die jungen Tonſetzer, auf die wir ſo große Hoffnungen ſetzen, werden dann nicht in der Irre wandeln. Heil dann der deutſchen Tonkunſt und insbeſondere unſerer Muſikwiſſenſchaft!

Muſikerziehung im Aufbau.

Von Prof. Dr. Felix Oberborbeck, Weimar.
Direktor der Staatlichen Hochſchule für Muſik zu Weimar.

Wenn es für zweifelnde Geiſter im Schickſalsjahr 1933 noch eines Beweiſes bedurft hätte, daß wir an einer politiſchen, an einer kulturellen Wende ſtanden — nun, für dieſe hat damals die deutſche Jugend den Beweis erbracht:

Was Konferenzen deutſcher Pädagogen, lange Zeitſchriftendebatten und Verſammlungen gegen Kitſch und Schund, gegen Schlager und Jazz nicht vermochten, das blühte wie ein Wunder in wenigen Monaten neu auf: die ganze deutſche Jugend und mit ihr das Volk ſang plötzlich, ohne daß es jemand gelehrt hätte, eine große Zahl neuer Lieder, die in keinem Schulbuch ſtanden, die kein Lehrer „durchgenommen". die kein Schüler gelernt hatte, und die doch mit einem Male Geſamtbeſitz aller waren.

Damit war durch das Schickſal ſelbſt der bündige Beweis erbracht, daß Kunſt und Muſik, daß das Lied niemals im luftleeren Raum entſteht, lebt und vergeht, daß es vielmehr mit den großen Geſchehniſſen der Zeit auf Gedeih und Verderb verbunden iſt.

„Das dritte Reich iſt nicht nur erkämpft, es iſt auch erſungen worden" — mit dieſer elementaren Würdigung des deutſchen Volksliedes verſchwand mit einem Schlage jede erkünſtelte, theoretiſierende, deutelnde Muſikerziehung. In wenigen Jahren hat das geſamte Gebiet unſerer Muſikerziehung eine ſtraffe, heute ſchon im Großen einheitliche Ausrichtung erfahren, deren wichtigſte Grundzüge im Folgenden kurz angedeutet werden ſollen.

Nachhaltige Breitenwirkung hat in den fünf vergangenen Jahren die zielklare Muſikpolitik und -erziehung der Reichsjugendführung zu erzielen vermocht. Die führenden Köpfe des Kulturamtes in der RJF haben nicht nur von oben her „organiſiert", ſondern durch die Herausgabe von Liedblättern, Bereitſtellung geſunden Spiel- und Singgutes, Propagierung gegeeigneter junger Führerkräfte und Anregung zu Muſikſchulen für Jugend und Volk eine Breitenarbeit geleiſtet, die in ihrer Wirkung gar nicht hoch genug eingeſchätzt werden kann. Die Feſt- und Feiergeſtaltung, die Ehrenrettung des geſprochenen Wortes, das Laienſpiel, weſenseigene Bläſermuſik — und vieles andere ſind heute zu ſelbſtverſtändlichen Arbeitsbegriffen geworden. Wer hätte vor ſechs Jahren an ſolche aus den engen Banden fachlicher Egozentrik herausſtrebende Muſikerziehung gedacht?

Hatte es die vom Führer ſelbſt begründete und mit ſeinem Namen ausgezeichnete Staatsjugend inſofern leicht, als ſie nicht erſt den unfruchtbaren Krieg mit überlebten Traditionen aufzunehmen brauchte, ſo fand die deutſche Schule aller Gattungen Widerſtände perſoneller, zeitlicher und organiſatoriſcher Art vor, die zu langſamer, aber gründlicher Bearbeitung der geſamten ſchulmuſikaliſchen Arbeit zwangen. Das vorläufige Ergebnis der Neugeſtaltung liegt heute in den vom Reichserziehungsminiſter herausgegebenen, zum erſten Mal in der Geſchichte des deutſchen Schulweſens für das ganze Reich geltenden Grundlagen und Lehr-

plänen für die Volks- und höheren Schulen vor. Sie beſtimmen, daß alle deutſchen Mädel und Jungen in allen Altersſtufen Muſikunterricht erhalten, daß die früher ſo berüchtigten Zuſammenlegungen mehrerer Klaſſen unterbleiben müſſen, daß in allen Schulgattungen nach Bedarf und Kräftebeſtand Sing- und Spielſcharen aufzubauen ſind, daß in allen Altersſtufen das deutſche Volkslied Kern und Ausgangspunkt der Schulmuſikpflege ſein müſſe.

Dieſer dankbar begrüßten Neugeſtaltung der geſamten Schulmuſikerziehung ſchließt ſich der Propagandaminiſter mit der betonten Förderung der Hausmuſikpflege an. Seit mehreren Jahren erhält der „Tag der deutſchen Hausmuſik" in Preſſe und Propaganda beſondere Beachtung; die dem Reichspropagandaminiſter als Chef der Reichskulturkammer unterſtehende Reichsmuſikkammer hat ihrer Fachſchaft Muſikerzieher die Ausgeſtaltung dieſes Tages und damit der Hausmuſik und ihrer Pflege anvertraut. Die Fachſchaft, deren Leitung der Gewandhauskapellmeiſter Hermann Abendroth innehat, ſetzt ſich ſeit mehreren Jahren für die Ausgeſtaltung eines alle Volkskreiſe erfaſſenden Gruppenmuſikunterrichts ein, der überall dort, wo geeignete und fähige Erzieher vorhanden waren, bereits ausgezeichnete Erfolge zu verzeichnen hat. Es iſt auf dieſe Weiſe möglich, zu günſtigen Bedingungen allen intereſſierten Volkskreiſen, Jugendlichen und Erwachſenen einen pädagogiſch fruchtbaren, billigen Muſikunterricht zu vermitteln. Es zeigt ſich aber immer mehr, daß ein Teil der Privatmuſiklehrerſchaft heute nicht in der Lage iſt, einen zeitnahen und erfolgreichen Unterricht zu geben. Hier verſucht die Fachſchaft Muſikerzieher der Reichsmuſikkammer, für ihre bereits in der Praxis ſtehenden Mitglieder durch Schulungslager dem beſtehenden Mangel abzuhelfen. In den ſeit 1935 in allen deutſchen Gauen ſtattfindenden Schulungslagern iſt bereits ein guter Teil der deutſchen Muſiklehrer mit den Gegenwartsaufgaben der deutſchen Muſikerziehung vertraut gemacht worden. Viele deutſche Muſiker haben in dieſen Lagern zum erſten Mal den Weg zum Berufskameraden, zur Einordnung in ein größeres Ganze, in das Leben der Gemeinſchaft gefunden.

Der Gedanke des Schulungslagers hat ſich nicht nur im Lager der Muſikerzieher, ſondern in der Muſikarbeit aller Formationen in kürzeſter Friſt ſiegreich durchgeſetzt. Die Reichsjugendführung, der NS-Lehrerbund, die Fachſchaft Muſikerzieher in der Reichsmuſikkammer, die Ämter Feierabend und Volksbildungswerk in der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" der Deutſchen Arbeitsfront, die deutſchen Muſikhochſchulen, ſchließlich die Kulturſchaffenden in den einzelnen Gauen bedienen ſich heute mit Erfolg der ſtändigen Schulungslager, die nicht nur die Erfüllung des Tageskreiſes, des Jahreskreiſes, des Lebenskreiſes mit Muſik, ſondern auch die Lebensgemeinſchaft und ſinngemäße Arbeitsteilung im Dienſte einer Idee in den Vordergrund ſtellen. Iſt die Gefahr, daß durch alle die fachlich gebundenen Sonderlager wieder aufs neue eine gefährliche Spezialiſierung eintritt, auch nicht von der Hand zu weiſen, ſo zeigen die Landſchaftslager, in denen alle Muſikerzieher eines Gebietes zur Schulung verſammelt ſind, einen erſten Fortſchritt in der Vereinheitlichung der Arbeit. Oberſchleſien geht mit ſeinen jährlichen Schulungslagern hier vorbildlich voran. Hier ſind zu gemeinſamer Arbeit Lehrer, Privatmuſikerzieher, Kreisjugendwarte, Landjahrführerinnen, Muſikreferenten in HJ und BdM, Städtiſche Muſikdirektoren, Muſikwiſſenſchaftler, Angehörige verſchiedenſter Formationen trotz des verſchiedenen äußeren Gewandes zu erfreulicher Gemeinſchaftsarbeit verſammelt.

Nicht minder iſt der Gedanke einer Muſikerziehung auch in Wehrmacht und Reichsarbeitsdienſt wach geworden. Beide beſchränken ſich durchaus nicht nur auf die Pflege der Inſtrumentalmuſik durch „Kapellen", ſondern wirken auch durch die Pflege des Liedes. Es iſt bezeichnend, daß der künftige Militärmuſikmeiſter heute an der Berliner Muſikhochſchule nicht nur dirigieren lernt, ſondern auch ſingen muß. Der Direktor der Berliner Hochſchule, Prof. Dr. Stein, leitet ſelbſt den Chor der Wehrmachts„ſtudenten", wie denn andererſeits die künftigen Muſikzugführer des RAD, die zur Ausbildung an der Weimarer Hochſchule zuſammengefaßt werden, nicht nur das Handwerkszeug des Dirigenten, ſondern auch des Singeleiters und des Liedſatzes lernen.

Alle dieſe Bemühungen um eine echte, volksnahe Muſikübung müſſen aber ſcheitern, wenn nicht auf weite Sicht für die Heranbildung eines fachlich tüchtigen, mit dem deutſchen Volke verwurzelten, ſelbſt durch und durch muſikantiſchen Nachwuchſes geſorgt wird. Alle führenden Stellen ſind ſich darüber einig, daß wir heute mit dem Fachſpezialiſten

allein, mag er noch so tüchtig sein, nicht mehr auskommen. Wir brauchen einen nationalsozialistischen Musikerzieher, der den Gegenwartsaufgaben nach jeder Richtung hin gerecht wird. Um dessen Ausbildung bemühen sich alle Formationen mit großer Leidenschaft und Gewissenhaftigkeit:

Die Reichsjugendführung hat gemeinsam mit dem Reichserziehungsminister das zweijährige Studium des Musikleiters für Jugend und Volk geschaffen, das von allen aus HJ und BdM hervorgehenden geeigneten Jungen und Mädel vom 16. Lebensjahre an den Musikhochschulen Berlin (Staatliche Hochschule für Musikerziehung), Weimar und Graz absolviert werden kann.

Die Hochschulen für Lehrerbildung widmen in den zwei Jahren der eigenen Lehrerbildung einen guten Teil der Ausbildung der Musik in der Erkenntnis, daß der spätere Stand der Musikpflege in Stadt und Land im wesentlichen von den Fähigkeiten und dem Interesse des Volksschullehrers abhängt.

Die Musikhochschulen beschränken sich heute durchaus nicht mehr auf die traditionelle Ausbildung des Nachwuchses für Theater und Konzert, sondern betreiben in besonderen Instituten die Studiensparten der Privatmusikerzieher, der Musiklehrer an höheren Schulen und der Orchestermusiker.

Um den heute bedeutend vermehrten Bedarf an guten Fachmusikern auf dem Gebiete der Instrumentalmusik zu decken, widmet man nicht nur den Lehrlingskapellen vermehrte Aufmerksamkeit, sondern fördert durch Einrichtung von Stipendien, Studienförderung und Freistellen vor allem das Studium des Orchestermusikers, der heute nicht allein seinen Platz in den Kulturorchestern, sondern auch in den Wehrmachts- und Arbeitsdienstkapellen findet.

Das Reichswehrministerium hat außerdem zwei eigene Militärmusikschulen ins Leben gerufen, eine in Bückeburg, die zweite in Sondershausen.

Schließlich sei auf einige Einrichtungen hingewiesen, die sich unbemerkt einen gewichtigen Platz im Leben der deutschen Musikerziehung erobert haben. An erster Stelle seien die Musiktage der Hitlerjugend genannt, die zum wichtigen Beratungsforum der jungen Musikwelt geworden sind und über den Rahmen der HJ hinaus zunehmende Beachtung finden.

Die repräsentativste Heerschau der musikalischen Arbeit in Deutschland sind seit zwei Jahren die Reichsmusiktage, die der Aufsicht des Reichspropagandaministers unterstehen, bei denen sich auch die pädagogischen Kräfte einen wichtigen Platz erobert haben. Hier stellte der Nationalsozialistische deutsche Studentenbund zum ersten Mal vor breiterer Öffentlichkeit seine Arbeit unter Beweis, nachdem er vier Jahre hindurch die junge musikalische Führerschicht zu bedeutsamen Arbeitslagern auf dem Ludwigstein 1935, auf dem Wuhrberg in Pommern 1936, auf der Freusburg 1937 und in Salzburg 1938 zusammenberufen hatte. In Salzburg kamen dank der Initiative des NSD-Studentenbundes auch sämtliche Direktoren der deutschen Musikhochschulen zu einer ersten Arbeitsberatung zusammen, nachdem im Jahre vorher der Reichserziehungsminister Maßnahmen zur Vereinheitlichung des deutschen Musikhochschulwesens veranlaßt hatte.

Mehrere deutsche Hochschulen für Musik sind zur Veranstaltung eigener Musikwochen übergegangen, so die beiden Berliner Anstalten, die Mannheimer Hochschule, die damit einen Querschnitt durch die Arbeit aller Abteilungen geben.

Auffällig ist der Wandel auf dem Gebiete des musikpädagogischen Schrifttums. Brachte die Systemzeit eine unübersehbare Menge von Handbüchern, Sammelwerken und gelehrten grundlegenden Werken der Musikerziehung, so fällt in den vergangenen Jahren das völlige Verschwinden dieser Gattung auf. Statt theoretischer Erörterungen wird heute mehr praktische Arbeit geleistet. Anstelle der großen systematischen Werke ist der kleinere Arbeitsbericht getreten, der meist in Form des Aufsatzes veröffentlicht wird. Infolgedessen erhält das musikalische Zeitschriftenwesen für das Gebiet der Musikerziehung vermehrte Bedeutung. Fast alle Musikzeitschriften Deutschlands gewähren heute dem Gebiet der Musikerziehung vermehrten Raum, eigene Organe sind die „Völkische Musikerziehung" im wesentlichen für das Gebiet der Schulmusik, „Der Musikerzieher" für den Privatmusikunterricht, „Musik in Jugend und Volk" als Organ der HJ.

Wir stehen noch mitten in der Entwicklung. Manches konnte hier nur angedeutet werden, was vermehrten Raum hätte beanspruchen müssen, etwa die musikpädagogische Arbeit des deutschen Volksbildungswerks und des Amtes Feierabend in der NSG KdF. Erfreulich ist, daß der erste Versuch eines großen Querschnittes durch die musikerzieherischen Probleme der Gegenwart eben in Form eines Buches erschien: „Musik im Volk; Grundfragen der Musikerziehung", herausgegeben von Wolfgang Stumme, ein stolzes Zeugnis all der lebendigen Kräfte, die heute in unserem Vaterlande tätig sind, Lied und Musik den ihnen gebührenden Platz im Neuaufbau unseres Vaterlandes zuzuweisen.

Das Musikstudententum im dritten Reich.

Von stud. mus. Helmut Bräutigam, Leipzig.

Wenn in der Kampfzeit die Fahnen der Bewegung über den Straßen flatterten, dann stand unsichtbar auf ihrem bunten Tuch geschrieben: „Ewiges Deutschland"; und wenn der Führer in einer großen Rede sich an das Volk wandte, dann klang durch jeden Satz, ob ausgesprochen oder nicht, das gleiche Losungswort. „Ewiges Deutschland", das war der Wunschtraum unserer Ahnen, das ist das leuchtende Ziel, das wir unseren Kindern weitergeben wollen. „Ewiges Deutschland", das bedeutet aber nicht nur ein Zukünftiges, das immer nur als Ideal vor uns stehen sollte. In diesem Wort tut sich der ganze Reichtum an Werten und Werken auf, den schöpferische Menschen unseres Blutes angehäuft haben. Das ist das schlichte Volkslied, das irgendwo draußen erblüht ist, und das ist die Symphonie, die in der Werkstatt des einsamen Meisters entstand.

Doch — „Ewiges Deutschland", ist das nicht schon der Strom von Geschlechtern, der unser Volk seit langen Jahrhunderten durchzieht und aus dem unser Reichtum an seelischen und geistigen Werten emporgetaucht ist? Und müßte nicht schon das Bewußtsein dieses Besitzes jedes einzelne Glied der Geschlechter zu einem glühenden Träger des Glaubens an deutsche Art machen?

Hier wird der Fluch eines Zeitalters sichtbar, das in seinen Meisterwerken würdig einer großen Vergangenheit nachgefolgt ist, das aber nicht sehen konnte, wie das gesunde Spannungsverhältnis zwischen dem Mutterboden des Volkes und dem schöpferischen Willen des Künstlers verloren ging, wie die Verbindungsfäden rissen, wie schließlich in der Nachkriegszeit wirklich hier das Volk stand, in seinen künstlerischen Bedürfnissen nur durch minderwertigen Ersatz befriedigt, und dort der Künstler, sich selbst genügend in seinem einsamen Schaffensdrange. Vergeblich waren die Anstrengungen, die von beiden Teilen her einsichtige Männer zur Überwindung solcher Gegensätze machten.

Da mußte erst der Mann kommen, dessen genialer Wille sich nicht mit der kleinlichen Lösung wirtschaftlicher, kultureller und anderer Fragen abgab, sondern der schlicht und einfach das Wort „Ewiges Deutschland" als Losung ausgegeben hatte und damit die größte Umwälzung unserer Zeit bewirkte. Adolf Hitler schuf die Voraussetzung, daß Deutsches wieder zu Deutschem kommen konnte.

Die Kolonnen marschierten singend durch die Straßen, das waren die Retter der deutschen Kultur. Und die Künstlerschaft, die Musikerschaft stand bei diesem Singen staunend, beinahe erschrocken vor der Tatsache, daß hier vom Volk her ein Einbruch in ihre Bezirke stattgefunden hatte, dessen Anlaß nicht bei ihnen lag. Das Volk war im Begriff, wieder zu einem singenden Volke zu werden, und das nicht von außen, sondern von innen, vom Erlebnismäßigen her.

Viele Musiker nahmen nun im Laufe der Zeit diese Tatsache weniger ernst, als es zuerst schien, manche tun es heute noch nicht. Aber die jungen Musikstudenten erkannten, soweit sie sich nicht schon in dem Ideal der „eigenständigen" Kunst verloren hatten, hier die Ansatzpunkte einer Entwicklung. Die Uranfänge alles volkhaften Musizierens wurden sichtbar: Im Singen einer Gemeinschaft. Klar trat zu Tage, daß nur von hier aus der Zugang zu den ewigen Werten des deutschen Volkes für eben dieses Volk wiedererobert werden konnte. Nur auf diesem natürlichen Wege und nicht mit künstlerischen Gewaltkuren oder billiger Volkstümlich-

keit bestand die Möglichkeit, das Volk vom Unechten und Seichten weg zum Größten und Erhabendsten zu führen.

Hier mußte der Zweifel erwachen an der Richtigkeit oder wenigstens an der Ausschließlichkeit des Berufsideals, das an den Musikhochschulen noch Grundlage der Erziehung war. Neue Berufsaufgaben drängten. Die Befriedigung des Singebedürfnisses der Formationen lag noch meist in den Händen — und oft recht guten Händen — von Laien. Doch wenn der Aufbruch auch auf diesem Gebiete nicht ins Oberflächliche verfallen sollte, mußte die Mitarbeit von Fachkräften herangezogen werden. Unabdingbare Forderung blieb dabei, daß diese Fachkraft nicht als „Referent" vor die Mannschaft gestellt wurde; er mußte als Glied der Gemeinschaft aus ihrem Leben heraus seine musikalischen Dienste tun.

Gar mancher besorgte Musiker hat das Ende der Musik herbeikommen sehen, als die Musikstudenten in die Formationen eintraten und mit SA-Mannschaften Kampflieder sangen oder mit Pimpfen singend über die Straßen zogen oder wenn die Kameradschaften des NSD-Studentenbundes hinaus in die Dörfer oder in die Fabriken gingen und mit dem Volkslied einen heißen, aber frohen Kampf um die Seele des Bauern und des Arbeiters begannen. Doch wir können es sagen: Diese Studenten, die auch heute noch hinaus aus den Mauern der Hochschule in das musikalische Leben des Volkes drängen, tragen immer dabei die Liebe zu den Meisterwerken der deutschen Kunst in sich. Sie wissen genau, daß ihr Weg dorthin gehen muß, vom Singen her, über die gesellige und Hausmusik, über das Laienorchester und andere Entwicklungsstufen.

Es bedarf zur Erfüllung dieser Aufgaben in Zukunft mehr des Erziehers als des Virtuosen. Und doch steht in den Reihen des einsatzbereiten Musikstudententums ebenso der spätere Klavierspieler oder Dirigent oder Sänger. Sie wissen alle, daß ihr Lebens- und Berufsziel Fleiß erfordert und Ausdauer und Hingabe. Aber der Klavierspieler hat es erfahren, daß er die Werke der Meister nur einem Volke darbringen kann, das der Musikerzieher in mühevoller Kleinarbeit dorthin geführt hat, und dieser wieder ist sich bewußt, daß all sein Arbeiten nichts nützt, wenn etwa der große Dirigent fehlt, der die höchste Kunst vermitteln soll.

Auch die jungen Schaffenden streben heute mehr denn je nach dem handwerklichen Können, wie es die Meister besaßen, und ihnen ist die lebendige Verbundenheit mit dem Volkhaften in der Musik nicht Konjunkturbetätigung oder Füllsel, wie es mancher Abseitsstehende heute noch behauptet, sondern Schaffensgrundlage.

Das eine ist klar: Die Entscheidung der Geschichte, wie wir die Werte des „Ewigen Deutschland" verwaltet haben, hängt von der Erkenntnis der Aufgaben ab, die der Musik — und dort mit der Erziehung des Musikstudenten anfangend — bei der Volkwerdung der Deutschen gestellt sind.

Der Führer hat durch seine Taten und nicht minder durch seine großen Kulturreden die Richtung gewiesen. Unser Einsatz ist unser Dank.

Die Aufgeschlossenheit des Volkes für die Musik.

Von Prof. Elly Ney, Tutzing.
Ehrenmitglied des BdM
und Mitarbeiterin in der Kulturabteilung im Obergaustab Ruhr-Niederrhein.

Motto: Wohl keinem Volk außer dem deutschen ist es beschieden, daß es zu jeder Stunde in einen heiligen Kreis ewiger Meister einzutreten vermag, die ihm in überirdischer Sprache sein innerstes Seelentum künden. Rich. Benz.

Die Erkenntnis, daß dem deutschen Volk in besonderem Maße geschenkt wurde, das Schaffen seiner großen Meister mitzufühlen und mitzuerleben, legt dem Künstler eine ernste Pflicht und eine große Verantwortung auf. Ebensowenig, wie man das Volk und die Jugend vom Gotterleben in der Natur ausschließen kann, darf man ihnen das Gotterleben durch die Kunst, insbesondere durch die Musik, vorenthalten. Es ist unsere Aufgabe, den Weg zu bereiten, damit Volk und Jugend empfangsbereit und aufnahmefähig werden und eine Ahnung von dem inneren Wesen der Werke unserer Meister erhalten. Es geht darum, Gläubigkeit und Vertrauen zu wecken, alle Antriebe zu lösen und die Herzen zu öffnen.

Wir hören immer wieder den Einwand, daß es dem „kunſt u n verſtändigen“ Arbeiter und der Jugend kaum möglich ſei, einen Weg zu der Muſik unſerer großen Meiſter, etwa zu einer Beethoven-Symphonie, zu finden. Viele Erfahrungen, die ich in langen Jahren ſammeln konnte, haben mir immer wieder bewieſen, daß dies ein leichtfertiges Vorurteil iſt. Konnte denn je der „Kunſtverſtand“ die urſprüngliche und naive Erlebniskraft erſetzen? Muſikhören iſt nicht eine Angelegenheit des Intellektes, ſondern Herzensſache! Hier iſt Wahrheit, klare, einfache Wahrheit, die jeder begreifen und glauben kann. Die Herzen werden dieſe Wahrheit herausfinden, an ſie muß der Künſtler appellieren. Sie laſſen ſich zu nichts überreden und begehen auch niemals einen Irrtum. Welche Beweiſe wollen wir denn mehr, als die Erfahrung, daß die Jugend und die Arbeiter in Begeiſterung geraten und von innen heraus mitſchwingen, wenn Kraft und Liebe, Freud und Leid, Kampf und Sieg, Stolz und Innigkeit aus einem Werk von Beethoven ertönen. Es iſt ja nichts Fremdes, was in dieſer Muſik klingt und ſchwingt; es lebt im Menſchen mehr oder weniger ſtark die gleiche Sehnſucht nach Befreiung vom Lebenskrampf, nach Verbindung mit der Urquelle, aus der alles Erſchaffene ſtrömt. Kunſt und Leben ſind Eins; auch die Muſik iſt Abbild des Lebens, indem die Meiſter uns das zurückgeben, was das lebendige Leben an ſie herangetragen hat. Unſern großen Meiſtern, die aus dem Volke ſtammen, war die Kraft verliehen, ihre Sehnſucht, ihre Not, ihr Ringen, aber auch ihre Freude, ihre Dankbarkeit und Ehrfurcht in Töne umzuwandeln. Wenn Volk und Jugend dieſe Muſik als Ausdruck und Spiegelbild ihres eigenen Weſens empfinden, dann werden ſie in der Muſik nicht mehr leichte Unterhaltung erblicken, ſondern die erhobene Sprache ihrer eigenen menſchlichen Gemeinſchaft erkennen und verſtehen. Der Weg hierzu geht auch nicht über die ſeichte, oberflächliche Muſik, die nur das Ohr ergötzt und zur Zerſtreuung und Unterhaltung dient, ſondern wir wollen recht unterſcheiden zwiſchen dieſer und der erhabenen Sprache, die den Geiſt ſammelt, erhebt und vertieft.

Für den Künſtler bedeutet die Pflicht, Volk und Jugend zur Muſik zu führen, zugleich die beglückendſte Aufgabe. Ehrfurchtsvolle Herzen zu erleben, iſt für ihn das Höchſte. Es iſt eine Kraftſpende, die ihn ſtärkt und die ihn erſt zur höchſten Leiſtung befähigt. Weil dem arbeitenden Volk und der ringenden Jugend echte Kunſt eine Lebensnotwendigkeit zur Entfaltung höheren Menſchentums iſt, deshalb gehört ihnen das Beſte, was wir ihnen geben können. Und wir wiederum wachſen nur ſo weit, als wir anderen im Leben und Wachſen weiterhelfen. Wenn wir die heilenden und leuchtenden Kräfte aus wahrem Kunſterleben erfahren haben, können wir nicht anders als ſie weiterſchenken. So wie jede ſchlichte Lebenstat eines ſich ſelbſt getreuen Menſchen uns zur Ehrfurcht und Begeiſterung zwingt und ſo wie ſie dadurch zur Erneuerung und zum Wachſen unſeres Volkes mithilft, dient uns die Muſik als Lebenstat nicht nur zur Entſpannung, nicht nur zum Frieden und Glück, ſondern auch zur Entfaltung ſchöpferiſcher Kräfte, als Mittel zur inneren Diſziplin und Zucht. Und wenn dieſe Energien gelöſt werden im einfachen Menſchen, dann wird er auf einmal getroffen von dem, was hinter der Muſik ſteht, dann iſt es wie ein Zuſammenwirken aller Elemente. Das Werk und ſein lebendiger Atem werden in ihm wirkſam und laſſen ihm die Geſetzmäßigkeit des Lebens erkennen.

Gerade weil nur ein lebens- und arbeitsgetreuer Menſch imſtande iſt, Ehrfurcht und Begeiſterung zu fühlen, wenn er ſpürt, daß etwas Großes und Echtes an ihn herangetragen wird, gerade darum wird der Arbeiter der Fauſt den Weg zu unſern deutſchen Meiſtern finden. Er muß erfahren, wie das Leben unſerer großen Muſikheroen verlief, mit welchem Verantwortungsbewußtſein ſie ihre Miſſion erfüllten, unter welchen äußeren Schwierigkeiten und allerperſönlichſten Sorgen und Not ſie ſich durchſetzen mußten. Dann wird er zu einer anderen Einſchätzung ihrer Tonſprache gelangen, und das Verſtehen wird nachfolgen. Der Führer ſprach einmal die Forderung aus: „Der Künſtler hat eine Miſſion und eher wird er die größte Not auf ſich nehmen, als nur einmal dem Stern untreu werden, der ihn innerlich leitet“. In dieſem Geiſte ſollen Volk und Jugend Muſik erleben lernen. Wenn auch die Wirkung unſerer deutſchen Muſik die ganze Welt ergreift, entſtammt ſie doch unſerer Art und kann auch nur in den letzten Tiefen von Menſchen unſerer Art, alſo vom deutſchen Volk, aufgenommen und erfaßt werden, ja ſie gehört ihm in erſter Linie.

Das Orchester des Führers.

Zum 1000. Konzert des Nationalsozialistischen Symphonieorchesters.

Von Dr. Erich Valentin, München.

Man muß an jenes hochherzige, mutige Wort denken, das Hans Sommer an seine übersättigte, sich einer täuschenden Sorglosigkeit hingebenden Zeit richtete, als er fordernd und energisch auf den Plan trat und den Satz aussprach: „Die geistigen Werte sind für die ganze Nation geschaffen, nicht für Privilegierte." Man muß eben jetzt daran denken, wenn man sich vergegenwärtigt, welche Kulturleistung gerade für die Bewahrheitung dieses Satzes im Verlaufe eines Jahrzehntes, von dem fünf Jahre Kampf, fünf dem Aufbau gehören, das der „Interessengemeinschaft süddeutscher Musiker" entwachsene Nationalsozialistische Symphonieorchester bis auf den Tag vollbracht hat. Vor kurzer Zeit erst konnte es in Wien sein tausendstes Konzert durchführen. Nicht der Rekord ist es, dem die Bewunderung gilt, sondern die Beweiskraft der Zahl, die sichtbar vor Augen führt, wie groß und weitgespannt der Wirkungskreis dieser politischen Gemeinschaft deutscher Musiker ist. Die Auszeichnung Franz Adams, des Schöpfers dieses Stoßtrupps, Musikberaters des Stellvertreters des Führers, Reichskultursenators und Präsidialrats, durch Verleihung des Titels eines Generalmusikdirektors und die Ernennung Erich Kloß', der bekanntlich als Landesleiter der Reichsmusikkammer in München seine organisatorische Tatkraft mannigfach bewiesen hat, zum Staatskapellmeister, — das sind keine nominellen „Beförderungen", es sind vielmehr tatsächliche Anerkennungen dessen, was diese beiden Künstler mit ihrer Orchestergemeinschaft zum Segen und Nutzen des deutschen Volkes getan haben.

Auf Wunsch des Führers ist dieses Orchester im Jahre 1931 geschaffen worden. Rudolf Heß, der heute den Vorsitz innehat, und Konstantin Hierl standen helfend und beratend Franz Adam zur Seite. Aus der 1928 ins Leben gerufenen Interessengemeinschaft wurde eine Kampfgemeinschaft. Im Münchener Zirkus Krone erhielt sie ihre Weihe, an historischer Stätte. Von hier aus nahm der politische Stoßtrupp, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, jene Volksgenossen, die Deutschland verloren zu sein schienen, durch die deutsche Musik ihrem Volk und damit sich selbst zurückzugewinnen, seinen Weg durch das deutsche Reich.

Mit dem Augenblick der Machtübernahme verbreiterte sich die Aufgabe. Denn jetzt galt es, dem gesamten deutschen Volk das Erlebnis der deutschen Musik zu offenbaren, deutsche Musik in die entferntesten Winkel hineinzutragen, deutsche Musik auch dem letzten Volksgenossen zu vermitteln, ihm die unvergänglichen Werte, die man ihm aus der unseligen Einstellung des „Gebildeten" zum „Ungebildeten" wissentlich ferngehalten hatte, zu erschließen und ihm das lebendige Bewußtsein zu geben, daß auch ihm dieses Geschenk der großen Meister gehöre. Die Erfolge, die das Orchester auf seinen Reisen durch Ungarn und Italien erntete, werden noch übertroffen durch die Tatsache, daß es gelungen ist, Begeisterung zu erwecken und den Arbeiter oder den Bauern im entlegensten Dorf aller Gaue des Großdeutschen Reiches, für die deutsche Musik zu gewinnen. Tagtäglich wiederholen sich diese Erfolge; die spontane Begeisterung, mit der die im Auftrage der „Deutschen Arbeitsfront" für die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" eingeleiteten Konzerte aufgenommen werden, ist der schönste Lohn für die selbstlose, unermüdliche und energievolle Arbeit dieses künstlerisch hochwertigen Orchesters.

Das hohe einmalig und erstmalig zu nennende Ziel ist nicht, nur in Großstädten zu „glänzen", im Gegenteil: die besondere Aufmerksamkeit wird gerade den kleinsten und abseitigsten Orten zugewandt, weil dort auch die dringendste Notwendigkeit systematischer Arbeit vorliegt. Diese verantwortungsvolle, sittliche Haltung, die sich in der ganzen Tätigkeit des Orchesters ausprägt, hat bereits dem gesamten deutschen Musikleben eine neue Ausrichtung gegeben. Die ersten Anzeichen zeigten sich bald darin, daß die schon länger bestehenden berühmten Orchesterinstitute dem Beispiel dieses „Orchesters des Führers" folgten und durch Konzertreisen den Weg zum Volk suchten. Die künstlerische Qualität dieses Orchesters, das sich unter seinen beiden Dirigenten binnen kürzester Zeit zu einem der führenden Orchester Deutschlands entwickelt hat, bewirkte es, daß mit jedem Konzert, ob nun im Konzertsaal oder im



Der Führer und Reichsminister Dr. Goebbels besuchen das Nationalsozialistische Symphonieorchester während einer Probe

(v. l. n. r.: GMD Franz Adam, Dr. Goebbels, der Führer)



Der Stellvertreter des Führes Rudolf Heß in der Pause eines von Staatskapellmeister Erich Kloß dirigierten Konzertes

(v. l. n. r.: Stellvertreter des Führers Rudolf Heß, GMD Franz Adam, Staats-KM Erich Kloß



Plauderstunde nach dem 1000. Konzert in Wien

(v. l. n. r.: Pg. Holzapfel vom Reichsamt Feierabend, Reichsamtsleiter Stemmer von der Reichsamtsleitung der NSG „Kraft durch Freude", GMD Franz Adam, Staats-KM Erich Kloß

Zu dem Aufsatz von Dr. Erich Valentin: „Das Orchester des Führers"



Das 1000. Konzert des Nationalsozialistischen Symphonieorchesters im großen Musikvereinssaal in Wien unter Leitung von GMD Franz Adam



Ein Konzert des Nationalsozialistischen Symphonieorchesters im Kongressaal des Deutschen Museums in München unter Leitung von Staats-KM Erich Kloß

Zu den Aufsatz von Dr. Erich Valentin „Das Orchester des Führers“

Fabrikraum, neue Scharen der Musik zugeführt wurden und werden. An manchen Orten hat es sich im Verlauf der Jahre ergeben, daß ein Stammpublikum heranwuchs, dem das Orchester bei seiner meist in regelmäßigen Abständen erfolgenden Wiederkehr sozusagen in zyklischer Form die wichtigsten Meisterwerke der deutschen Musikliteratur von Mozart und Beethoven bis Reger und Pfitzner, dessen Werke in den neuen Arbeitsplan aufgenommen sind, im wahrsten Sinne des Wortes „zur Kenntnis" bringt. Mit dem „Stammpublikum" entwickelt sich von Mal zu Mal auch der „Nachwuchs". So ist es letzten Endes überall. Denn wohin das Orchester kommt — manchmal an Orte, deren Bewohner noch nie in ihrem Leben ein Orchester gesehen haben —, erobert es sich nicht nur selbst die Freundschaft der von ihm Beschenkten, sondern ringt der lächerlichen Theorie vom „Nichtverstehen" die meistzitierten Argumente ab: es begeistert und erobert der deutschen Musik die treuesten Seelen.

Die langjährige Erfahrung, die man sich zunutze machen sollte, hat ergeben, daß der Geschmack des sogenannten breiten Publikums keineswegs der „breite" Geschmack ist. Das Einfache findet schnellsten Anklang, nicht das Glänzende. Der Erziehungswert dieser Orchesterarbeit ist unschätzbar. Es ist beglückend, zu wissen, daß eine Beethoven-Symphonie dem schlichtesten Deutschen draußen mehr sagt als der pathetische Glanz einer Tschaikowsky-Symphonie. Die Ergebnisse der Tätigkeit des Orchesters bestätigen, daß nicht nur das Was?, sondern auch das Wie? für die Werbung entscheidend ist. Beides ist in diesem Orchester vereinigt. Ein Drittes aber ist das Lebensentscheidende: die Begeisterung.

Es ist gewiß keine Kleinigkeit, Tag um Tag, zuweilen auch nachts, über die Landstraßen zu sausen, morgens zu proben und abends zu spielen. Das wiederholt sich elf Monate im Jahr. Und trotzdem bringt jedes Konzert eine neue Höchstleistung, die stets die des vorausgehenden übersteigt. Man darf diesen Einsatz als ein Musterbeispiel von innerer und äußerer Disziplin bezeichnen. Zahlreiche Konzerte unter namhaften Gastdirigenten haben dazu beigetragen, den Ruf des Orchesters auch im Ansehen der Gäste zu festigen, so daß innerhalb und außerhalb der eigenen Reihen ein inniges Band treuer Kameradschaft gewoben ist. Der hohe musikalische, erzieherische und kulturpolitische Wert dieses Orchesters macht es zu dem wichtigsten Bestandteil des kulturellen Aufbaus. Denn durch dieses Orchester ist auch dem letzten Volksgenossen die Möglichkeit gegeben, sein Herz, seine Seele, sein Ohr der ewigen deutschen Musik zu erschließen.

Das aber ist eine Tat von geschichtlicher Bedeutung, die in der deutschen Musikgeschichte ebensosehr einzig dasteht wie in der Geschichte der deutschen Lebensgemeinschaft.

Konzert im Aufbau.

Von Wilhelm Matthes, Berlin.

Das Konzert, einst eine der vornehmsten Äußerungen höfischen Kulturlebens, war mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert mehr und mehr ein wesentlicher Bestandteil bürgerlichen Wohllebens geworden. In ganz Deutschland wurden Konzertvereine mit den verschiedensten Interessengemeinschaften gegründet, die von dem heutigen Begriff der Volksgemeinschaft immer mehr entfernen mußten. Vom repräsentativen Philharmonischen oder Oratorienverein, in dem sich die „Spitzen der Gesellschaft" trafen, bis zu den kleinsten Gesangvereinen war das deutsche Musikleben aufgeteilt in ein Vereinssystem, das nicht zuletzt auch nach konfessionellen und staatspolitischen Gesichtspunkten ausgerichtet war. Kein klar denkender Mensch wird trotzdem heute verkennen, daß diese Vereine, besonders im Reiche, für die Pflege klassischer und zeitgenössischer Musik, für den Aufbau der Orchester und Chöre, für die Förderung der Schaffenden und Nachschaffenden viel getan haben. Freilich erzeugte

die Gefahr der Überorganisation,

die eine Krise unvermeidlich machte, eine Überfütterung bestimmter Kreise mit Musik. Sie erzeugte falschen Ehrgeiz, drohte Kulturarbeit durch Betrieb zu ersetzen und entsprang vielfach auch einer rein liberalistischen Denkungsart. Die zu Vorständen erhobenen „Honoratioren" der führenden Vereine trieben zu oft eine Vereinspolitik, die naturgemäß am stärksten von ihrer ganz persönlichen parteipolitischen oder konfessionellen Ein-

ſtellung abhängig war, was in der Wahl der Programme und Künſtler ebenſo zum Ausdruck kam wie in der Zuſammenſetzung der Mitgliederkreiſe. Man ſchmeichelte ſich, zu ſeinen Abenden die „gute Geſellſchaft“ rechnen zu können, und dieſe gute Geſellſchaft hielt es wiederum für eine repräſentative Verpflichtung, die Zugehörigkeit zu einem ſolchen Vereine auf das Unkoſtenkonto ihres Geſchäftshaushaltes zu buchen. Kein Wunder, daß ein großer Teil ſolcher Vereinsmitglieder eine Sinfonie von Brahms oder Bruckner notgedrungen über ſich ergehen ließ, um dafür in der Pauſe das rechte geſellſchaftliche Dekorum um ſich zu verbreiten.

Das Gegenteil erlebten wir in den marxiſtiſch orientierten Vereinen, bei denen mit ſtarker Herausſtellung des proletariſchen Tones „das Revolutionäre“ in der Muſik, oft unter den erheiterndſten Darlegungen in die Ohren gehämmert werden ſollte und nicht zuletzt auch ein regelrechter „Klaſſenhaß nach Noten“ gepredigt wurde. (Man vergleiche hiezu die „illuſtre“ Literatur der damaligen Arbeitergeſangvereine mit ihren Putſchlehrſtücken von Kurt Weill, Hanns Eisler u. a. Artgenoſſen.)

Vor dieſe Tatſachen wurde der nationalſozialiſtiſche Staat im Jahre 1933 geſtellt, als ihm die Aufgabe zufiel, das deutſche Muſikleben aus den Intereſſenkreiſen der Geſellſchaften und Schichten auf den vergrößerten Aktionsradius der

Volksgemeinſchaft

zu übertragen. Konzertgeſellſchaften der genannten liberaliſtiſchen Art gab es in etwa 250 Städten. Ihre Zeit der rein „ſtandesgemäßen“ Kunſtpflege war damit abgelaufen. An die Stelle der Geſellſchaft trat das Volk. Die Verantwortung für die öffentliche Kunſtpflege übernahmen daher auch in den meiſten Städten die Bürgermeiſter, die ihren Einfluß auf die Wahl der Vereinsleiter und auf die Finanzierung der Konzerte geltend machten. Vereine, die kulturpolitiſch geſund waren, konnten ſich ohne weiteres dieſer ſtädtiſchen Führung unterſtellen. Eine ſolche Überleitung vollzog ſich ohne Schwierigkeit bei etwa 150 Vereinen. In hoffnungsloſen Fällen griff die NS-Kulturgemeinde ein. Sie nahm neben ihren Beſucherorganiſationen und Wanderbühnen auch auf die Geſtaltung des Konzertlebens im ganzen Reiche entſcheidenden Einfluß. Der Erfolg war ſchon im Jahre 1934 ein Zuwachs von rund 300 Städten, in denen ſich die Konzerte der NSKG zu einem ſehr maßgebenden Faktor des lokalen Muſiklebens herausbildeten. Mit der Tätigkeit der alten Konzertgeſellſchaften und der der NSKG trat immer ſtärker die Teilnahme der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude“ am Neubau des deutſchen Kunſtlebens in Erſcheinung. Die notwendige Einigung wurde durch Reichsleiter Roſenberg und Reichsorganiſationsleiter Dr. Ley im Jahre 1937 vollzogen, indem die NSKG in der NS-Gemeinde KdF aufging. Die Zuſammenarbeit mit den Städten konnte im Februar 1938 durch ein Abkommen mit dem „Deutſchen Gemeindetag“ geſichert werden. Die Fortführung und Neubildung von Beſucherorganiſationen iſt dem Amt „Kulturgemeinde“ (in KdF) übertragen worden, ſoweit nicht die Städte ſelbſt als Träger der Konzerte dafür eintreten.

Man trat an die neuen Aufgaben mit einem ſehr konkreten Grundſatz heran:

Keine Arbeit ohne Gemeinnutz.

An die Erreichung dieſes Zieles waren zwei Vorausſetzungen geknüpft: Der Zuſchuß und ſein Garant. Als Träger des Zuſchuſſes und als Garant kamen zunächſt die Städte in Frage. In den deutſchen Großſtädten haben die früheren Vereine mit der Stadt eine Arbeitsgemeinſchaft gebildet. Dort ſind auch noch die traditionellen Namen, Gewandhauskonzerte (Leipzig), Gürzenichkonzerte (Köln), Muſeumskonzerte (Frankfurt) und dgl., beibehalten worden. Wo die Stadt keine Zuſchüſſe oder Garantien übernehmen konnte, wurde KdF als Träger eingeſetzt. In anderen Fällen wiederum hat ſich aus der Zuſammenarbeit von Stadtverwaltung und KdF die Gründung einer Konzertgemeinde ergeben.

Das ſind die vier Formen, unter denen ſich heute hauptſächlich das deutſche Konzertleben, befreit von allen Privatintereſſen, nach gemeinnützigen Geſichtspunkten vollzieht. Für die Pflege aller muſikaliſchen Gattungen und die Förderung junger Muſiker war eine der wichtigſten Vorausſetzungen, die Konzerte im Abonnement herauszugeben. Die Aufſtellung von Konzertreihen bietet den Vorteil, Bekanntes und Unbekanntes auf den Programmen zu vereinen. Sie iſt für die Wahl der Werke ebenſo von Bedeutung wie für die

Begabtenförderung, da beim Einzelkonzert das Interesse der Hörer vorwiegend auf den Star gerichtet ist. Der Besuch solcher Einzelkonzerte ist auch im allgemeinen von der Laune abhängig; mit der Konzertreihe dagegen hat das Publikum rein psychologisch bewertet meist eine viel stärkere innere Verbindung. Das Prinzip der Abonnementauflage hat sich in allen Fällen als richtig erwiesen und zwang in mittleren Städten bereits zur Herausgabe einer zweiten Konzertreihe.

Das Ziel Gemeinnützigkeit machte vor allem

eine neue Preispolitik

notwendig, bei der man von der Erwägung ausging, daß es wichtiger sei, ein Konzert mit niedrigen Preisen vor einem gefüllten Saal zu veranstalten, als bei hohen Preisen vor lückenhaften Stuhlreihen zu musizieren. Zum Mittelpunkt des Musiklebens wurden die Konzerte der Städte gemacht, die über ein eigenes Kulturorchester verfügen. Dieser Konzertreihe wurden meist auch die für die Spielzeit entscheidenden Kammermusikabende und Solistenkonzerte angegliedert. Daneben blieb die Tätigkeit der privaten Konzertunternehmer bestehen. Sie wurde allerdings von sehr bestimmten Konzessionen abhängig gemacht, die mit der beruflichen Erfahrung der einzelnen Bewerber auch eine anständige Geschäftstaktik zur Bedingung machten und deswegen in jedem Falle die Genehmigung der Reichsmusikkammer als Voraussetzung haben.

Eine sehr wesentliche Aufgabe für den organischen Aufbau des Konzertlebens fällt heute den Musikbeauftragten zu, die in jeder Stadt ernannt wurden. Ihre Arbeit ist vor allem darauf gerichtet, Ordnung in den Ablauf des lokalen Konzertlebens zu bringen, Überschneidung und Wiederholungen von Aufführungen, die das Interesse der Hörer erlahmen lassen und die Künstler schädigen, zu vermeiden. Es ist viel Kritik an diesem zuweilen wohl recht sauren Amt geübt worden, nicht immer grundlos, oft aber auch, ohne zu wissen, daß diesen Musikbeauftragten das Recht zu verbieten nicht zusteht. Hierüber entscheidet in hartnäckigen Fällen

das Amt für Konzertwesen

in Berlin, in dessen Hände die gesamte Reglung des deutschen Konzertlebens gelegt wurde. Dieses Amt ist eine gemeinsame Einrichtung der Reichsmusikkammer und des „Deutschen Gemeindetages", dessen Vorsitzender mit der Amtsleitung KdF einen groß ausgearbeiteten Plan für die Zusammenarbeit mit den Gemeindeverwaltungen und für den gesicherten Ablauf der örtlichen Musikpflege zur Durchführung brachte. Das Amt für Konzertwesen hat sich nach Vereinbarung mit dem Präsidenten der Reichsmusikkammer auch der Förderung des Begabtennachwuchses angenommen. Es schuf die „Konzerte junger Künstler", in denen Musikern nach Beendigung ihrer Studien Gelegenheit gegeben wird, sich der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Diese Konzerte junger Künstler sind heute bereits in 26 Städten zur Durchführung gekommen und haben durch die Möglichkeit des Künstleraustausches zur Förderung junger Talente beträchtlich beigetragen. Die Auslese aus diesen Konzerten wird in vier großen Städten des Reiches durch die „Stunde der Musik" in besonderer Weise gefördert, da hier die meist noch unbekannten Musiker mit namhaften Künstlern als „Paten" auf dem Konzertpodium erscheinen und dadurch von Anfang an auf einen weit größeren Hörerkreis rechnen können, als er im allgemeinen bei eigenen Abenden zu Gebote steht. Vergessen wir bei diesen Betrachtungen nicht den Zuwachs an neuen Besuchern, den das Konzertleben in Deutschland durch die Jugendhörerkreise der HJ, des BdM und des NSD-Studentenbundes erhalten hat. Hier hat sich in den letzten Jahren ein sehr planmäßiges Musizieren Geltung verschafft nach Gesetzen, die die spielende und singende Jugend sich selber schuf, und in denen viele Anzeichen einer durchaus gesunden Regeneration zu finden sind.

Die Aufgabe, die für die Theaterkunst im Reiche die Wanderbühnen übernommen haben, fällt im Konzertleben den etwa 15 Landesorchestern zu. Sie tragen durch zahlreiche Abstecher in die Nachbargebiete ihres Wohnsitzes Sorge dafür, daß die gehobene Unterhaltungs- und Konzertmusik auch in die kleinsten Städte, ja selbst in die Dörfer verpflanzt wird. Eine besonders segensreiche Aufgabe erfüllt das Nationalsozialistische Symphonieorchester, das heute als ein hochstehender, leistungsfähiger Orchesterkörper die Werke unserer großen Meister in ganz Deutschland in Stadt und Land vertraut macht.

Mit besonderer Sorgfalt ist bei all diesen Bestrebungen, der Volksgemeinschaft zu dienen, die Wahl der Programme vorgenommen worden. Eine Aufgabe, die nicht nur an die Kenntnisse, sondern auch an das Fingerspitzengefühl und die erzieherische Begabung der einzelnen Konzertveranstalter hohe Anforderungen stellt, denn es hat sich immer wieder ergeben, daß mit einem überlasteten Programm gerade in den Kreisen, die für die Konzertmusik erst gewonnen werden mußten, mehr Unheil als Segen gestiftet wurde. Man ist in allen Teilen des Reiches bei dieser durchgreifenden Organisation heute leidenschaftlich bemüht,

kein Schema

aufkommen zu lassen. Die Zusammensetzung der Hörer ist selbst in ein und demselben Gau oft derart unterschiedlich, daß man es hier dem Instinkt der bodenständigen Leiter von Konzertringen und Konzertgemeinden überlassen muß, das Richtige zu treffen.

Manche Sorgen sind mit der Pflege des zeitgenössischen Schaffens entstanden. Die atonalen Schrecken der Systemzeit haben selbst in den Großstädten eine Voreingenommenheit gegen die neue Musik erzeugt, daß es auch hier bei der Wahl der Werke eines großen Taktgefühles bedurfte, um die Verbindung zwischen dem Volk und dem Schaffen unserer Jungen nicht abreißen zu lassen. Die an sich gute Absicht, gelegentlich geschlossene Konzerte mit neuer Musik herauszubringen, hat sich als wenig tragbar erwiesen. Man hilft auch hier der Jugend vielmehr, wenn man ihr vertrauenswürdige „Paten" an die Seite stellt und das Neue in klug abgemessenen Dosen dem Volke näher bringt. Die Verteilung einzelner zeitgenössischer Werke auf die Summe der Konzertveranstaltungen schafft für die Pflege neuer Musik eine viel breitere Basis als die bisherigen Versuche mit „zeitgenössischen Abenden".

Das ist in großen Zügen das Gerüst, auf dem sich der Aufbau des Konzertes in Deutschland seit dem Jahre 1933 vollzogen hat. Die Spukgeschichte von dem immer wiederkehrenden Gespenst „Konzertkrise" hat damit auch bei den begabtesten Pessimisten an Glaubwürdigkeit verloren. Es darf heute ohne falschen Optimismus gesagt werden, daß bei der umfassenden Reformation unseres Konzertlebens kein Schritt unterlassen wurde, das öffentliche Musizieren dem Rhythmus einzuordnen, der sich für die Bildung einer ranglosen, entschichteten Volksgemeinschaft auf allen Gebieten des deutschen Geisteslebens im Dritten Reiche durchgesetzt hat.

Oper im Aufbau.

Von Prof. Dr. Eugen Schmitz, Dresden.

Als im August 1933 der damalige preußische Kultusminister Rust in Kassel die erste große nationalsozialistische Programmrede über das Theater hielt, sagte er gleich zu Beginn folgendes: „Werfen Sie einen Blick hinaus nach Bayreuth. Länger als eine Woche sehen Sie dort den Führer Deutschlands im Theater Richard Wagners sitzen, trotzdem drinnen und draußen der Probleme und Aufgaben kein Ende ist. Wo hat jemals eine politische Bewegung, wo hat jemals eine Staatsregierung derart ernsthaft dem Theater seine Aufmerksamkeit und seine Opferbereitschaft gewidmet, wie in diesem Deutschland Adolf Hitlers!"

Es war kein Zufall, daß der nationalsozialistische Staatsmann mit dem Hinweis auf Wagners Werke das weite Gebiet der Oper zum Ausgangspunkt seiner grundlegenden Ausführungen über das nationalsozialistische Theater gemacht hat. Denn wir haben inzwischen ja erlebt, wie groß die Teilnahme der Kulturpolitik des neuen Deutschlands gerade für diese Kunstform ist. Die Oper ist zwar als in Musik aufgelöste Handlung die am meisten stilisierte Kunstgattung und bietet insoferne dem Gemeinverständnis gewisse Schwierigkeiten. Aber andrerseits findet sie durch die Vielseitigkeit ihrer Wirkungsmittel doch immer irgendwie einen Anknüpfungspunkt in den Herzen der Kunstgenießenden. Der unmusikalische Theaterfreund etwa wird durch sie zur Musik geleitet, der theaterfremde Musikfreund lernt Bühnenwirkungen schätzen — kurz: die Oper ist im besonderen Maße geeignet, schlummernde künstlerische Neigungen nicht nur zu wecken, sondern auch zu erweitern. Ihre Pflege mußte daher dem nationalsozialistischen Staat als ein bevorzugtes Mittel erscheinen, weiteste Kreise künstlerisch zu erfassen.

Wenn wir uns nun heute nach reichlich fünf Jahren nationalſozialiſtiſcher Kulturarbeit von dem Aufbau im Bereich der Oper ein Bild machen wollen, ſo werden dabei zunächſt mehr die Ergebniſſe der Organiſation als die des Schaffens zu beachten ſein. Nicht wie viele und wie wertvolle Opern in dieſem Jahrfünft geſchaffen wurden, iſt das Entſcheidende, ſondern vor allem wird zu überlegen ſein, wie ſich der Opernbetrieb in allen ſeinen Gebieten aufwärts entwickelt und erneuert hat.

An der Spitze der zur Geſundung des Opernweſens ergriffenen Maßnahmen hatte ein verneinender Eingriff zu ſtehen. Es mußte allen Entartungen jüngſt vergangenen Opernſchaffens Einhalt geboten werden. „Jonny" und Genoſſen hatten von der Opernbühne zu verſchwinden. Kein Platz durfte mehr ſein für Opern, deren Text frech alles Edle verhöhnend nur gemeine ſinnliche Triebe aufzupeitſchen verſuchte, und deren atonale Muſik ſinnloſer verneinender Zerſtörung aller naturgegebenen Formgeſetze fröhnte oder dem raſſefremden negroiden Jazz huldigte. Es iſt zwar anzunehmen, daß dieſe Art Opern der Syſtemzeit an ihrer eignen Unnatur zugrunde gegangen wären, wie eine Eiterbeule ſchließlich aufplatzt, heilt und vernarbt — wenn der Patient nicht vorher ſtirbt. Beſſer und ſicherer iſt es jedenfalls, der Arzt ſchneidet die Eiterbeule auf. In dieſem Sinne verfuhr der Nationalſozialismus mit der entarteten Kunſt auf der Opernbühne.

Die Bejahung der Opernpflege im neuen Reiche hatte zunächſt damit zu beginnen, der in Verfall geratenen Kunſtgattung Heimſtätten zu ſchaffen. In den letzten fünf Jahren der Syſtemzeit hatte die kataſtrophale Wirtſchaftslage dazu gedrängt, im Theaterbetrieb Einſparungen über Einſparungen zu machen. Da mußte vor allem die Oper daran glauben. Nicht nur, weil ihr Betrieb beſonders koſtſpielig erſchien, ſondern vor allem, weil ſie mehr und mehr die Fühlung zum künſtleriſchen Volksempfinden verlor. Denn ihre maßgebenden Träger entvölkerten die Opernhäuſer ſowohl durch ſelbſtgeſchaffene Entartungskunſt wie nicht minder durch eine zielbewußte verneinende Hetze gegen alles überlieferte Gute. Man verekelte es dem Publikum durch Spott und Hohn, enthielt es ihm entweder ganz vor oder bot es in Entſtellungen, die oft bis an die Grenze der Parodie gingen. Solches geſchah vornehmlich mit den Werken Wagners. Da erſchien es nur ganz folgerichtig, wenn insbeſondere mittlere Theater die Oper ſchließlich ganz abbauten.

Dieſen Abbau hatte der Nationalſozialismus durch einen entſprechenden Aufbau zu erſetzen. Heute iſt nicht nur an den Theatern der Opernbetrieb etwa in der Art der Vorkriegsjahre wieder hergeſtellt, ſondern er iſt darüber hinaus verbeſſert. Vor allem durch Verlängerung der Spielzeiten, durch Schaffung neuer großer Opernbühnen wie z. B. der Berliner Volksoper, durch die Wanderopern, mit denen „Kraft durch Freude" Opernkunſt ſelbſt in kleine und kleinſte Orte trägt, und ſchließlich auch durch eine zielbewußte Pflege der Oper im Rundfunk. Dazu kommen ſoziale Maßnahmen für die Mitglieder der Operntheater. Beſonders die vom nationalſozialiſtiſchen Staat eingeführte Altersverſorgung der Bühnenangehörigen gewinnt gerade für die Opernmitglieder große Bedeutung, denn ihnen iſt meiſt nur eine verhältnismäßig kurze Glanzzeit höchſter Leiſtungsfähigkeit beſchieden. Geregelte wirtſchaftliche Verhältniſſe ſind aber die grundlegende Vorausſetzung für den geſunden künſtleriſchen Betrieb gerade einer ſo verzweigten Formgattung wie der Oper.

Was nun den Ausbau des Spielplans im nationalſozialiſtiſchen Operntheater anlangt, ſo könnte man ihn ſich zunächſt bereichert denken durch neugeſchaffene Opern mit zeitgeſchichtlichen Stoffen. Dazu iſt es nicht gekommen. Die ſtiliſierte Form der Oper widerſtrebt derartigen Verſuchen. Einen Horſt Weſſel könnten wir uns zur Not im geſprochenen Drama denken. Aber als Operntenor, umgeben von Bariton und Baß ſingenden SA-Freunden und kommuniſtiſchen Gegenſpielern würde eine ſolche Heldengeſtalt in jenen nationalen Kitſch verſinken laſſen, den der nationalſozialiſtiſche Staat nicht nur nicht will, ſondern aus kulturellen Erwägungen heraus verboten hat. So muß das Opernſchaffen heute nur die Bedingung einer gewiſſen gedanklichen und techniſchen Sauberkeit und Anſtändigkeit erfüllen. Dann iſt es ſchon zeitgemäß und darf ſich reibungslos in den neuen Kulturaufbau eingliedern.

Wie weit es da durchdringt, das hängt freilich von der Stärke ſeines ſchöpferiſchen Vermögens ab. Einſtweilen bietet ſich jedenfals im Feld der zeitgenöſſiſchen Oper das Schauſpiel eines erfreulich reichen und friſchen Spieles der Kräfte. Es iſt natürlich ganz unmöglich,

hier etwa auch nur eine kleine Auswahl der neuen Opernwerke zu besprechen, die seit 1933 in Deutschland Beachtung gefunden haben. Das wäre auch ganz unnötig, weil ja in der ZFM alle diese Neuheiten jeweils beim Erscheinen bereits eingehende Bewertung gefunden haben. Im jetzigen Zusammenhang handelt es sich nur um allgemeine Gesichtspunkte. Und als einer von diesen muß besonders die große Vielseitigkeit im Schaffen der lebenden Opernkomponisten hervorgehoben werden. Da stehen neben Hermann Reutters grübelnder „Faust"-Oper leichte liebenswürdige Märchenopern wie Egks „Zaubergeige", Orffs „Der Mond" oder der trotz und kraft seiner Harmlosigkeit beispiellos erfolgreiche „Schwarze Peter" von Norbert Schultze. Und während Wagner-Régeny im „Günstling" und den „Bürgern von Calais" neuere geschichtliche Stoffe in gewollt untheatralische fast oratorienhafte zeichnerische Musik kleidet, beschwört Rudolf Wille in seiner „Königsballade" altnordisches reisiges Heldentum mit Klängen, die echtestes tönendes Theater und dankbarste Sängermusik sind, ganz ähnlich, wie sie Ottmar Gerster in etwas schlichterer, mehr volkstümlicher Fassung für das überzeitliche rein menschliche „Enoch Arden"-Motiv fand. Bedenkt man dann, daß den jungen und jüngsten Talenten auch Meister aus der Vorkriegszeit immer noch als lebendige schaffende Zeitgenossen mit neuen Werken erfolgreich zur Seite stehen — Paul Graener, Hans Pfitzner, Richard Strauß, um nur sie zu nennen—, so darf man gewiß sagen, daß auch von der Schaffensseite das Losungswort „Oper im Aufbau" Geltung hat.

Nicht zuletzt gilt dies von der Pflege, die nunmehr wieder die große Überlieferung findet. Die reichen Schätze dramatischer Musik aus dem 19. Jahrhundert vor allem, mit denen der verjudete Opernbetrieb der Systemzeit wenig oder nichts mehr anzufangen wußte, sind wieder in die ihnen gebührende Stellung eingerückt. Allen voran die gewaltige Kunst Richard Wagners, die mit ihrem germanischen Heldengeist so recht eigentlich zum musikdramatischen Symbol unserer Zeit wurde. Daneben die musikalischen Bühnenwerke der anderen deutschen Romantiker und Klassiker, dann aber auch die Opern der großen Italiener und sonstiger ausländischer Meister, soweit sie den rassischen und allgemeinen Grundsätzen nationalsozialistischer Kulturpflege entsprechen.

Ein Posten im Opernaufbau steht nun freilich noch offen: das Erscheinen eines jungen schöpferischen Genies, das den Kreis der großen und kleinen Talente durchbräche und sich bahnweisend an ihre Spitze stellte. Vielleicht lebt und wirkt es schon unter uns, hat seine „Finta semplice" oder sein „Liebesverbot" bereits geschrieben! Da hilft nun freilich nichts, als abwarten, was die Entwicklung beschert. Wenn aber dieses Genie kommt, dann findet es die Wege seiner Entfaltung jedenfalls ganz anders bereitet und geebnet, als dies früher der Fall war. Und das wäre dann auch eine — und nicht die geringste — Errungenschaft des heutigen Opernaufbaus.

Berliner Musik.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Das Musikleben Berlins zeigte in den letzten Wochen ein etwas gleichförmiges Bild, das nur wenige Höhepunkte hervortreten ließ. Die im Vordergrund stehenden Gastkonzerte auswärtiger Dirigenten und Orchester geben der dringenden Frage nach einem gerechten Ausgleich zwischen klassischer und neuzeitlicher Musik auf dem Konzertprogramm neue Nahrung. Denn während ausländische Stabführer wie Willem Mengelberg oder Victor de Sabata wenigstens ein Werk der zeitgenössischen Tonkunst in ihre Vortragsfolge einflechten, bringt Hermann Abendroth an der Spitze des Leipziger Gewandhausorchesters in der nicht ausreichend besetzten Philharmonie klassische Meister zu Gehör, die jedem Berliner Konzertbesucher längst vertraut und zum Teil erst kürzlich erklungen sind. Von dem Besuch eines Gastorchesters darf man zweifellos besondere Erwartungen bezüglich der Programmwahl hegen, zumal da Abendroth selbst vor wenigen Monaten in den „Leipziger Neuesten Nachrichten" die Forderung aufgestellt hat, daß „das, was unsere Zeit an produktiven musikalischen Werten schafft, nicht hinter dem schöpferischen Erbe der Vergangenheit zurückstehen darf"

. . . „Wir haben in der Gegenwart allen Grund, uns aufmerkſam umzuhören in dem Schaffen der jüngeren Generation, und dankbar jede Begabung zu begrüßen und fördern, die uns Weſentliches und Neues zu ſagen hat.“

Willem Mengelberg, der Sinn für architektoniſche Größe mit einer hinreißenden Energie der Leidenſchaft verbindet, bot im 7. Philharmoniſchen Konzert neben Berlioz, Tſchaikowsky und Strauß eine „Ciaconna gotica“ des holländiſchen Tonſetzers Cornelius Dopper über einem einfachen, brahmſiſch anmutenden Mollthema. Der Komponiſt ſtellt keine hohen Anforderungen an das Ohr, ſein Stil iſt verſtändlich, ſeine Abſicht klar, ſein Wert beruht in der geſchmackvollen Art, wie er fantaſiereich ſeine Variationen in das Licht kaleidoſkopartiger Orcheſterfarben rückt mit gefälligen Klangkombinationen, ſpieleriſchen Erweiterungen der Form in einer Fülle kurzer, anregender Bilder.

Victor de Sabata, der ſich im 8. Philharmoniſchen Konzert vorſtellte, iſt einer der Größten im Reiche der Stabführung, und ſeine ſcharf ausgeprägte Perſönlichkeit verlangt von den Ausführenden und von ſich ſelbſt das Höchſte. Ich hatte Gelegenheit, ihn während ſeiner erſten Schallplattenaufnahme für „Grammophon“ zu beobachten und zu ſprechen. Sechs Tage lang iſt er mit dem Philharmoniſchen Orcheſter gereiſt und hat die „Vierte“ von Brahms viele Male zu Gehör gebracht. Vor der Aufnahme probte er das gleiche Werk ſtundenlang von neuem, als ob es ſich um eine völlig fremde Schöpfung handelte. Seine künſtleriſche Beſeſſenheit kennt keine Schranken, ſeine temperamentvolle Suggeſtivkraft zieht Ausübende wie Hörer in ihren Bann. Als Neuheit ließ er „Preludio, Aria e Tarantella über Motive aus altneapolitaniſchen Volksliedern“ von Mario Pilati erklingen, Lehrer am Konſervatorium von Neapel. Das Werk iſt unterhaltſam aufgezogen mit gefälligen, eingängigen Melodien, die ein deutſcher Komponiſt vielleicht in ein dichtes Netz von Kontrapunktik verſtrickt hätte, die aber dem Italiener als Grundlage für ein leichtes, paſtellartiges Tonſtück dienten, voller Lebensfreude und Genuß. Die Inſtrumentation iſt erſtaunlich durchſichtig, weniger raffiniert als apart mit beſonderer Vorliebe für die Solovioline. Die Begeiſterung des Publikums war groß.

Nicht zu überſehen iſt eine reiche Aktivität zugunſten neuer Muſik am Rande des Berliner Muſiklebens in den „Stunden der Kirchenmuſik“, die auf Veranlaſſung des Reichsverbandes für evangeliſche Kirchenmuſik in einer Reihe von Gotteshäuſern laufend veranſtaltet werden. Stärkſte ſchöpferiſche Kräfte geben ſich hier ein Stelldichein wie Hugo Diſtler, Kurt Fiebig, Willy Burkhard, Walter Kraft, und die Verinnerlichung des Gefühls in äußerſter Sparſamkeit des tonmaleriſchen Ausdrucks läßt Muſik als Lebensnotwendigkeit erkennen. Stählerne Herbheit in architektoniſch freier Linienführung weiſt dem muſikaliſchen Schaffen neue Wege.

Zu einer Pflegſtätte neuer Kammermuſik ſind die Veranſtaltungen der „Fachſchaft Komponiſten“ in den Räumen des „Hauſes der deutſchen Preſſe“ berufen. Denn gerade dieſe Abende können unter ſachgemäßer und unparteiiſcher Auswahl unbekannter zeitgenöſſiſcher Werke der lebenden Generation wertvolle Dienſte erweiſen. Das erſte Konzert in den neuen Räumlichkeiten verzeichnete auf dem Programm u. a. zwei Werke des vielgeſchätzten und verdienten Paul Graener, Fachſchaftsleiter des Berufsſtandes der Komponiſten. Die einzige Uraufführung des zweiten Abends, ein Streichquartett von Kurt Heſſenberg, war in letzter Stunde abgeſetzt worden. Dafür hörte man eine Kammermuſik von Paul Juon, geiſtvolle Lieder von Ludwig Roſelius, ein muſikfreudiges, ehrliches Werk von Egon Kornauth. Die Schwierigkeiten, unter dem zeitgenöſſiſchen Schaffen eine geeignete Auswahl zu treffen, die zwiſchen allzu abwegiger Originalitätsſucht und herkömmlicher Konvention den rechten Mittelweg innehält, ſind offenbar nicht zu unterſchätzen.

Zu erwähnen ſind die klaſſiſchen Zyklen des Philharmoniſchen Orcheſters, in denen Dirigenten von Ruf wie Franz Konwitſchny, Max Fiedler, Carl Schuricht u. a. verdiente Anerkennung erringen, dann die treffliche Aufführung der „Jahreszeiten“ durch die Singakademie unter Leitung des bewährten Georg Schumann, ein Chorkonzert des überragenden Bruno Kittelſchen Chors mit Liedern von Hugo Wolf, Bruckners Tedeum und einer Uraufführung von Arno Rentſch „Der ewige Ruf“. Der Komponiſt findet ausgezeichnete Tönungen in der harten Zuſammenballung des erſten Teils, ſtellt aber in ſeinem lyriſchen Empfinden keine allzu hohen Anſprüche an Eigenheit der thematiſchen Erfindung, und in der Art, wie er ſeinen ſauberen Chorſatz in den Hafen herkömmlicher Kadenzen ſteuert, läßt ſich eine gewiſſe Un-

freiheit der stilistischen Entfaltung nicht verkennen. Die Größe klanglicher Entwicklung im letzten Teil verlangt nach einer Selbständigkeit der thematischen Gestaltung, soll die beabsichtigte Wirkung nicht allein auf äußerliche Momente beschränkt bleiben. Für den Kittelschen Chor war dieser Konzertabend wiederum ein künstlerischer Höhepunkt seines Wirkens.

Draußen in Lichterfelde bewährt sich Prof. Richard Hagel an der Spitze der „Orchestervereinigung Berlin-Lichterfelde", die er zu achtbarer Leistungsfähigkeit erzogen hat. Das 75. Konzert enthielt neben einem uraufgeführten, harmlosen Violoncello-Konzert von Oskar Geier (Solist Georg Wille) die aus der Taufe gehobene „Vaterländische Suite" aus der Feder des Dirigenten, der mit seiner gefälligen Melodienfreudigkeit und Leichtigkeit des Gedankenfluges den rechten, für Liebhaberorchester willkommenen Stil traf.

Oper.

Nach einigen Umwegen über andere deutsche Bühnen haben die jüngsten Schöpfungen von Richard Strauß „Daphne" und „Friedenstag" ihre Wirkungsfähigkeit auch in der Berliner Staatsoper erprobt in einem Inszenierungsstil, dem offensichtlich die Erfahrungen in München und Dresden zugrunde lagen. Über die Musik ist nichts Neues zu sagen, zumal da sie an dieser Stelle bereits ausführlich besprochen wurde. Wer in der schwelgerisch-lyrischen Art des Daphne-Stils und in der handfesten Dramatik des Friedenstages die bewährte Art des Komponisten schätzt, wird fraglos eine Bereicherung des künstlerischen Erlebens empfangen haben. Das Finale des Friedenstages in der Inszenierung Wolf Völkers mit den Bühnenbildern von Emil Preetorius erhielt durch die Verstärkungen des Berliner Lehrergesangvereins und der Musikhochschule eine erdrückende klangliche Steigerung zum Glockengeläut im Lautsprecher. Im Gegensatz zur Dresdner Uraufführung war das Burginnere realistisch, groß und gewaltig mit Gewölben und Rundgängen aufgebaut, während die „Daphne" einen zarten, pastellartigen Farbton erhielt mit einem weiten Platz zwischen zwei flankierenden Bäumen und dem Olymp als Hintergrund.

Die beste gesangliche Leistung bot zweifellos Maria Cebotari als Daphne mit einer kostbaren, von zärtlichem Liebreiz schwingenden Stimme. Ria Focke erreichte mit ihrem erstaunlichen Kontra-Alt mühelos die von Strauß geforderte Tiefe. Aus dem großen Aufgebot von Mitwirkenden sind Torsten Ralf, Peter Anders, Josef von Manowarda, Jaro Prohaska, Viorica Ursuleac hervorzuheben. Die musikalische Leitung des mit Jubel begrüßten Clemens Krauß wurde den Feinheiten der Partitur in vorbildlichem Maße gerecht.

Eine eigenartige „Bohème"-Inszenierung bescherte uns das „Deutsche Opernhaus", dessen Regisseur Hanns Batteux in seinem Verdeutlichungsbestreben gern mit logischer Richtigkeit die in der Handlung angedeuteten Wege bis zu ihrem Endpunkt verfolgt, obgleich oft das Unausgesprochene des Bühnengeschehens stärkere Eindrücke erzielt als die Sichtbarmachung verborgenster Empfindungen. So endet der dritte Akt damit, daß Rudolf und Mimi eng umschlungen in ein „Absteigequartier" des kleinen Hotels an der Zollschranke eintreten. Die Trostlosigkeit und Öde der Bühnenbilder Paul Haferungs wirkte geradezu atembeklemmend. Im ersten Akt fehlt nicht ein kleiner brennender Weihnachtsbaum, besondere Beleuchtung liegt auf den Kanalisationsröhren am Café Momus, das auf Drehscheibe steht vor einem Hintergrund mit Rummelplatz und Riesenrad, Mimi spaziert im Atelier zur Abwechslung einmal von außen durch das Glasdach über die Galerie des Hauses, der dritte Akt spielt fast in völliger Nacht, das heitere Intermezzo der Freunde zu Beginn des vierten Aktes führt zu einer Jagd über die Schornsteinfeger-Eisen an der Seitenwand des mächtigen Kamins. In dieser Art des Bühnenstils erblickt das Deutsche Opernhaus seine eigene Note. Mit Valentin Haller, Lore Hoffmann, Tresi Rudolph errang die Darstellung zur musikalischen Leitung von Artur Rother ihren Beifall.

Nach wie vor höchst anerkennenswert ist die ernste künstlerische Arbeit in Erich Orthmanns „Volksoper". Hier erwies sich in der gediegenen Inszenierung Carl Möllers mit den Bühnenbildern von Kubbernuß die unverminderte Bühnenwirksamkeit von Adams „Wenn ich König wär". Die Neuinszenierung des „Waffenschmied" in stilechtem, altdeut-



Der Führer begrüßt Victor de Sabata anläßlich des Gastspieles der Mailänder Scala im Deutschen Opernhaus



Der Führer in der Philharmonie
(v. l. n. r.: Der Führer, Frau Magda Goebbels, Reichsminister Dr. Goebbels)



Der Führer begrüßt Franz Lehar bei der 3. Jahrestagung der Reichskulturkammer

(Aufnahmen: 1 Hoffmann, 2 Atlantic, 3 Weltbild)

DER FÜHRER IN KONZERT UND OPER



D e r F ü h r e r bei einem Probespiel der Orgel in der Kongreßhalle zu Nürnberg

(Aufnahme Harren)

ſchem Rahmen voll feinſter, intimer muſikaliſcher Wirkungen mit Rosl Schaffrian und Hanns Heinz Wunderlich in den Hauptrollen unter Leitung von Hans Udo Müller war eine überaus erfreuliche künſtleriſche Tat.

Carl Orffs „Der Mond".

Carl Orffs Märchenſpiel „Der Mond" wurde wenige Wochen nach der Münchener Uraufführung im Deutſchlandſender in Anweſenheit des Komponiſten zur Erſtaufführung gebracht. Über die Muſik ſind unſere Leſer bereits unterrichtet. Fehlte auch der bühnenmäßige Rahmen, ſo war mein perſönlicher Eindruck recht ſtark angeſichts der erfriſchenden Natürlichkeit des hochbegabten Tonſetzers, der ſtiliſtiſch ein weites Gebiet umſpannt und die innere Bindung mit der Volksmuſik wahrt, ohne den Anſchluß an die Kunſtmuſik zu verlieren. Seine Art, gerade die Volksinſtrumente wie Zither und Akkordeon zum Träger naiver Volksempfindungen zu machen und die rührende Einfalt des Kinderherzens durch die Verwendung des ſchlichten, anſpruchsloſen Zithertones zu illuſtrieren, beweiſt ſeine ehrliche Verbundenheit mit der Volksſeele ohne vorurteilsvolle Belaſtung mit einer im Märchenſpiel unangebrachten kunſtvollen Vergeiſtigung. Dieſes ernſt zu nehmende Spiel, das unter Leitung von Karl Liſt mit Karl Erb und Eugen Fuchs in den Hauptrollen einen überaus geſchloſſenen Eindruck erzielte, eröffnet vielverſprechende Ausblicke auf die Erneuerung muſikaliſcher Dramatik aus dem Volke.

Es iſt lohnend, auf die Eigenheiten Carl Orffs näher einzugehen, deſſen klangfreudiger Reigen zur Berliner Olympiade mit dem Orcheſter ſeiner Güntherſchule in unſerer ZFM meine begeiſterte Zuſtimmung gefunden hat. Seine künſtleriſche Art läßt ſich vielleicht am beſten durch ſeine eigenen Worte begreifen, die ich im Verlauf einer längeren Unterredung mit ihm aufgezeichnet habe:

„Immer wieder bin ich dafür eingetreten, daß Laienerziehung die Grundlage zum Kunſtverſtändnis bildet, daß Muſik und Bewegung zuſammengehören, und daß der Rhythmus den Ausgangspunkt bilden muß. Und das Orcheſter der Güntherſchule mit ſeinem vielen Schlagzeug . . . Bitte, ſehen Sie ſich daraufhin einmal die Bilder der Schütz-Zeit an, die muſizierenden Engel der altitalieniſchen Altarbilder: Sicherlich zur Hälfte ſind alle Ausübenden mit Schlagzeug verſehen. Meine Erneuerungsbeſtrebungen ſtehen auf hiſtoriſchem Boden. Allerdings iſt die Natürlichkeit des Muſizierens für mich ausſchlaggebend. Das Schlagzeugweſen des Jazz kommt aus der Geſellſchaft, meine Muſik aus dem Volke. Ich habe mich ſtets für die Wiederbelebung der Volksinſtrumente verwandt. Als ich aber verſuchte, das alte Tiroler Bauern-Xylophon meinen Zwecken dienſtbar zu machen, galt ich als „Primitiviſt". Meine Muſik wurde als afrikaniſch, als negerhaft hingeſtellt, die Verwendung von Volksinſtrumenten im „Mond" wird nicht ernſt genommen, als „Gaudi" empfunden, wenn ein einfacher kindlicher Ausruf durch eine Zither illuſtriert wird . . . Und dabei iſt doch das Kindliche der menſchlichen Seele das unvergänglichſte Gut des Volkes. Die Naivität iſt das Bindeglied zwiſchen einfachen und komplizierten Naturen. Was wir brauchen, iſt poſitives Verſtändnis der Maſſen, ihre Erziehung im beſten Sinne des Wortes. Das Weltgefühl für beſtimmte Entwicklungsſtufen der Muſik iſt abgeſchloſſen, Sinfonien oder Fugen haben keinen unmittelbaren Zuſammenhang mehr zum Leben. Das Lebensbedürfnis aber allein entſcheidet, die Wahrheit in der Kunſt ſteht obenan. Liegt aber in meinem Darſtellungsſtil mehr Lebenswahrheit oder in der Veräußerlichung intimſter Kunſt, wenn Schuberts Winterreiſe oder ein Streichquartett in einem Rieſenſaal vor tauſend Menſchen zur Aufführung gelangt? Ich habe mich mit dem Studium von Urlauten befaßt, die allen Menſchen von Togo bis Grönland gemeinſam ſind und intereſſante Beobachtungen über das toniſche Dreiklangsgefühl gemacht, ich habe in meinen Kurſen der Güntherſchule alle Arten Geiſtesmenſchen von Schwachſinnigen bis zu Univerſitätskreiſen . . . Aber muſikaliſch erklingen laſſen kann man nur das, was im Menſchen ſelbſt latent vorhanden iſt. Warum iſt die „alte Muſik" heute ſo bevorzugt? Weil hinter ihr eine Weltanſchauung ſteht . . . Unſere Muſik iſt zu „geſtiſch" geworden, es fehlt ihr die natürliche Magie des Tones!"

Aus der innigen Naturverbundenheit empfängt Carl Orffs Muſik ein eigenes, keineswegs wirklichkeitsfremdes Leben auf der Grundlage natürlichſter Klangvorſtellungen und urwüchſiger Rhythmik, wie ſie ſich bei Orff von ſelbſt verſteht. Orffs Klangfreudigkeit, die ſich ihre

eigenen Gesetze stellt, ohne in ornamentale Klangpracht auszuarten, ist entscheidend für die Beurteilung seines Stils. Die Farbe, bereichert durch besonders charakteristische Volksinstrumente von ausgesprochener Klangeigenheit, wird ausdrucksbestimmend in einer Form, die mit Einzeltönen, Motivwiederholungen, gelegentlichen „Klanglichtern" in der Sologeige, in Harfe, Flöte usw. fast an musikalischen „Pointillismus" erinnert. Seine künstlerische Aussage ist gerade bei dieser Sparsamkeit der Mittel zwingend und überzeugend.

Freilich wird sich der Komponist selbst darüber klar sein, daß sein zweites Bühnenwerk „Der Mond" noch nicht jene einheitliche Gestalt gefunden hat, zu der ihn seine gesunden Gestaltungsideen verpflichten. In der Kurzatmigkeit der Thematik, wie sie der Tanz der Bauern aufweist, fühlt man sich an russische Volkselemente erinnert, die musikalische Charakterisierung der Petrus-Gestalt ist (beabsichtigt?) „opernhaft" und verträgt sich daher nicht recht mit dem „spielerischen" Grundton des Werkes, und die musikalische Dramatik des Totenreigens in der Unterwelt, wenn Petrus die im ewigen Schlaf Gestörten besänftigt, überschreitet in ihrer lastenden Schwere die Grenzen eines „Märchens". Aber gerade diese sehr geglückte Stelle läßt erkennen, daß Orff zu weit höheren Aufgaben befähigt ist als Märchenspiele zu schreiben. Die vielen positiven Werte seiner Schöpfungen erhöhen die Erwartung auf sein weiteres Bühnenschaffen, und mit Spannung wird man der Komposition des neuen Spiels „Die Kluge" entgegensehen, das als Ergänzung des „Mondes" den Abend füllen soll.

Musik in Köln.

Von Prof. Dr. Hermann Unger, Köln.

Joseph Haydns „Jahreszeiten" gaben dem 8. Gürzenichkonzert in der vollbesetzten Messehalle das Gepräge und erwiesen aufs neue die Unverwelkbarkeit dieses Meisterwerks, das vor allem im Gewitter- und Jägerchor deutlich auf Beethoven und Weber hinleitet. Prof. Eugen Papst wurde von seinem, durch den Männergesangverein verstärkten Chor der Konzertgesellschaft bestens unterstützt. Anstelle der durch ein antideutsches Konzert „verhinderten" Jo Vincent sang Amalie Merz-Tunner sehr eindrucksvoll ihre Partie neben Bockelmann und Walter Ludwig, so daß eine stilvollendete Gesamtwiedergabe zustande kam.

Zu Wagners Todestag gab Papst ein Sonderkonzert mit den Ouvertüren und dem Siegfried-Idyll des Meisters so sehr den Hörern zu Dank, daß das Meistersinger-Vorspiel wiederholt werden mußte. Wilhelm Furtwängler begnügte sich mit Beethoven und Straußens „Tod und Verklärung" neben Brahmsens Haydn-Variationen, die selbstredend alle makellos zum Vortrag kamen, aber den Wunsch, sich nach Bülows und Liszts Vorbild auch der Zeitgenossen anzunehmen, nur umso stärker werden ließen. Georg Kulenkampff und der Pianist Siegfried Schultze zeigten sich an Mozarts D-dur-, Beethovens G-dur- und Hans Pfitzners e-moll-Sonate als reife Meister und ihrer Kunstmission bewußte Nachgestalter. Das 5. Konzert junger Künstler ließ in der Frieda Stahl-Schülerin Maria Brüning eine hervorragende Begabung als Pianistin erkennen, ebenso wie Erich Gerstner als Geiger in Regers Kleiner Sonate Werk 103 b und Haydns F-dur-Sonate recht Wesentliches leistete. Hella Hohendahl als Sängerin eines Zyklus außerordentlich persönlicher Lieder, die Hellmuth Riethmüller auf Weinschenksche Gedichte schrieb, wie der Haas'schen Flaischlen-Lieder erwarb sich ebenfalls verdienten Beifall. Freundliche Anerkennung wurde dem Organisten Fritz Roth zuteil, der u. a. Regers Choralfantasie „Wie schön leucht' uns" zu Gehör brachte. Das Sonnabendkonzert der Hochschule für Musik hob August Wewelers cis-moll-Streichquartett mit Erfolg aus der Taufe, ein klangschönes und sauber gearbeitetes Stück, dem das Goebelquartett alle Vorzüge seines gediegenen Zusammenspiels zuteil werden ließ. Frieda Stahl von der Rheinischen Musikschule bot dazu mit überlegenem Können Werke von Beethoven und Schumann am Klavier. Das Kammer-Trio für alte Musik wurde nach seiner Rückkehr aus Amerika zu einem Abend im alten Rathause verpflichtet und brachte Sonaten von Händel, Bach, Krieger und Haydn mit schönster stilgeschichtlicher Einfühlung, wobei neben dem Cembalo die Blockflöte und Gambe zur Verwen-

dung kamen. Auch das Quartett der Geigerin Josefa Kastert durfte sich in dem gleichen althistorischen Saale der rheinischen Hansa vorstellen und bot, zusammen mit dem Flötisten Fritzsche, Mozarts wundervolles Quintett, dazu das C-dur-Quartett, berühmt durch seinen freitonalen Anfang, der noch heute ans Ohr hohe Anforderungen stellt. Heinz Körner waltete als gewandter Kammermusiker am Flügel. In einem weiteren Hochschulkonzert sang Marie Unkel die Rilkelieder des Kölners Hans Haaß, dessen Geigensonate von Walter Kunkel und dem Komponisten am Klavier zur erfolgreichen Wiedergabe gelangte, ein blutvolles nachromantisches Werk. Der Kammermusikkreis Isselmann ließ Musik von Gluck, aber auch von Kölner Komponisten zu Worte kommen, so des Dirigenten Robert Engel Lieder, seine Oboen-Klavierstücke und die Kantate „Flandern in Not", während Paul Traut Wilhelm Malers Volkslied-Inventionen einprägsam vortrug und Helmut Degens Spielmusik für Streichorchester den Abend wirksam beschloß. Ebenso wie die kammermusikalische so war auch die chorische und kirchenmusikalische Tätigkeit trotz des Höhepunkts des Karnevals lebhaft: altitalienische Musik hörte man im Bachverein, wo Erich Kraack Gabrielis Ricercar für 8 Stimmen und Monteverdis Konzert für Geige, Cello und Streicher und eine Celloarie erklingen ließ. Das Kölner Kammersinfonie-Orchester und Solisten Kölns, dazu die Wienerin Beatrice Reichert (Cello) wetteiferten mit dem Kammerchor des Bachvereins, der Madrigale Monteverdis und Gastoldis, Gesualdos u. a. m. stimmprächtig vortrug. In einer der Abendmusiken der Melanchthonkirche hörte man von Prof. Beerwald die zweite Reihe der Bilberschen Mysteriensonaten für Geige, hochinteressante Barockmusik, dazu Passionslieder Francks und Alberts, denen Frau Prof. Gertrud Förster von der Musikhochschule ihr hohes Können lieh. Werner Bieske an der Orgel machte sich des weiteren um die Wiedergabe von Werken Pachelbels und Scheidts verdient. Die „Gilde" bot im Gemäldemuseum Wallraf-Richartz Werke der Franzosen Guillemain und François, das eine aus Bachs, das andere aus unserer Zeit, beide echt romanisch klangbetont, dazu Beethovens op. 18 c-moll, trefflich ausgeführt durch das Kastert-Quartett, und der Richard Wagnerverband Deutscher Frauen, geführt von Frau Schulz-Dornburg, ließ barocken Humor in Gedicht und Musik, von Brockes' „Mops" bis zu Paquinis „Kuckuck" zur Geltung kommen. Im Opernhause erschien Ernst N. von Reznicek, um seine Volksoper „Till Eulenspiegel" zu leiten, woran der Komponist leider in letzter Stunde durch den Tod seiner Gattin verhindert wurde und sich mit seiner Anwesenheit begnügen mußte, während Eugen Bodart das, aus der Jahrhundertwende stammende, auf deutsche Volkslieder gegründete sympathische Werk betreute. Die Japanische Mädchenoper „Takarazuka" brachte wertvolle einheimische Tänze (Fischer-, Jahreszeiten-, Schwert- und Glockentanz) und verfehlte nicht, im Anschluß an ihr Gastspiel dem Bonner Beethoven-Geburtshaus ihren respektvollen Besuch abzustatten. GMD Fritz Zaun, der hervorragende erste Dirigent der Oper, wird leider einem Rufe als Leiter des Berliner Landesorchesters folgen, an dessen Spitze er schon glänzende Erfolge, vor allem auch mit zeitgenössischen Werken, hierin vorbildlich den großen Dirigenten, gewonnen hat. An seiner Stelle wird Karl Dammer, ein Schüler Pfitzners, unser Opernhaus musikalisch leiten. Mit Wagners „Rienzi" zeigte Zaun erneut seine besondere Fähigkeit, den Stil des Bayreuther Meisters innezuhalten, wie er aber auch für Pfitzners Schaffen sich immer wieder einsetzte. In der Titelrolle überraschte Matthias Steland als ausgezeichneter Interpret neben Ella Oehme-Förster. Die prächtigen Bühnenbilder stammten wieder von Alf Björn.

Der Reichssender Köln vermittelte ein Deutsch-italienisches Austauschkonzert, wobei u. a. Händels Agrippina-Ouvertüre, Wagners Andante aus der Jugendsinfonie, ein sehr eindrucksvolles Stück des 19-Jährigen, Liszts Trauermusik auf Wagners Tod, Straußens Todesgang aus der Ariadne, Stephans Musik für Orchester und Carl Maria von Webers Oberon-Ouvertüre in schönster Wiedergabe erklangen. In einem Vorspruch wies der Vorsitzende des Kölner Petrarcahauses auf die gemeinsamen kulturellen Beziehungen der befreundeten Länder hin. Dem im Sommer zu früh dahingeschiedenen Musikabteilungsleiter Paul Heinrich Gehly galt eine, von Helmuth Riethmüller zusammengestellte und geleitete Sendung, wobei Gehlys Reihen „Das Schatzkästlein" und „Wunderhorn" sowie Partien aus seiner Schrift „Deutsche Meister der Musik im Rundfunk", dazu u. a. Werke des von Gehly

besonders verehrten Pfitzner zu Gehör kamen. Klavierwerke des rheinischen Komponisten Werner Trenkner überzeugten von dessen gediegener, an Reger gereifter Musikalität, ebenso wie seine, von Maria Caroni gesungenen Lieder, die vom Komponisten selbst begleitet wurden. Karnevals-Lieder und Klaviermusik trugen E. Duist und Erwin Bischoff vor, und das Rheinische Kammerorchester unter Riethmüller brachte ein Orchesterwerk P. E. Bachs famos zur Wirkung.

Musik in Leipzig.

Von Dr. Horst Büttner, Leipzig.

Orchester- und Chorkonzerte.

Aus dem Bestand der großen Chorwerke gelangte im Berichtsabschnitt ein beträchtlicher Ausschnitt zur Aufführung: Im Gewandhaus vermittelte Hermann Abendroth eine blitzsaubere und springlebendige Wiedergabe der „Schöpfung"; dem klangschön singenden Gewandhauschor, der wiederum durch Mitglieder des Lehrergesangvereins verstärkt war, gesellte sich mit Helene Fahrni, Heinz Marten und Friedrich Dalberg eine ausgeglichene, hochwertige Solistengruppe bei. Der gleiche Vorzug einer durchwegs zureichenden, ja vorzüglichen Vertretung der Solopartien ergab sich auch bei der Aufführung von Verdis „Requiem", die Hans Weisbach in der Konzertreihe „Kraft durch Freude — Reichssender Leipzig" leitete. Margarete Teschemacher, Margarete Klose, Andreas von Rösler und Josef von Manowarda, also erstrangige Vertreter ihres Faches, verschmolzen hier zu einem wirklichen „Zusammen"; doch war auch hier der Chor (Riedelverein und Chor des Reichssenders) auf voller Höhe, ebenso das Sinfonieorchester. Der Dirigent erzielte mit dieser leistungsfähigen Gemeinschaft größte Geschlossenheit des Eindrucks. Ausschließlich Studierende des Landeskonservatoriums faßte Johann Nepomuk David zu einer sorgfältig vorbereiteten und eindringlich gestalteten Wiedergabe des „Requiems" von Mozart zusammen. Das Orchester steuerte unter Walther Davissons bewährter Leitung die Trauermusik und die g-moll-Sinfonie bei.

Händels Pastoral „Acis und Galathea" war hier lange Jahre hindurch aus dem Musikleben verschwunden. Umso erfreulicher war das Wiederhören mit diesem entzückenden Werk, das Friedrich Rabenschlag in der zweiten Universitätsmusik sauber und beschwingt herausbrachte. In der Solistengruppe gab vor allem Anna Maria Augenstein eine schöne Leistung, die ebenso durch die Stimme wie durch sichere Gestaltung bedingt war.

Nach siebzehnjähriger Tätigkeit als Chormeister des Leipziger Lehrergesangvereins verabschiedete sich Günther Ramin mit einem Konzert am 11. März von diesem Wirkungskreise. Es war nicht nur die außerordentliche Höhe der chorischen Leistung, die Ramin durchwegs einzuhalten wußte; es war vor allem die dem wertvollen Neuen stets offenstehende Art der Programmgestaltung, die den Konzerten dieses Vereins unter Ramin eine besondere und anregende Note verlieh, und man kann nur wünschen, daß diese profilgebende Linie auch weiterhin beibehalten wird. So sehr es zu bedauern ist, daß sich Ramin als Chordirigent im Leipziger Musikleben nicht mehr betätigt, so sehr ist es wiederum zu verstehen, daß die weitreichenden Wirkungsmöglichkeiten, die das deutsche Musikleben ihm bietet, von ihm wahrgenommen werden. Das Abschiedskonzert vermittelte mit Strauß' „Tageszeiten", Schuberts „Gesang der Geister über den Wassern" und Bruckners „Helgoland" nochmals einen deutlichen Begriff von den hohen Qualitäten des Chordirigenten Ramin. Mit Strauß' „Don Juan" und Schuberts „Rosamunden-Musik" gab Ramin außerdem einen Beweis seiner beachtlichen Fähigkeiten als Orchesterdirigent.

Beethovens Dritte Leonorenouvertüre, Regers Mozartvariationen und Schuberts C-dur-Sinfonie waren die Orchesterwerke, denen Hermann Abendroth in den Gewandhauskonzerten des Berichtsabschnitts eine schöne Wiedergabe zuteil werden ließ, die Schubert-Sinfonie erklang zum Gedenken an die vor hundert Jahren erfolgte Uraufführung im Gewandhaus. Die Neuheit „Ostinato für Orchester" von Kurt Rasch ließ aufhorchen durch die geglückte

Verbindung von elementarer Klanglichkeit und architektoniſchem Wollen. Die Variationen „Abſchied von Innsbruck" Werk 6 von Gottfried Müller haben ihren Vorzug in der Kürze, die das Thema in ſeiner Tragfähigkeit richtig einſchätzt. Im übrigen verharren die beiden erſten Variationen in einem Kontrapunktieren der Weiſe als Cantus firmus, während ſich die dritte ins gerade Gegenteil überſchlägt, einem überromantiſchen Zerlöſen der Melodie. In einer ſtarken Abhängigkeit von vorgeprägten Ausdrucksweiſen bleibt das Werk befangen. Edgar Wollgandt ſpielte ſauber und belebt das Konzertſtück für Violine und Orcheſter von Siegfried Wagner, Martha Fuchs ſang mit ihrem prachtvollen Organ die „Szene der Berenice" von Haydn ſowie Geſänge von Richard Strauß und Maria Müller bewährte ihre wundervolle Stimme an vier Liedern von Pfitzner, auch an einer Arie von Händel, die durch größere Schlichtheit des Ausdrucks ſicher noch gewonnen hätte.

Ein Gemeinſchaftskonzert des italieniſchen Feierabendwerkes, der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" und des Reichsſenders Leipzig führte den italieniſchen Dirigenten und Komponiſten Riccardo Zandonai nach Leipzig. Mit dem Sinfonieorcheſter wickelte der Gaſt eine Werkfolge ab, die italieniſcher Muſik des 19. und 20. Jahrhunderts mit einer Gruppe eigener Werke als Mittelpunkt gewidmet war. Er wies ſich als ein feinnerviger, plaſtiſch modellierender, aber auch temperamentvoller Dirigent aus. Das in gutem Sinne wirkungsvolle „Romantiſche Konzert für Violine und Orcheſter" von Zandonai ſpielte Leo Petroni mit ebenſo vollendeter Virtuoſität wie edlem, tragfähigem Ton. Walter Carnuth war den Bruchſtücken aus Zandonais Opern ein trefflicher Anwalt.

Im fünften Konzert der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" in Verbindung mit dem Reichsſender Leipzig ſpielte Winfried Wolf das b-moll-Klavierkonzert von Tſchaikowſky und hinterließ durch ſeine vollendete pianiſtiſche Leiſtung einen ſehr günſtigen Eindruck.

Die dritte Univerſitätsmuſik widmete Helmut Schultz Werken Mozarts und ſeiner Zeitgenoſſen. Die Geiſter der Zeit, deren Einfluß auch ein werdendes Genie unterliegt, ſowie die Ausſtrahlungen, die von einem Genie ausgehen, wurden in mannigfachen Beiſpielen lebendig, um deren klangliche Verwirklichung eine Anzahl Soliſten und das Collegium musicum der Univerſität ſich lebhaft bemühten. Prof. Schultz, der durch einen Vortrag in der Deutſchen Geſellſchaft für Muſikwiſſenſchaft dieſes Konzert wiſſenſchaftlich unterbaut hatte, zog an dieſem anregenden Abend manche ſelten oder nie geſpielte Koſtbarkeit ans Licht, von denen wenigſtens ein reizendes Bläſerſextett von Bonifazio Aſioli genannt ſei, dem man ein praktiſches Weiterleben nach dieſer Neuaufführung nur wünſchen kann.

Soliſtenkonzerte.

Durch Beſonderheit der Werkfolge wie durch hohen Stand der Werkwiedergabe zeichneten ſich drei Klavierabende aus: Günter Plagge widmete ſein Konzert ausſchließlich Schubertſcher Klaviermuſik; ein ſolcher Griff liegt wohl außerhalb der üblichen Klavierabendprogramme, er liegt aber literaturkundigen und muſizierfreudigen Pianiſten nahe, denen Plagge offenbar beizuzählen iſt. Beherrſchung des Techniſchen auch bei ſchwierigen Aufgaben wie der Wanderer-Phantaſie iſt ihm immer nur Mittel, um die köſtliche Fülle Schubertſcher Muſik in ihrem ganzen ſeeliſchen Reichtum auszuſchöpfen; und daß er die Kraftanſtrengung dieſer Phantaſie am Ende einer Werkfolge ohne weiteres durchhalten konnte, zeugt wohl beſonders eindringlich von ſeinen beachtlichen pianiſtiſchen Fähigkeiten. Ein Name, den man ſich merkt! Der vielſeitige Walter Bohle, der es auf die ſchwierigſten Spitzenwerke der Klaviermuſik wohl beſonders abgeſehen hat, gab diesmal mit Beethovens Diabelli-Variationen eine geſtaltungsmächtige Leiſtung größten Ausmaßes. Auch wer dieſes Werk gut kannte, erhielt wie nie zuvor einen geradezu überwältigenden Begriff von der grenzenloſen ſeeliſchen Hintergründigkeit, der Bohle bis in die tiefſten Tiefen nachſpürte. Läßt man einen abſoluten Wertmaßſtab in der Muſik gelten, ſo wird man dieſe Schöpfung neben Bachs „Kunſt der Fuge" und Bruckners Fünfte Sinfonie ſtellen müſſen. Mozarts d-moll-Fantaſie, Philipp Emanuel Bachs köſtliche Variationen auf die Folie d'Espagne, ſchließlich der erſte Teil von Liſzts Etüden in fortſchreitender Schwierigkeit: dieſer Abend zählte, vor allem durch die Darſtellung des Beethoven-Werkes, zu den ſtärkſten Eindrücken dieſes Konzertwinters, ja der letzten Jahre. Man

kann ſich die deutſche Pianiſtik nicht vollendeter vorſtellen, als dies durch Bohle geſchieht: Techniſches Können, das jede Schwierigkeit bewältigt; eine Anſchlagskunſt, die alle Möglichkeiten des Klavierklangs erſchöpft; eine Geſtaltungskraft, die ſich gerade an den größten Aufgaben am ſtärkſten entzündet; keine einſeitige Feſtlegung auf einen ſtiliſtiſch eng umgrenzten Bezirk, ſondern Aufgeſchloſſenheit für die wertvolle Klaviermuſik aller Zeiten und Kulturvölker, daher anregende Werkfolgen, die ſich nicht in ausgetretenen Pfaden bewegen. Zur Spitzenklaſſe der deutſchen Pianiſten zählt Bohle durchaus; es iſt wohl — und hoffentlich! — nur eine Frage kurzer Zeit, daß dieſe Tatſache auch im allgemeinen Bewußtſein ſich durchſetzt.

Ein ſeltener Glücksfall des Schaffens und Nachſchaffens in e i n e r Perſon iſt durch W a l t e r N i e m a n n gegeben, der im Gohliſer Schlößchen eigene Werke ſpielte. Immer wieder, wenn man Niemann hört, beglückt dieſes enge, unproblematiſche Verhältnis zum Klavier und ſeiner Klangwelt. Gerade dieſes Unproblematiſche iſt es, das dem Klavierſchaffen Niemanns ſpürbares Gewicht verleiht und das eine gar nicht ſo kleine Werkgruppe aus dieſem umfänglichen Schaffen als beſonders bedeutſam und Dauer verſprechend heraushebt. Denn gibt man die Möglichkeit zu, daß ſich auch mit überlieferten Stilmitteln ſtichhaltige Werke ſchaffen laſſen, ſofern nur eine wirkliche Geſtaltungskraft mit dieſen Stilmitteln Weſentliches auszuſagen hat, ſo ſind die beſten Werke Walter Niemanns gerechtfertigt, vor allem ſolange die heute „aktuellen“ muſikaliſchen Ausſageweiſen derart nichtachtend oder wenig ergebnisreich am Klavier vorübergehen, wie dies der Fall iſt. Ein ſo köſtliches Gebilde wie die „Suite nach Bildern von Carl Spitzweg“ etwa, die das Anheimelnde der Spitzwegſchen Kunſt muſikaliſch-ſchöpferiſch vollendet und damit überzeugend zu geſtalten weiß, übt ohne weiteres die Anziehungskraft echter und guter Klaviermuſik aus. Die kultivierte Nutzung des Klavierklanges, wie ſie etwa der „Singenden Fontäne“ oder dem „Altgriechiſchen Tempelreigen“ eigen iſt, zeitigt Klavierſtücke von feinſtem Reiz, und jene Werke Niemanns, die — wie die „Deutſchen Ländler und Reigen“ — auf der deutſchen Volksweiſe aufbauen, weiß der Kenner und vor allem der Muſikliebhaber ſeit langem als zeitgenöſſiſche Hausmuſik beſter Art zu ſchätzen. Sie widerlegen außerdem zwingend die vielfach übliche, in dieſer Einſeitigkeit falſche Abſtempelung Niemanns als „Impreſſioniſt“. Auch den „Japan“-Zyklus hört man im Vortrag durch den Komponiſten gern an, mag man ſich auch bewußt ſein, daß innerhalb der „exotiſchen“ Gruppe der „Orchideengarten“ und die „Alt-China“-Suite weſentlich ſtärkere Leiſtungen darſtellen. Und wie die Werke Niemanns ſelbſt, ſo zeigt auch das Spiel des Komponiſten ein völliges Zuhauſeſein in der Welt des Klaviers, eine überlegene Beherrſchung aller Ausdrucksmittel dieſes Inſtruments, beſonders der vielfältig gebrochenen Klangfarben und Stärkegrade. Ein Abend, herzerfriſchend für alle, die ſich dem Klavier als einem ganz weſentlichen Inſtrument der deutſchen Muſik innerlich verbunden fühlen.

Der Organiſt an der Nikolaikirche W a l t e r Z ö l l n e r, der in dieſem Winter ſchon mehrfach mit wertvollen Orgelkonzerten hervorgetreten war, brachte das Lehrſtück für Orgel „Chriſtus, der iſt mein Leben“ von Johann Nepomuk David zur Leipziger Erſtaufführung; ein verdienſtliches Beginnen angeſichts der Bedeutung dieſer Schöpfung, die als ſechſtes Heft des „Choralwerks“ veröffentlicht iſt. Auch wer ſich aus der Kenntnis des Davidſchen Schaffenstypus heraus bewußt war, daß die große polyphone Kunſt Davids nicht Selbſtzweck, ſondern Ausdrucksträger iſt, erlebte durch den lebendigen Klang dieſes Werkes, das Zöllner nach den zwiſchengeſchalteten Paſſamezzo-Variationen von Samuel Scheidt dankenswerterweiſe gleich noch einmal ſpielte, eine erhebliche Überraſchung: die hochgeſteigerte, tatſächlich mit allen Schikanen arbeitende polyphone Variationskunſt geht, wie in der „Partita für Orcheſter“, in einem Maße im Ausdruck auf, daß ſie überhaupt nicht mehr ins Bewußtſein tritt; ſie wird völlig von der Hintergründigkeit des Werkes aufgeſogen, und zwar auch dort, wo ſie mit einem Spiegelkrebskanon und einer Fuge über einem Chaconnenbaß die Polyphonie auf die Spitze treibt. Dieſe Hintergründigkeit erſchließt ſich ohne weiteres durch den Sinngehalt des Themas, den Choral „Chriſtus, der iſt mein Leben“. Wie ſo manches Werk Davids kreiſt auch dieſe Schöpfung um das Vordringen der menſchlichen Seele in ihren tiefſten Grund, da ſie eins wird mit der Unermeßlichkeit des überperſönlich-göttlichen Seinsgrundes. Es überwiegen daher in dieſer Variationenkette die ſtillen, in ſich verſunkenen Ausdruckswerte, die zumeiſt mit ſehr ſparſamen

Mitteln der Regiſtrierung Klang werden. Die gewaltigen, der myſtiſchen Einswerdung entſpringenden Kräfte tragen die Polyphonie dieſes Werkes, ſtrömen in ſie über und heben jede „konſtruktive" Abſicht völlig auf. Wiederum wird hier jene „myſtiſche Paradoxie" wirkſam, daß ein völlig irrationales Erlebnis wie die Einswerdung mit dem Göttlichen gerade die denkeriſch-logiſchen Werte, alſo etwas höchſt Menſchliches, zu Höchſtleiſtungen, zu „ſpekulativer Myſtik" veranlaßt. Zöllner wurde den hohen Anforderungen dieſes „Lehrſtücks" hervorragend gerecht, und wo ein Wunſch offen blieb, im Tutti, ſo lag das an der Orgel, die eine klare Klangwerdung der Linien dort nicht zuläßt.

Nicht unerwähnt bleibe, daß Camilla Kallab in ihrem Liederabend, der Schubert, Brahms, Reger und Wolf gewidmet war, manches Lied gewinnend darzuſtellen wußte; das Celeſtine Sarobe mit der intenſiven Art ſeines Singens die Hörer packte; daß in dem vierten Einführungskonzert für Soliſten und Komponiſten die Pianiſtin Margarete Lößl-Klier und der Flötiſt Kurt Jacobi ſich als ſehr tüchtige Vertreter ihres Faches auswieſen.

Muſik in München.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Nachdem im Wettlauf mit dem Münchener Faſching das Konzertleben überlieferungsgemäß auf eine von vorneherein wenig ausſichtsvolle Konkurrenz verzichtet, hat man dafür in den Wochen nach der karnevaliſtiſchen Hochflut kräftig aufzuholen getrachtet. Eine Reihe bedeutender Dirigenten ſollten wir am Pult erleben. Die Muſikaliſche Akademie des Staatsorcheſters verſchrieb ſich für ihren vierten, gemeinſam mit dem Konzertring der KdF veranſtalteten Abend Rudolf Kraſſelt-Hannover, der es ſich auch bei ſeinem Münchener Gaſtſpiel nicht nehmen ließ, ſeine innere Verbundenheit mit dem Muſikſchaffen von Ermanno Wolf-Ferrari zu bewähren. Kraſſelt entzückte durch eine ungemein beſchwingte Wiedergabe des „Divertimento D-dur" Werk 20, deſſen einzelnen Teilen man in der „Canzone pastorale" oder in der „Siciliana" geradezu den Tonfall der italieniſchen Sprache ablauſchen zu können glaubt. Den von Wolf-Ferrari angeſchlagenen Ton der Orcheſterſuite nahm auch die zweite Nummer der Vortragsfolge O. Reſpighis „Suite nach alten Tänzen und Arien" wieder auf. Eines unterſcheidet allerdings beide, äußerlich nicht unähnlich anmutende Schöpfungen grundſätzlich von einander. Denn während Wolf-Ferrari ſich ſeinen Themenbeſtand erſt ſelbſt erſchafft, ſtützt ſich Reſpighi auf altes Muſikgut eines Caroſo, Beſardo, Merſenne und Gianoncelli. Viel mehr als das Gerippe, das der moderne Komponiſt mit eitel Fleiſch eines üppigen Klangtums auffüllt und mit impreſſioniſtiſchen Stimmungsglitzern umflittert, bleibt davon nicht mehr übrig. Der Einſatz des Klaviers rückt dieſe ſubtile, zu ſchimmernden Klangfacetten zugeſchliffene Muſik für unſer Gefühl zuweilen in die Nachbarſchaft einer nicht bloß dem Konzertſaal vorbehaltenen Unterhaltungsmuſik. Freilich lieferten Alfredo Caſellas „Scarlattiana", deren Klavierpart der Komponiſt in einem Philharmoniſchen Konzerte unter Oswald Kabaſta zum Geſang des Orcheſters ungemein feinnervig und klar vertrat, eine gefährliche Vergleichsmöglichkeit. Ein wundervolles Gemiſch, vielmehr eine gegenſeitige Durchdringung von Stiltreue und freier perſönlicher Geſtaltung, ſtets auf dem Grundnenner der geiſtigen Wahlverwandtſchaft. Caſellas Klangtum bietet ſich dem Ohre vielleicht weniger unmittelbar an als jenes von Reſpighi, allein gerade darin liegt ſein beſonderer Charakter.

Mit den Dresdener Philharmonikern, deren ſchöne Ausgeglichenheit in den einzelnen Klanggruppen nicht minder zu feſſeln vermochte als ihr jugendlicher Spielimpuls, kam Willem Mengelberg. Das Programm war zudem dazu angetan, temperamentvoller Entladungsfreudigkeit Genüge zu tun. „Der römiſche Carneval" von H. Berlioz fegte mit elementarem rhythmiſchen Elan, aber zugleich wundervoll präzis vorüber, und Tſchaikowskys „Romeo und Julia" erſtand in der vollen Plaſtik und Gegenſätzlichkeit der dieſem Stücke innewohnenden Lyrik und Dramatik. Beethovens „Siebente" ward zum Gipfelpunkt des Eindrucks. Aber auch die Erſtaufführung des Konzerts, die „Ciaconna gotica" des holländiſchen Tonſetzers Cornelis Dopper, hinterließ als Werk wie Wiedergabe bedeutenden Eindruck.

Die Münchener Philharmoniker hatten Bernardino Molinari zu einem

Sonderkonzert verpflichtet. Der Maestro huldigte der deutschen Musik zunächst mit einer sorgsam durchgeformten Wiedergabe der aus des Meisters mittlerer Schaffensperiode stammenden G-dur-Symphonie von Joseph Haydn, sowie in der zu ekstatischer Inbrunst emporgesteigerten Deutung von „Tod und Verklärung" von R. Strauß, um im zweiten Teil für seinen nationalen Musikbesitz zu werben. Neu war dabei E. Porrinos „Sardegna", eine sinfonische Dichtung, die sich sardinische Landschaft und sardinisches Volkstum zum Vorwurf einer koloritvollen Schilderungsmusik wählt. Absoluter sprach G. Martuccis reizvolle „Noveletta" an. Von ihr schlingen sich deutlich Beziehungsfäden zur deutschen Romantik. Verdis effektvolle Ouverture zur „Sizilianischen Vesper" beschloß; in solcher hinreißenden Interpretation nimmt man das theatergebundene Stück gern auch einmal im Konzertsaal zur Kenntnis.

Die Volks-Sinfonie-Konzerte brachten zwei Gäste aus dem Osten, beide in München bereits empfehlend eingeführt. Nicolai van der Pals (Helsingfors) machte mit einer Sinfonie seines Bruders Leopold van der Pals bekannt. Das in der klassischen Viersätzigkeit verharrende Werk bekundet sich als Zeugnis eines leidenschaftlichen Ausdruck- und Gestaltungsringens, das allerdings immer wieder von dem Gewucher unschwer erkennbarer Vorbilder und Einflüsse gehemmt wird. Am meisten originale Haltung offenbart das eigenartig fahle, gespensternde „Allegro molto moderato", dem seltsamer, wenn auch pessimistisch durchhauchter Stimmungszauber entschlägt. Jean Sibelius' „Varsang", eines der musikelementarsten Stücke des Finnen, ließ sodann nicht minder warm ums Herz werden als die groß geschaute und groß gestaltete Wiedergabe von Tschaikowskys „Romeo und Julia". Solist des Abends war Armin Berchthold, ein Pianist männlich kraftvoller Haltung, der sich mit der überlegenen Deutung des fis-moll-Klavierkonzertes von Rachmaninow denkbar vorteilhaft in München einzuführen wußte. Zygmunt Latoszewski-Posen warb, wie bereits im vergangenen Jahre, wo er die Tondichtung „Stanislaw und Anna von Oswiecim" zur Münchener Uraufführung gebracht hatte, für seinen frühverstorbenen Landsmann Mieczlyslaw Karlowicz, dessen verheißungsvolle, wenn auch noch nicht zu letzter Reife gediehene Gaben in der sinfonischen Trilogie „Drei uralte Lieder" abermals zu Tage traten. Die selten gehörte Sinfonie d-moll von César Franck erklang, der expressiven Haltung ihrer Tonsprache gemäß, zum Abgesang des Abends in schwelgerischer Schöne. Auch unser angestammter Volk-Sinfonie-Konzert-Dirigent Adolf Mennerich hatte eine besondere Überraschung bereit, nämlich das seltene Ereignis einer Erstaufführung nach mehr als 100 Jahren, indem er Luigi Cherubinis einzige, 1815 komponierte Sinfonie D-dur zur Diskussion stellte. Man lernte ein haltungsvornehmes, ungemein klar geformtes, dem Vorbild Haydns verpflichtetes Werk kennen, das lebhaft ansprach.

Den Reigen der Pfitzner-Ehrungen eröffnete Oswald Kabasta mit einer Aufführung der romantischen Kantate „Von deutscher Seele". Was den Dirigenten in erster Linie daran zu reizen und zu fesseln schien, war des Werkes Klangtum, das in den Zwischenspielen dank der wundervoll ausdetaillierten Orchestersprache der Philharmoniker zu teilweise berückender Geltung gelangte. Wer möchte angesichts solcher Eindrücke noch das törichte Wort vom „Klangasketen" Pfitzner aufrecht erhalten? Was die Tempi und gewisse agogische Einzelheiten betraf, wich Kabastas Auffassung von jener vom Meister selbst vorgezeichneten Norm (wir haben das Glück gehabt, „Von deutscher Seele" mehrfach unter des Komponisten eigener Leitung zu hören) mitunter nicht unerheblich ab. Am innigsten in der Welt des Genius lebte an diesem Abend der Vertreter der Tenorpartie Julius Patzak, der sich das wesenhaft „Pfitznersche" zu selbstverständlichem Eigen gemacht hat. Jedoch auch die übrigen Solisten bewährten hohen Rang: Gunthild Weber mit ihrem lichten, wundervoll freischwebenden Sopran, Elisabeth Höngen, die die Altpartie stimmlich wie vortraglich gleich erfüllend meisterte, sowie Ludwig Weber, der ausdrucksgewaltige Baß. Mit der Aufführung von Max Regers „Hillervariationen", die Oswald Kabasta im Anschluß an eine prachtvolle Wiedergabe des Brahmsschen d-moll-Klavierkonzerts mit Wilhelm Backhaus als Solisten dirigierte, wird sich die nachwirkende Erinnerung an eine der überwältigendsten Taten dieses Konzertwinters verbinden.

Werke Münchener Komponisten vereinte das 3. der Trappschen Volkskonzerte, die sich stets durch fesselnde Programmwahl und Einsatzfreudigkeit für weniger bekannte Werte

des Muſikſchaffens in Vergangenheit oder Gegenwart auszeichnen. Adolf Wallnöfer, der bald 85-Jährige, hatte ein Klavier-Quartett in d-moll Werk 136 zur Uraufführung überlaſſen, ein Dokument ungebrochener Schöpferkraft, Bekenntnis zu romantiſcher Geiſtes- und Empfindungshaltung, von warmſtrömendem Melos durchpulſt, formal ebenſo klar wie ſicher durchgegliedert. Auch Hans Sachßes Klavier-Quintett Werk 33 teilt den Blutpuls unvergrübelten muſikaliſchen Lebens, beſticht aber nicht minder durch eine reife ſatztechniſche Kunſt und ſeinen polyphonen Ehrgeiz. Zwiſchen den beiden Kammermuſikwerken hörte man wertvolle Lyrik, ſo die mit großer Herzlichkeit anſprechenden „Frühlingslieder" von Roderich von Mojſiſovics, die einen Zugriff vonſeiten der Sänger wirklich lohnten, und Gedichte aus der „Chineſiſchen Flöte" in der Vertonung und kammermuſikaliſchen Ausdichtung von Theodor Huber-Anderach, in Gehalt und Stimmung einfühlſam erfaßt, geſpeiſt vom Lebensquell blutvoller, breitſchwingender Melodik. Die lyriſchen Neuheiten hatten in Inge Scheubner-Reuter eine ausdrucksvolle Interpretin gefunden, für die inſtrumentalen Belange hatten ſich die Herren Jakob Trapp, Heinrich Ziehe, Theo Müller, Erich Wilke, Hermann Kloth, Carl Lobenwein ſowie Hans Nobel erfolgreich eingeſetzt.

*

Die Staatsoper, die ihrem Ballettkorps in den letzten Jahren nur verhältnismäßig ſpärliche Entfaltungsmöglichkeiten gegönnt hatte, unternahm diesmal das Wagnis eines abendfüllenden Balletts und zwar mit der Erſtaufführung des Ballettſpiels „Der Teufel im Dorf". Das mehrteilige, einen Theaterabend bequem füllende Werk hat eine jugoſlawiſche Volksſage zum Vorwurf, in der ſich die Themen treuer und untreuer Liebe mit grotesken Motiven vom überliſteten und geprellten Teufel wirkſam vermiſchen. Es handelt ſich um eine zu letzter innerer und äußerer Einheit gebrachte Gemeinſchaftsarbeit der choreographiſchen Erſinner Pino und Pia Mlakar ſowie von Franz Lhotka, dem derzeitigen Leiter des Konſervatoriums in Zagreb. Der Komponiſt findet in der kroatiſchen Volksmuſik den Quell, dem er die Grundſubſtanzen ſeiner Tonſprache entſchöpft, ihre ſtarke Mollbetontheit, die rhythmiſchen Eigenheiten der Akzentverlagerungen und Taktwechſel, das expreſſive Temperament. Die Kunſt der Inſtrumentation, der harmoniſchen Mittel, die zeitweilige Freude an diſſonierender Wirkung zeigen an, daß Lhotka auch die Errungenſchaften der neueren europäiſchen Muſik nicht fremdgeblieben ſind. Spielleiter und Hauptdarſteller der Erſtaufführung waren Pino und Pia Mlakar, beide Inkarnationen tänzeriſchen Fühlens, Sinnens und Trachtens, geſchult am Vorbild natürlichen Lebens, wundervoll gelöſt, mit zarteſtem Gefühl für das Poetiſche, das die Welt des Eros niemals in die Niederungen des Kitzels oder gar des Animierhaften herabzerrt, voll kühner Phantaſtik und kaum minder originell im Humor. An ſo hohem Vergleichsmaßſtab gemeſſen erhellte zugleich die künſtleriſche Geſtaltungskraft unſerer enſembleeigenen Ballettkräfte, unter denen Leonore Kerre, Helen Kraus, Maja Beck, Hanſi Dichtl, Walter Matthes, Joſef Tulach, Kurt Krüger und Erich Ringel bedeutſam hervorragten. Für ſchwungvolle muſikaliſche Leitung bürgte Meinhard von Zallinger.

Unter den zahlreichen Gaſtſpielen vermochten vor allem die des von München ausgegangenen Joſef Greindl (Düſſeldorf), der als Landgraf in „Tannhäuſer" und König Heinrich in „Lohengrin" entſchieden mehr als nur darſtelleriſche und ſtimmliche Repräſentation zu geben hatte, von Rudolf Gonſzar (Frankfurt), der einen ungewöhnlich ſtimmſchönen, im Darſtelleriſchen freilich allzu biedermänniſchen Luna im „Troubadour" auf die Bühne ſtellte, ſowie von Willi Domgraf-Faßbaender, als Rigoletto bereits gewonnene Eindrücke noch übergipfelnd, nachhaltig in Bann zu ſchlagen.

Die etwas ſtiefmütterlich behandelte Spieloper kam mit einer liebevoll ins Detail gehenden, ſehr flüſſigen Neuinſzenierung von Albert Lortzings „Wildſchütz" zu neuen Ehren. Mit dem Sänger ſchritt auch der Zuſchauer von Bild zu Bild der auf der Drehbühne zu zahlreichen Schauplätzen erweiterten Szenenfolge, von deren Bewegungsfreiheit der biedere Lortzing ſich wohl kaum eine Vorſtellung hätte machen können. Rudolf Hartmanns Regie ſparte nicht mit luſtigen Einfällen, aber ob man den Grafen Eberbach ſeine hochgeſtimmte Weiſe von „Heiterkeit und Fröhlichkeit" im Schlafrock anſtimmen laſſen ſoll, darüber könnte man geteilter Meinung ſein. Für die Hauptpartien ſtehen prädeſtinierte Darſteller und Sänger in doppelter

Ausfertigung zur Verfügung, so Georg Hann und Georg Wieter als Baculus, Rehkemper und Reuter als Graf Eberbach, Patzak und Anders als Baron Kronthal, in Spiel- und Singlaune in fröhlichstem Wettstreit mit Hildegarde Ranczak (Baronin), Luise Willer (Gräfin) und Nelly Beckensen (Gretchen). Musikalischer Leiter: Meinhard von Zallinger.

Wiener Musik.

Von Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien.

Aus der Fülle von großen Veranstaltungen, die uns in diesem Winter beschert wurden, müssen noch nachträglich die beiden Konzerte rühmlich hervorgehoben werden, die das NS-Reichs-Sinfonie-Orchester mit seinen beiden Dirigenten, GMD Franz Adam und Staatskapellmeister Erich Kloß zum erstenmale nach Wien brachten. Wien begrüßte diese Darbietungen als künstlerisch hochstehende Ereignisse mit größtem Interesse und warmer Teilnahme. Nicht minder eine Veranstaltung des „Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen": das von Leopold Reichwein, unserem angestammten Wagnerapostel, geleitete Wagnerkonzert in der Staatsoper, dessen Programm jene Werke enthielt, die der Meister während seines Schweizer Exils in Zürich dirigiert hatte.

Daß wir Wilhelm Backhaus heuer öfter als einmal bei uns begrüßen und seine nachschaffende Kunst somit ausgiebiger genießen durften, empfanden wir als eine besonders glückliche Fügung; er spielte im 5. Orchesterkonzert Karl Böhms das Brahmssche d-moll-Konzert, im 6. Kabasta-Konzert Beethovens Klavierkonzert in Es-dur, und außerdem einen ganzen Abend lang Beethovensche Sonaten. Das 6. Böhm-Konzert zeigte drei ostmärkische Tondichter auf dem Programm: obenan Franz Schmidt (wenige Tage vor seinem beklagenswerten Heimgang) mit seiner 4. Sinfonie, dem krönenden Schlußstein seines sinfonischen Schaffens, sodann Joseph Marx mit seinem „Romantischen Klavierkonzert", einem Werk, ganz eingetaucht in Wohlklang und Farbensattheit, unerschöpflich in Einführung und Behandlung melodischer Mittelstimmen, blutvoll und leidenschaftdurchglüht von der ersten Note bis zur letzten; in diese kraftstrotzende Musik stürzte sich Friedrich Wührer als Beherrscher des Klavierparts mit dem ganzen Elan seines feurigen Spiels. Den Abschluß des Böhm-Konzerts bildete eine Neuheit: die im Preiswettbewerb der Wiener Konzerthausgesellschaft mit dem ersten Preis ausgezeichnete „Vierte Orchestersuite" von Egon Kornauth; das neue Werk des vielseitigen und fruchtbaren Komponisten stellt keine neuen Probleme auf, es schafft in klar umrissenen Formen, die durch das absichtliche Fallenlassen komplizierter Durchführungsteile an Eingänglichkeit gewonnen haben, gesangvoll belebte Musik von oft fröhlicher Haltung, die dadurch ihres Erfolges gewiß ist.

Für das außerordentliche, sogenannte Nicolai-Konzert der Philharmoniker hatte Furtwängler ausschließlich Werke von Beethoven gewählt: zwischen der 2. und 3. Sinfonie stand die Violin-Romanze in F-dur und die Coriolan-Ouverture; Wolfgang Schneiderhans Geigenspiel geht der wie in überirdischer sternennaher Höhe dahinziehenden Kantilene mit dem schwelgerischen Wohlklang seines keusch besinnlichen, ruhevollen Spiels nach und erfüllt restlos die Forderungen, die dieses kostbare Solistenstück an die letzte und höchste Vollendung stellt. Ein eigentümliches Experiment — man kann es nicht anders nennen — machte Elly Ney, die gefeierte Pianistin, indem sie, mit dem „Stadtorchester Wiener Sinfoniker", drei große Klavierkonzerte „ohne Dirigenten" aufführte und selbst spielte: Brahms' d-moll, Mozarts C-dur und Beethovens Es-dur. Es hat viel für sich, wenn wir altklassische Musik in der Aufführungspraxis ihrer Zeit vorgeführt erhalten und uns dabei freiwillig der Vorteile begeben, die durch die gesonderte Direktion des modernen vergrößerten Orchesters entstehen, und Elly Ney ist gewiß auch die Künstlerin, die diese Aufführungsart geistig beherrscht: ihr starker Kunstwille überträgt sich auf alle Spieler und vermag auch das Orchester in den Bann einer einheitlichen tadellosen Wiedergabe des Gesamtwerks zu zwingen; dies trifft aber doch nur etwa für ein Bachsches Konzert zu, wo der Wechsel (und damit die Gegenüberstellung) von Klavier und Orchester im wesentlichen einem stilistisch fundierten Gegensatz von Solo und

Tutti entspricht, somit alles Subjektiv-Solistische in den höheren formalen Rahmen des Zeitstils eingefangen ist — aber schon bei Mozart und Beethoven und am stärksten natürlich beim Brahms-Konzert mit ihrer ganz persönlichen Orchesterbehandlung stellt sich bei dem dirigentenlosen Verfahren von selbst eine gewisse schwebende Tempierung ein, eine Unsicherheit und Ängstlichkeit, sodaß das Werk sich, trotz der Personalunion des virtuosen Solisten mit dem Dirigenten, der ja nur durch Mienen und Kopfnicken seinen Willen kundgeben kann, nicht ganz frei spielen läßt. Wir möchten deshalb solchen Experimenten nicht das Wort reden, so imponierend die Leistung der Künstlerin an sich auch in diesem Falle wieder war.

Das hochdramatische Requiem von Verdi, das gleichsam den Theaterstil der italienischen Oper mit dem der geistlichen Chorkomposition zu einer neuen, wirkungsvollen Einheit verknüpft, eine Verbindung, die sowohl dem rein vokalen Teil wie der Färbung im Orchestralen nur zugute kam, brachte Oswald Kabasta mit Hilfe von ausgewählten Solisten zu starker Wirkung; es sangen Esther Rethy, der schöne lyrische Sopran unsrer Staatsoper, Luise Richartz, eine treffliche Altistin von wohllautender, prächtig behandelter Stimme, der beliebte Tenor unsrer Oper Anton Dermota und der Meisterbassist Josef von Manowarda. Eine für Wien neue Note brachte das „Balkankonzert", das Professor Mihajlo Vukdragovic an der Spitze unsres Stadtorchesters mit Werken seiner Landsleute vom Balkan gab. Ein Teil des Abends war Bekannterem gewidmet, der 4. Sinfonie Tschaikowskys und einem Händelschen Cellokonzert, mit Professor Slavko Popoff als Solisten; sie gaben dem Dirigenten wie dem Solisten Gelegenheit, die künstlerische Höhe ihrer Leistungen auch hierin zu bewähren. Der modernste unter den aufgeführten Balkankomponisten ist wohl der Rumäne Rogalski; seine Tonsprache mutet am wenigsten eigenpersönlich an, da sie sich der internationalen modernen Ausdrucksweise völlig anpaßt. Dagegen verarbeitet Stevan Hristic in seinen Tänzen aus dem Ballett „Ochrider Legende" südserbische Volksmelodien, allerdings in merkwürdigen rhythmisch verschobenen Bildungen. Auch die „Balkan-Ouverture" des Bulgaren Stainoff fußt auf volkstümlichem Liedgut, das sie aber in einer weit über die Maße einer Ouverture hinausgehenden sinfonischen Großform verwertet. Von besondrer rhythmischer Eigenart ist auch das Stück „Sobina" des Serben Petar Konjovic, das aus seinem dramatischen Werk „Koschtana" entnommen ist. Von dem Kroaten Josip Slavenski waren zwei Sätze aus seiner Orchestersuite „Balkanophonie" zu hören, die sich in harmonischen Merkwürdigkeiten ergehen. So verschieden das Bild dieses Balkanabends im einzelnen war, so zeigt es doch die hohe Stufe technischen Könnens, die dort in formaler, harmonischer, rhythmischer und instrumentaler Hinsicht erreicht ist.

Die Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker brachte uns auch in ihrem letzten Konzert wieder eine hübsche Neuheit: das Quartett in G-dur für Violine, Cello, Klarinette und Klavier von dem Wiener Komponisten Rudolf Huber; ein schön geformtes, technisch fein durchgearbeitetes, die Instrumente nach ihrer Eigenart geschickt beschäftigendes, und vor allem melodienfreudiges Stück. Es wurde von den Herren Wolfgang Schneiderhan, Richard Krotschak, Leopold Wlach und Walter Kerschbaumer zum Entzücken der Zuhörer gespielt. An kammermusikalischen Darbietungen ist ein Brahms-Abend hervorzuheben, den die beiden Brüder Wilhelm Hübner (Geige, Konzertmeister der Volksoper) und Nikolaus Hübner (Solo-Cellist des Stadtorchesters) mit dem Pianisten Alfred Lueder aus Bremen gaben. Die d-moll-Violinsonate, die e-moll-Cellosonate und das Trio in C-dur, im feinsten Zusammenspiel der famosen Künstler herausgearbeitet, umrahmten dabei einen Liederteil, den Dagmar Schmedes, mit Milo von Wawak am Flügel, bestritten. Das Münchener LWB-Trio (Gabriele von Lottner, Klavier; Andrea Martha Wittwer, Geige, und Ernst Brüchle, Cello) spielte zum erstenmal in Wien und brachte Trios von Volkmann (b-moll), Mozart (K. V. 502) und Brahms (H-dur) in frischer temperamentvoller Art zum Vortrag. Von tiefem Eindruck und ein wahrhafter Kunstgenuß war der Abend des bekannten Bassisten Elemer von John, der Schuberts ganzen Liederzyklus „Die Winterreise" mit dem meisterhaften Ausdruck seines Vortrags, von Geist und Gefühl durchdrungen, sang. Am Flügel begleitete ihn Roland Raupenstrauch, der hervorragende Wiener Pianist, der sich auch in dieser „begleitenden" Aufgabe als echter Künstler

erwies und sein virtuoses bewundernswertes Spiel doch immer hinter dem Gesang zurücktreten ließ. Ein junger Geiger von Geschmack ist Willi Boskovsky, der, gemeinsam mit Dr. Robert Gläser, und von diesem vorzüglich unterstützt, Werke verschiedener Gattung technisch vollendet und voll Poesie zum Vortrag brachte.

Ostmärkische Komponisten bestritten die Spielfolge eines Abends im Figarosaal. Franz Hafenöhrls Suite für Flöte und Klavier erfüllt die schönen alten Formen mit geschmackvollen, nicht überspitzten, eigenartigen Themen und Verzierungen. Camillo Wanausek blies den Flötenpart, vom Komponisten begleitet, ganz virtuos. Einfache Lieder und ein Melodram von Emil Petschnig führten zu anderen, weit komplizierteren Stücken des Programms hinüber: Die Sonate für Cello und Klavier von Armin Kaufmann ist ein schwerer eingängliches, spröde zu nennendes Stück, dessen harmonischer Verlauf sich aus lauter Zufallsklängen zusammenzufügen scheint, die aus überstrenger rücksichtsloser Thematik sich ergeben; im letzten Satz wird diese Methode sogar in imitatorischen Episoden angewandt. Ein Erschwernis für den Genuß bildet wohl auch der Umstand, daß die Themen diatonische Bildung möglichst vermeiden; auch absichtliche Flageolett-Fehlklänge mischen sich hinein — dabei ist aber überall die ordnende Hand des Musikers zu spüren. Wertvolle Bereicherung des Abends boten auch die Klavierstücke von Norbert Sprongl, die Frieda Valenzi mit virtuoser Beherrschung spielte.

Die Volksoper hat neuerdings „Tiefland" und den „Maskenball" ihrem Spielplan einverleibt. Das erstere hatte Dr. Robert Kolisko einstudiert und geleitet, das zweite Stück Henry Thiel. Auch diese Leistungen stehen in ihrer Gesamtheit auf achtunggebietender Höhe. Für diesmal mag es genügen, dies festzustellen und die Volksoper zu ermutigen, auf dem beschrittenen Weg fortzufahren.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des Ketten-Preisrätsels.

Von Wilhelm Sträußler, Breslau (Dezemberheft 1938).

Die 18 Worte aus der Geschichte der Oper, deren Auffindung das Rätsel des Dezemberheftes zur Aufgabe stellte, sind:

1. Materna
2. Nadori
3. Rinuccini
4. Nicolai
5. Italien
6. Enna
7. Nabucco
8. Cosima
9. Masetto
10. Torero
11. Rodelinde
12. Degele
13. Leporello
14. Lobetanz
15. Tanzkunst
16. Kunststätte
17. Tenor
18. Norma

Aus den Anfangsbuchstaben war der Name des Textdichters des „Freischütz"

Kind

herauszuziehen; aus den Endbuchstaben der Titel des Wagnerschen Bühnenwerkes

Rienzi

Unter den eingegangenen richtigen Lösungen entschied das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für MD Jakob Schaeben-Euskirchen,

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Lotte Werner-Dresden,

den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Marie Bergmann, Pianistin, Mainz und

je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Helene Christian, Musiklehrerin, Neiße/Schl. — Postmeister Arthur Görlach, Waltershausen/Th. — Dipl.-Ing. Hans Holst-Hamburg und Hubert Meyer, Amtsinspektor, Wertheim bei Aachen.

Wenn auch die Anzahl der eingegangenen kompositorischen Beigaben zu der Lösung des musikalischen Ketten-Preisrätsels nicht in dem Maße reich ausgefallen ist, wie bei dem letzten sehr anregenden Rätsel über das „Koboldthema" aus „Till Eulenspiegels lustige Streiche" von Richard Strauß, so liegen doch auch zu dem Dezember-Rätsel ein Dutzend teilweise recht origineller Beiträge vor. Begreiflicherweise hat ein Teil der Komponisten bei Richard Wagners Namen selbst eingesetzt. Ernst Tanzberger, Gymnasialmusiklehrer, Jena schrieb eine kurze dreistimmige Klavierfuge über das Motiv: c'' h' a' d'' a' g' e''. Die Fuge erscheint klar thematisch gearbeitet und klingt flüssig und sehr gut. Ein wieder etwas anders geartetes Thema d'' cis'' h' a' d' d'' a' g' e'' d'' profilierte Kantor Max Menzel-Meißen aus dem Namen des Bayreuther Meisters und führte es in einer sehr gelungenen Skizze zu einem Intermezzo für Streicher, Holzbläser, Hörner und Harfe durch, die ganz ursprüngliche Musizierfreude atmet. Studienrat Ernst Lemke-Stralsund verarbeitet das Thema: „Huldreichster Tag" aus Richard Wagners „Meistersingern" zu einem harmonisch stimmungskräftigen, rhythmisch belebten „Ausklang" einer Klaviersuite. Schließlich läßt Hans Kautz-Offenbach am Main die Hauptthemen von Richard Wagners „Rienzi" in einem Klaviertrio wirkungsvoll anklingen.

Für Sologesang mit Klavier sehen wir die originellste Beigabe in Georg Straßenbergers-Feldkirch gelungenem Lied nach einer Dichtung von L. Hugin „Frecher Trompeter". Der Verfasser hat ganz recht, wenn er diese reizende Probe musikalischen Humors einer Nummer in einem romantischen Singspiel zuweisen würde. Durch originelle musikalische Gedanken zeichnet sich auch aus die Vertonung eines Liedes „Wandernder Spielmann" des rheinischen Dichters Ernst Bertram aus der Feder von Franz Virnich-Jena.

An weiteren Beigaben zur Rätsellösung liegt eine reizende Kinderlieder-Klaviersonatine „Wir treten auf die Kette" von Rudolf Kocéa-Wardt vor, die in duftigstem Klaviersatz eine Anzahl von Kinderliedern begabt thematisch anzieht und hinsichtlich der Schwierigkeitsgrade kaum über das einer Kinderhand Erreichbare hinausgeht. Wie wir es bei Studienrat Martin Georgi-Thum i. Erzg. gewohnt sind verrät auch diesmal sein eingereichter 1. Satz einer Violinsonate in d-moll begabte Gestaltung nicht zuletzt durch klaren, an besten klassischen Mustern der Violinsonate geschulten Formsinn. Die umfangreichsten musikalischen Eingaben zur Rätsellösung haben KMD Richard Trägner-Chemnitz und Prof. Georg Brieger-Jena gesandt. Richard Trägners 1. Satz eines c-moll Streichquartettes holt weiter aus, als das letztmals eingereichte Scherzo desselben Quartetts vermuten ließ. Wir haben uns über diese Komposition, die eine sehr bemerkenswerte Gewandtheit der Schreibweise im Streichquartettstil und in der Sonatenform kundgibt, herzlichst gefreut. Auch Prof. Briegers Osterkantate für Streichquartett, Sopran-Solo, Chor und Orgel erscheint uns recht glücklich geformt. Vom fein empfundenen Beginn mit der Schilderung der Grablegung für Solosopran und Streichquartett geht die Kantate mit dem Chorsatz „Das Frührot glüht" zum Ostergedanken über und mündet zündend aus in lauten Osterjubel.

Zwei minutiöse kleine Beigaben für Klavier sollen zum Schluß nicht unerwähnt bleiben: eine graziöse, witzige kleine Gavotte nach dem 2. Satz aus der d-moll Sonate von Karl Maria von Weber, die uns Fritz Hoß-Salach mit einer originellen Zeichnung zukommen ließ, und ein nettes kleines Klavierstück auf ein Thema von Nicolai aus der Feder von Herbert Gadsch-Großenhain/Sa.

Auch die eingegangenen Dichtungen enthielten mancherlei reizvolle Einfälle. So haben Rektor R. Gottschalk-Berlin und Lehrer Bruno Wamsler-Lauscha/Th. die „Ketten"-Idee, die diesmalige Grundlage für die Lösung der Aufgabe, aufgegriffen und weitergeführt in die Bezirke des Ideellen, ersterer mit seinem Gedicht „Die Kette", das das Wesen der Kette in ihren vielfachen Erscheinungsformen beleuchtet, während letzterer im Zusammenhang mit köstlichen Theater-Erinnerungen aus seiner Jugend- und Werdezeit die Geschlossenheit der Geschlechter-Kette berührt. Zumeist aber geben die Dichtungen Zeugnis von der musikgeschichtlichen Beschlagenheit ihrer Urheber, so wenn Studienrat Carl Berger-Freiburg/Br., Studienrat Dr. Karl Förster-Hamburg die Vielfalt der Rätselworte in einen Zusammenklang bringen, oder wenn KMD Arno Laube-Borna und Walter Heyneck-Leipzig sich Sondergebiete, die das Rätsel berührt, auswählen. Walter Rau-Chemnitz besingt die Urgewalt der Oper. Und auch der Humor ist vortrefflich vertreten in kurzen launigen Versen von Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz-München und Gret Hein-Ritter-Stuttgart.

Aus allen diesen Einsendungen haben wir für eine Sonderprämiierung vorgesehen: Rektor R. Gottschalk-Berlin, Lehrer Rudolf Kocéa-Wardt, Georg Straßenberger-Feldkirch, KMD Richard Trägner-Chemnitz und Lehrer Bruno Wamsler-Lauscha für je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 8.—; Studienrat Carl Berger-Freiburg, Prof. Georg Brieger-Jena, Studienrat Dr. Karl Förster-Hamburg, Studienrat Martin Georgi-Thum, Gret Hein-Ritter-Stuttgart, KMD Arno Laube-Borna, Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz-München, Kantor Max Menzel-Meißen und Walter Rau-Chemnitz je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 6.—; Walter Heyneck-Leipzig, H. Kautz-Offenbach/M., Studienrat Ernst Lemke-Stralsund, Ernst Tanzberger-Jena und Franz Virnich-Jena je einen Sonderpreis von Mk. 4.— und Herbert Gadsch-

Großenhain und Lehrer Fritz Hoß-Salach je einen Sonderpreis von Mk. 2.—. Wir erwarten gerne die baldigen Wünſche der Preisträger.

Die Aufgabe wurde außerdem noch richtig gelöſt von:

Carl Ahns, Jena — Robert Aſchauer, Linz/D. —
Hans Bartkowſki, Berlin-Lichterfelde — Lehrer M. Brieger, Saarau —
C. Damſon, Gera — Stud.-Rat Paul Döge, Borna b. Leipzig —
Adolf Heller, Karlsruhe — Urſula Hoffmann, Jena —
Domorganiſt Heinrich Jacob, Speyer —
Frau Paula Kurth, Heidelberg —
Stud.-Rat Erich Lafin, Greifenberg i. P. — MD Hermann Langguth, Meiningen — Martin Lorenz, Kammermuſiker, Coburg —
Amadeus Neſtler, Leipzig —
Albert Odermann, Sosnovice — H. Okſas, Altenkirch, Kreis Tilſit —
Prof. Eugen Püſchel, Chemnitz —
Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden —
R. Raatz, cand. phil., Berlin-Charlottenburg —
Kantor Walter Schiefer, Hohenſtein-Ernſtthal — Ernſt Schmidt, Gymnaſialmuſiklehrer, Hamm i. W. — Hedwig Schmidt, Lehrerin, Marburg/L. — Carl Schröder, Hamburg-Langenhorn — Ernſt Schumacher, Emden —
Ruth Straßmann, Düſſeldorf — —
Paul Türke, Oberlungwitz —
Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Thür. — Irma Weber, Heidelberg —
Stud.-Rat A. Zimmermann, Stollberg/Erzgeb.

Muſikaliſches Silben- und Verſteck-Preisrätſel.

Von Gret Hein-Ritter, Stuttgart.

Aus den Silben

an — beel — ber — ca — cot — erts — flö — ge — gel — glas — har — ka — la — le — len — li — mas — mo — mo — na — ni — ok — pa — quar — quin — ral — rund — streich — ta — ta — te — te — tett — tett — tho — um — ven — zar — zau

ſind 11 Wörter nachſtehender Bedeutung zu ſuchen:

1. Kammermuſikaliſche Kompoſition,
2. eigenartiges Inſtrument,
3. Oper von Mozart,
4. Orgelſtimme,
5. Komponiſt des Liedes „Was iſt des Deutſchen Vaterland“,
6. internationale Stiftung in Salzburg,
7. Kunſtform auf vokalem und inſtrumentalem Gebiet,
8. Schüler Spohrs und Herausgeber von Werken Spohrs,
9. wirklicher Name eines Antwerpener Buchhändlers, der Werke italieniſcher Komponiſten druckte (1579),
10. franzöſiſcher Opernkomponiſt,
11. fehlerhafte Fortſchreitungen im muſikaliſchen Satz.

In jedem der 11 Wörter ſind drei aufeinanderfolgende Buchſtaben zu ſuchen, die, aneinander gereiht, einen Ausſpruch Richard Wagners ergeben.

Die Löſung dieſes Rätſels iſt bis zum 10. Juli 1939 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung der Aufgabe ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form, ſei es nun kompoſitoriſcher, dichteriſcher oder zeichneriſcher Art, eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Carl Philipp Emanuel Bach: Zwei Sonaten für Klavier. Zum ersten Male veröffentlicht von Alfred Kreutz. B. Schotts Söhne, Mainz.

Joh. Seb. Bach: Die Kunst der Fuge. Nach der Originalausgabe unter Mitteilung der Abweichungen des Berliner Autographs neu geordnet und herausgegeben von Dr. Heinrich Husmann. I. Abt.: Einfache Fugen für Klavier 2hdg., Doppel- und Tripelfugen für Klavier 2hdg., Kanons für Klavier 2hdg., Quadrupelfuge für Klavier 2hdg., und II. Abt.: Drei Gegenfugen für Orgel. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Ernst Borkowsky: Johann Sebastian Bach. 78 S. Mk. —.90. Band 88 der „Deutschen Reihe" des Verlages Eugen Diederichs, Jena.

Helmut Degen: Konzertmusik in zwei Teilen für Klavier. B. Schotts Söhne, Mainz.

Hans Dünschede: Menuett für Violine und Klavier. Werk 4. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Adolf Ehrenberg: Das Quinten- und Oktavenparallelen-Verbot in systematischer Darstellung. Ein Beitrag zur musikalischen Satzlehre und zur Psychologie des Hörers. 89 S. Kart. Rm. 3.30, Leinw. Rm. 3.90. Konrad Littmann, Breslau.

Wilhelm Eickemeyer: Technische Studien für Klavier. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Ludwig Erk / Wilhelm Irmer: Die deutschen Volkslieder. Heft 7—13, mit einem Begleitheft, herausgeg. von Dr. Johannes Koepp. Ludwig Voggenreiter, Potsdam.

Elfriede Feudel: Rhythmische Erziehung. 259 S. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Ludwig Fischer-Schwaner: Erziehung des Menschen durch Musik. 8°. 77 S. Broschiert Rm. 3.40. Band 8 der Reihe „Neue deutsche Forschungen". Junker & Dünnhaupt, Berlin.

Wolfgang Fortner: 2. Streichquartett. B. Schotts Söhne, Mainz.

Martin Frey: Vorübungen und Studien für das polyphone Spiel einer Hand. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Greta Gebhardt: Kleine Sonate für Altblockflöte in F und Klavier. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Hans Gerhard Hanschke: Besinnliche Musik zum Singen und Spielen (Frankfurter Gemeinschaftsmusiken Heft 6). Rm. —.90. Georg Bratfisch, Frankfurt/Oder.

Hans Gerhard Hanschke: Fröhliche Musik für Streicher und Bläser (Frankfurter Gemeinschaftsmusiken Heft 7). Rm. —.90. Georg Bratfisch, Frankfurt/Oder.

Friedrich Wilhelm Gößler: Fragen einer Stimmerziehung in Jugend und Volk. 96 Seiten. Kart. Rm. 3.20. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

G. F. Händel: Zwanzig kleine Tänze. Für Klavier herausgegeben von Martin Frey. B. Schotts Söhne, Mainz.

Händel-Duette für 2 Violinen, bearbeitet und bezeichnet von Waldemar Twarz. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Johann Wilhelm Häßler: Der Tonkreis. Zum ersten Male herausgegeben von Erich Doflein. B. Schotts Söhne, Mainz.

Joseph Haydn: 6 Weinzirler Trios für zwei Violinen und Violoncello. Herausgegeben von Adolf Hoffmann. Partitur Rm. 2.80, drei Stimmen je Rm. 1.—. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Hermann Henrich: Drei Liederhefte (für hohe und mittlere Stimme). Tischer & Jagenberg, Köln.

Hermann Henrich: Zwei Liederhefte: „Lieder im Volkston". Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Hermann Henrich: Suite für Violine und Klavier. Werk 18. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Hermann Henrich: Rhapsodie für Klavier allein. Werk 22. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Paul Hermann: Zwölf Volkslieder aus der Ostmark und aus dem Sudetenland für Sing- und Spielscharen. Ludwig Voggenreiter, Potsdam.

Reinhold Heyden: „Kein schöner Land". Eine Sammlung von Liedsätzen und Kanons für die Anfänge und den Aufbau des mehrstimmigen Chorsingens. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Heinz Kaestner — Helmut Spittler: Spielbüchlein für den ersten Anfang. B. Schotts Söhne, Mainz.

Heinz Kaestner — Helmut Spittler: Vierhändiges Tanzbüchlein. B. Schotts Söhne, Mainz.

Theodor Kirchner: Romantische Stücke für Klavier. Herausgegeben von Willy Rehberg. B. Schotts Söhne, Mainz.

Julius Klaas: Vier Lieder nach Dichtungen von Bertel Mohr für tiefe Stimme und Klavier, Werk 3. Fünf Lieder nach Dichtungen von Hermann Hesse für hohe Stimme und Klav., Werk 5. Drei Lieder für hohe Stimme und Klavier, Werk 13. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Julius Klaas: „Ein Sommertag". Sechs Lieder für eine tiefe Singstimme mit Klavierbegleitung nach Dichtungen von Will Vesper, Werk 48. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Paul Koch: Notenschreibbüchlein. 32 S. Kart. Rm. 2.—. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Johannes Koepp: Deutsche Liederkunde. Jahrbuch für Volkslied und Volkstanz. 250 S. Kart. Rm. 6.20. Gzl. Rm. 7.50. Ludwig Voggenreiter, Potsdam.

Heinz Kohlheim: Der junge Chor. Heft I „30. Januar" des Band I: Chöre zur Feier. Preis Rm. 1.—. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Fritz Koschinsky: Aus Schlesien. Märsche, Tänze und Spielstücke für 2 Blockflöten und Guitarre. Rm. —.80. Klavierstimme dazu Rm. —.50. Konrad Littmann, Breslau.

Robert Kothe: „Der Brunnen". 62 neue Lieder. Rm. 1.25. Deutscher Volksverlag, München.

Alfred Kreutz: Vermischte Handstücke für zwo Personen auf einem Clavier aus dem 18. Jahrhundert. B. Schotts Söhne, Mainz.

Alfred Kreutz: Clavierstücke für Anfänger. Kleine Originalwerke aus dem 18. Jahrhundert. B. Schotts Söhne, Mainz.

Felix Krüger/Albert Wellek: Phantasie und Kunst. 14. Band der „Neuen psychologischen Studien". 131 S. gr. 8°. Br. Rm. 6.50. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, München.

Johann Kuhnau: Ausgewählte Klavierwerke. Partiten. Herausgegeben von Kurt Schubert. B. Schotts Söhne, Mainz.

Helmut Majewski: Bläser-Ausgabe der Jungen Gefolgschaft. Partitur und 27 Stimmhefte Rm. 8.80. Ludwig Voggenreiter, Potsdam.

Johannes Mayer: Studien zur Geschichte der Marienantiphon „Salve regina". 180 S. Rm. 6.—. Friedrich Pustet, Regensburg.

Mario Montico: Sonata per Violino e pianoforte. G. Ricordi & Co., Mailand.

Michael Praetorius: Sechs Tanzfolgen zu vier und fünf Stimmen, insbesondere für Blockflöten und andere Melodie-Instrumente. Ausgewählt und eingerichtet von Adolf Hoffmann. 2 Hefte je Rm. 2.40. 5 Stimmen je Rm. —.50. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Wilhelm Pültz: Die Geburt der deutschen Oper. 8°. 298 S., mit 4 Abbildungen. Lwd. Rm. 4.80. von Hase & Koehler, Leipzig.

Adolf Sandberger: Neues Beethoven-Jahrbuch. 8. Jahrgang. 222 S. Rm. 6.50. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Franz Schubert: „Lebensstürme" für Klavier zu 4 Händen. Werk 144. Übertragung auf zwei Klaviere zu 4 Händen von Bruno Hinze-Reinhold. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Franz Schubert: Rondo A-dur für Klavier zu 4 Händen. Werk 107. Übertragung auf 2 Klaviere zu 4 Händen von Bruno Hinze-Reinhold. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Franz Schubert: Tänze für die Jugend. Für Klavier herausgegeben von Martin Frey. B. Schotts Söhne, Mainz.

Georg Schumann: Drei deutsche Tänze (Walzer — Polka — Galopp) für großes Orchester Werk 79. R. & W. Lienau, Berlin.

Heinz Schüngeler: Neues Vortragsbuch für Klavier. 2 Bände. B. Schotts Söhne, Mainz.

Giovanni Sgambati: Raccolta di Pezzi für Klavier. B. Schotts Söhne, Mainz.

Hermann Simon: Drei Lieder aus dem „Lied der Getreuen" für ein- bis zweistimmigen Chor. Ludwig Voggenreiter, Potsdam.

Gerhard Strecke: Aus Schlesien. Sing- und Spielmusik nach sudetendeutschen Volksliedern. Partitur Rm. 1.80., Streicherst. je Rm. —.20. Konrad Littmann, Breslau.

Walther Werckmeister: Deutsches Lautenlied. Neue Ausgabe. 800 deutsche Volkslieder. Adolf Köster, Berlin.

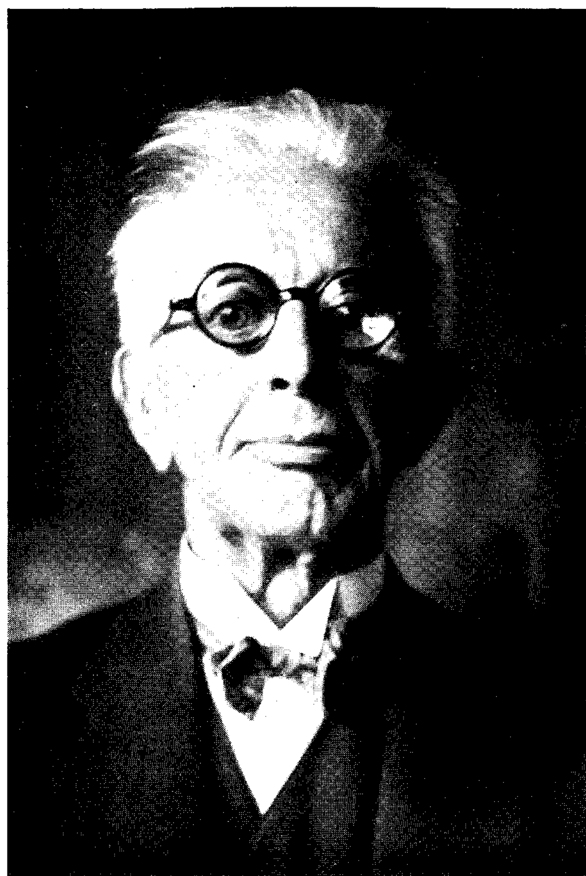
BESPRECHUNGEN

Bücher:

HANS VOLKMANN: Thematisches Verzeichnis der Werke von Robert Volkmann (1815—1883) nebst Registern, Anmerkungen, Literaturnachweisen und zwei Bildern. Dresden, Auslieferung W. Ramisch.

Es ist um Robert Volkmann, einen der schätzenswertesten deutschen Symphoniker, Kammer- und Gesangstondichter um Robert Schumann, in der letzten Zeit leider sehr ruhig geworden. Arthur Nikisch war wohl der letzte große Kapellmeister, der sich immer wieder einmal seiner Ouvertüre „Richard III.", einer seiner Serenaden oder Symphonien erinnerte. Nun hat Hans Volkmann, Großneffe und Biograph des Meisters, mit beträchtlichen persönlichen Opfern dieses thematische Verzeichnis herausgebracht, das über die einzelnen Werke, ihre Entstehungs- und Veröffentlichungszeit, Verleger und sonstiges Wissenswerte unterrichtet. Außer der gedruckten ist auch die wichtigste ungedruckte Musik mit einbezogen. Die Veröffentlichung besteht hauptsächlich aus einem systematischen Verzeichnis (nach Gattungen geordnet), dem eigentlichen thematischen Verzeichnis, den Anmerkungen dazu, einem zeitlich geordneten Register und einer Zusammenstellung des Schrifttums von und über Volkmann. Möge das Buch Hans Volkmanns, des gegenwärtig gewiß besten Kenners des Schaffens seines Großonkels, zu einer Wiedergeburt von dessen Lebenswerke beitragen, das nicht nur von beträchtlichem Umfang, sondern auch von innerem Gewicht ist.

Dr. Max Unger.



Adolf Wallnöfer

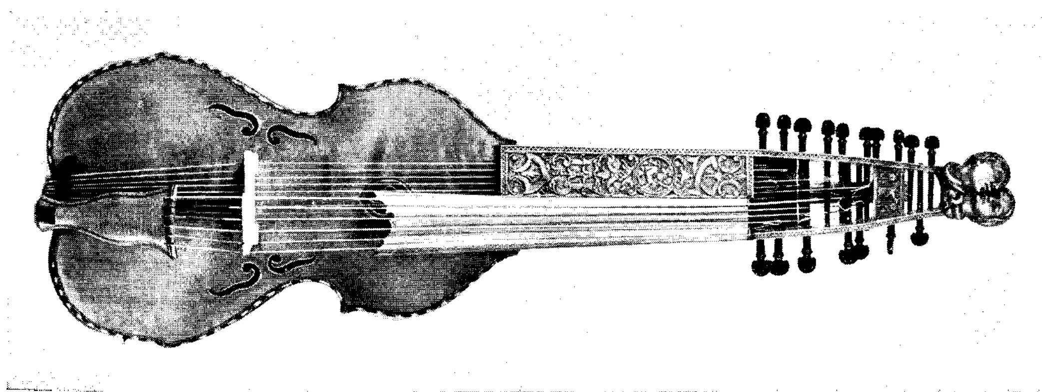
Geb. 26. April 1854

(Zu dem Aufsatz von Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics: „Der Nestor der deutschösterreichischen Tondichter")



Christian Döbereiner

Geb. 2. April 1874



Das Baryton (Viola di Bordon)
von Joseph Haydn „Pariton“ genannt

(Zu dem Aufsatz von Fritz Müller: „Christian Döbereiner 65 Jahre“)

ROLAND TENSCHERT: Chriſtoph Willibald Gluck (1714—1787). Sein Leben in Bildern. Bibliographiſches Inſtitut, Leipzig.

„Meyers Bild-Bändchen" haben durch dieſes neue, von Roland Tenſchert dem Altmeiſter Gluck gewidmete, einen erfreulichen Zuwachs bekommen. Anſprechend berichtet Tenſchert von dem Lebensgang des großen Muſikers. Im Zuſammenhang damit machen nahezu 60 Abbildungen Glucks Welt und Weſen anſchaulich. Daß ſich nur eine einzige Wiedergabe einer Noteneigenſchrift darunter findet, wobei noch die „erſte Seite" der Armida-Partitur auf ein Drittel zuſammenſchmolz, iſt freilich ſchade, hängt aber wohl mit der Seltenheit Gluckſcher Eigenſchriften zuſammen.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

ERICH RUPRECHT: Der Mythos bei Wagner und Nietzſche. Seine Bedeutung als Lebens- und Geſtaltungsproblem (Band 28 der Neuen Deutſchen Forſchungen). Junker und Dünnhaupt, Berlin.

Zwei Männer begehen die gleiche Straße aus entgegengeſetzter Richtung: ſie werden ſich treffen. Und ſie werden ſich trennen, wenn ſie das Geſetz in ſich tragen, nach dem ſie angetreten. Dies Geſetz verdanken Nietzſche und Wagner nicht ſo ſehr der Zeit (ein Menſchenalter trennt ihre Geburtsjahre) als vielmehr ihrer Uranlage, die ihr Werden, ihr geiſtig-ſeeliſches Schickſal beſtimmte und formte.

An ihrem Treffpunkt ſtand ein beiden Männern gemeinſames mythiſches Bild: die Geſtalt Siegfrieds. In dieſem Zeichen wird ein Zuſammenſchluß, ja, ein Zuſammenwirken für möglich gehalten (Nietzſche denkt an ein dem „Ring" gleichwertiges begriffliches Werk aus ſeiner Hand). Doch die Sicht auf das Bild iſt, das klärte ſich bald, grundverſchieden. Nietzſche ſieht den Siegfried, der des Gottes Speer zerſchlägt; der aber konnte Wagners Ziel nicht ſein: ihm lag, wie er an Röckl ſchreibt, daran, „anſtatt einer Phaſe der Weltentwicklung das Weſen der Welt ſelbſt in allen ſeinen nur erdenklichen Phaſen" zu geſtalten. Siegfried muß durch das Fegefeuer der „Götterdämmerung"; ſie konnte von Nietzſche nur als nihiliſtiſch und auch von dem anders gerichteten Hildebrand nur als eine für die Verdüſterung des Jahrhunderts bezeichnende Tat Wagners verſtanden werden.

Was hier an einem Beiſpiel gezeigt wurde, das breitet ſich unter der Hand des gelehrten Verfaſſers zu einer weiträumigen, jedoch durch ein ſtahlhartes Gerüſt von Beziehungen und Beweiſen geſicherten Darſtellung des Mythosproblems im Schaffen der beiden das Geſicht der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts weſentlich prägenden Menſchen aus. Während für Wagner die Zukunft nicht anders denkbar iſt, als „aus der Vergangenheit bedingt", nach deren Bildern ſie geſtaltet werden muß, kann Nietzſche ſich „eine vorwärts blickende Kunſt vorſtellen, die ihre Bilder in der Zukunft ſucht". So kommt der eine zur Erweckung des Volksmythos durch Neugeſtaltung, der andere zu der ſeine Lebensaufgabe umſchließenden Forderung eines neuen Mythos, der ichhaft ſein und von jedem Folgenden für ſich gefunden werden muß, während Wagner, im Beſitze der Volksidee, ſich durch den ihn überwältigenden germaniſchen Mythos ſachlich und als Künſtler vollendet.

Wir möchten das gedankenreiche Buch den Leſern empfehlen, die ſich gern Gedanken machen. Sie werden, mit uns, für den Gewinn erkenntlich ſein, der ihnen zufließt. Und vielleicht werden ſie, mit uns, fragen, ob denn nicht die Tonart von dem umſichtigen Verfaſſer gar zu ſehr als Abſolutes genommen werde: es iſt ja nicht einerlei, in welcher Nachbarſchaft eine Tonart (die zudem im Laufe der Zeit ihre Höhenlage verändert) erſcheint. — So gewiß das Gebet der Eliſabeth in Ges-dur (nicht in Es) ſteht, ſo zweifelhaft iſt uns die Annahme dieſer Tonart für Brangänes erſten Wachtgeſang: in ihm wird das Ges-dur der Liebenden vorbereitet, doch nicht vorweggenommen.

Prof. Dr. Th. W. Werner.

HELENE RAFF: Blätter von Lebensbaum. Mit einem Bildnis. 302 S. Kart. Mk. 4.—, geb. Mk. 5.50. Knorr & Hirth, München.

Lebenserinnerungen aufgeſchloſſener Menſchen ſind Bücher von höchſtem Wert, können ſie uns doch am unmittelbarſten in vergangene Zeiten unſerer Volksgeſchichte führen. So freut man ſich ſchon allein der Tatſache, daß die hochgeſchätzte Schriftſtellerin Helene Raff, der wir bereits das Lebensbild ihres Vaters, des Komponiſten Joachim Raff verdanken, nun auch die Geſchichte ihres eigenen Lebens erzählt. Und alle frohe Erwartung, die man dem Buch entgegenbringt, wird ſchönſtens erfüllt. Helene Raff führt uns durch ein reiches Leben, über dem noch ein Hauch von Weimar liegt. Als Tochter einer Enkelin des Schauſpielers Genaſt, Goethes getreuem Mitarbeiter und eines Sproſſes alemanniſchen Blutes, vereinigen ſich in ihr ſeltene geiſtige Lebendigkeit und Friſche mit ſchlichter, natürlicher, von heißer Liebe zur Heimat getragener Art, die ſie für allen Reichtum ihres Lebensweges beſonders empfänglich machen. Als Tochter der einſtigen Schauſpielerin Doris Genaſt und des Komponiſten Joachim Raff, wie auch als junge Malerin und ſpätere Münchener Schriftſtellerin iſt ſie viel führenden Geiſtern der Neige des vorigen Jahrhunderts und der Jahrhundertwende begegnet: Klara Schumann, Hans und ſpäter Marie von Bülow, Johannes Brahms, Franz Liſzt, Henrik Ibſen, Franz von Lenbach, Max Halbe, Ludwig Ganghofer, um nur mit einigen Namen den weiten Kreis zu kennzeichnen.

Helene Raff iſt auch kein menſchliches Leid erſpart geblieben. Krankheit und Sorge in der Familie, eigene Lebenskriſen galt es zu überwinden. Den großen Krieg und Deutſchlands Zuſammenbruch hat ſie zutiefſt miterlebt. So erwächſt aus

diesem scheinbaren Einzelschicksal für uns, dank der Weite und Aufgeschlossenheit der Erzählerin, eine lebendige Geschichte von der Gründung bis zum Fall des Zweiten Reiches, jener Zeit also, auf deren Schultern wir stehen. Das Buch, das zeitlich mit dem Zusammenbruch Deutschlands endet, klingt mit einem stolzen Wort der Zuversicht in Deutschlands Wiederaufstieg aus, ein schönstes Zeugnis dafür, wie jung Helene Raff auch unter grauen Haaren geblieben ist. Und darum möchten wir dieses Buch ganz besonders auch in die Hand unserer Jugend wünschen. Zeiß.

für Gesang

JOHANN SIGISMUND KUSSER: Arien, Duette und Chöre aus „Erindo". Das Erbe deutscher Musik, Landschaftsdenkmale Schleswig-Holstein und Hansestädte Bd. 3. Herausgegeben von Helmuth Osthoff. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig 1938.

Von dem Opernschaffen des Sudetendeutschen Johann Sigismund Kusser, der um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert ein führender Meister der deutschen Oper war, hat ein tragisches Schicksal nur Auswahlsammlungen von Arien und Chören zweier Werke auf uns kommen lassen. Eine davon, die 44 Stücke aus der 1693 oder 1694 in Hamburg uraufgeführten Schäferoper „Erindo" enthält, wird zugleich mit dem Abdruck des Textbuchs in diesem Denkmalband vorgelegt.

Der Herausgeber hat Vorwort, kritischen Bericht und Generalbaßaussetzung zugefügt. Er führt im Vorwort nach kurzer Lebensbeschreibung und Charakteristik Kussers herkömmlicherweise aus, daß die Antike zwar in der altitalienischen und altfranzösischen Oper „neu erlebt und gestaltet" worden sei, in der deutschen aber „schablonenmäßig behandelt und vielfach ins Triviale umgebogen". Auch in Kussers „Erindo"-Text seien „Personencharakteristik und seelische Hintergründe" nicht zu finden. Von der Musik wird aufgezählt, was alles an ihr italienisch und französisch sei, und schließlich hinzugefügt, daß „wie . . . bei Händel unter dem modischen Gewande, unter aller barocker Zier ein echt deutscher Ton mitschwingt".

Wem aber diese Musik durch die bloßen Noten und Formalitäten hindurch lebendig wird — das innere Wesen ihrer innig schlichten, volksliedhaft-melodischen Liebesgesänge wie des „Ach daß doch meine Pein" oder des Duetts „Das Vertrauen Euch zu sehen" mit seiner Sextenseligkeit oder die glühende, weitgespannte und tiefgreifende Ausdrucksgewalt des „Ewig wird von mir gesuchet": dem vergeht das Lächeln und Naserümpfen über die als „meistens recht schwülstig, unnatürlich und geschmacklos" verschrieenen Texte, über das vermeintliche Fehlen von „Personencharakteristik" und „seelischen Hintergründen", über das „modische Gewand", die „barocke Zier". Der empfindet vielmehr — „wie bei Händel" — das nicht nur „mitschwingende", sondern durchdringende, auch alle fremden Formanregungen durchdringende und beherrschende charaktervolle und seelenhafte zeitlos Deutsche dieser Kunst, das allerdings eben deshalb auch einen starken seelischen und musikalischen persönlichen Einsatz verlangt von jedem, der sie recht musizieren und hören will.

Prof. Dr. Rudolf Steglich.

GÖTZ MAYERHOFER: „Deutschland im Marschschritt" und „In seinen Augen". Zwei Männerchöre der neuen Zeit. Verlag Serano, München.

Der Umbruch seit der nationalsozialistischen Machtübernahme hat auch unsere Männerchöre erfaßt. Die alten Ideale im Chorgesang haben nicht mehr die einigend-bindende Kraft in unserer neuen Zeit. Texte aus „Gedichte der Kameradschaft" von Herybert Menzel gaben dem Komponisten Götz Mayerhofer den Anstoß zu zwei Männerchören a cappella: „Deutschland im Marschschritt" und „In seinen Augen", Werk 17/1 und 2, Eugen Papst gewidmet. Hier sind zwei Chöre, die dazu beitragen, die gemeinschaftsbildenden Kräfte des Männerchores neu zu beleben und zu aktivieren. Sie zeigen, daß der Tonsetzer im Satzstil nicht nur bewandert ist, sondern, was die Chöre so wertvoll macht, ist vor allem die überzeugende Ausdruckskraft. Es ist Chormusik, die gesungen werden kann infolge ihrer Melodik und richtunggebenden Bedeutung, und die Gemeinbesitz jeden guten Männerchores werden sollte. Ich wüßte kaum bessere Werke, die so ganz ihren Zweck erfüllen.

KM Friedrich Rein.

A. MÖHLER: Neue Heimat- und Vaterlandslieder. Nach Texten von Max Vetter und Wilhelm Schneiderhan. Schultheiß, Stuttgart.

Heute, wo Rasse, Heimat und Vaterland im Vordergrund stehen, begrüßt man neue Heimat- und Vaterlandslieder mit schönen Texten und packenden Melodien herzlichst. Es sind 2 Gmünder- und 2 Schwabenlieder und 2 Vaterlandslieder („Heimaterde" u. „Der deutsche Aar"), die auf Postkarten erschienen sind. Alle haben auch eine Bearbeitung für 4st. Männer- und gem. Chor erhalten, die Gmünder- und die Schwabenhymne auch eine solche im Kunstgesang für 4st. Männerchor mit Tenor- und Bariton-Solo. Lauter dankbare, wirkungsvolle Chöre in schöner billiger Ausgabe. Ott.

für Klavier

HANS GEBHARD: Sonatine. Werk 24a.

HANS GEBHARD: Sonate a-moll. Werk 26. B. Schotts Söhne, Mainz.

Werk 24a ist eine rhythmisch scharf pointierte, fast maschinelle Musik, deren Grau- in Grau-Tönung dennoch einen ganz eigenen Stimmungsreiz enthält. Besonders der düstere, lineare 2. Satz und

der faſt „verbiſſene" Übermut des 3. Formal iſt das Opus beherrſcht und geſchloſſen.

Gebhards a-moll-Sonate Werk 26 zeigt den gleichen Hang zu Uniſono und rhythmiſcher Präziſion und erzielt damit oft gerade durch die Einfachheit der Mittel eigene Wirkungen. Fernab von aller Weichheit machen herbe Strenge in Klang und Linie Gebhards eigenſtes Geſicht aus.

Grete Altſtadt-Schütze.

GERHARD F. WEHLE: „Kleine elegiſche Tanz-Suite". Selbſtverlag.

In knappeſter Form gehalten, mit kontrapunktiſcher Meiſterſchaft geſetzt, ſtimmungsvoll in der Wirkung, kann das Opus bei ſeiner leichten Spielbarkeit gut im Unterricht als Einführung in den Stil der Suite Verwendung finden.

Grete Altſtadt-Schütze.

für Blockflöte

ALTE SPIELMUSIK. 24 Stücke und Tänze für Sopran- oder Tenorblockflöte in c (oder andere Melodie-Inſtrumente) und Klavier (Cembalo), herausgegeben von Heinz Kaeſtner, Klavierſatz von Helmut Spittler. B. Schott's Söhne, Mainz.

Wieder hat ein neues, ſehr gut zuſammengeſtelltes Heft mit Bearbeitungen für Blockflöten in c mit Klavierbegleitung ſeinen Weg in die Welt angetreten. Wie ich ſchon in einer früheren Beſprechung betonte, liegt es in der Natur der Sache, daß Muſiken alter Meiſter für c-Blockflöten den heutigen Spielern nur als Bearbeitungen geboten werden können, weil uns eben keine Werke für dieſe Beſetzung überliefert ſind. Die Hauptſache iſt und bleibt in ſolchen Fällen, daß, wie hier, gutes Muſiziergut geboten wird. Dr. Wilh. Friedrich.

HEINZ KAESTNER: Tanzbüchlein für eine Sopran- oder Tenorblockflöte in c und Gitarre (ad lib.). Schott, Mainz.

EMANUEL VORECK: Volkstänze aus dem Bayeriſchen Wald für 2 Blockflöten gleicher Stimmung (oder andere Melodie-Inſtrumente) und Gitarre ad lib. Schott, Mainz.

Während im „Tanzbüchlein" die ſtiliſierten Tanzformen vom 16. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts vorherrſchen und Volkstänze verſchiedener europäiſcher Nationen nur in geringer Anzahl geboten werden — was jedoch keinen Nachteil bedeuten ſoll — führt uns das Heft „Volkstänze aus dem Bayeriſchen Wald" in die Neuzeit. Ob der „Mancheſter" genannte Tanz nur bayeriſch iſt, bezweifle ich ſehr und das umſo mehr, als er ſowohl in Schleſien als auch im Sudetenland und anderswo noch heute getanzt wird. Die Ausführung mit Gitarre klingt ſehr hübſch.

Dr. Wilh. Friedrich.

HELMUT SPITTLER: Volkstänze aus Weſtfalen für 2 Blockflöten gleicher Stimmung oder andere Melodie-Inſtrumente. Schott, Mainz.

E. V. WINTERFELD: Portugieſiſche Volksweiſen für 2 Blockflöten gleicher Stimmung oder andere Melodie-Inſtrumente. Schott, Mainz.

Beide Hefte ſind recht brauchbar. Das darin enthaltene Spielgut iſt leicht ausführbar und dürfte zu weiterer Beſchäftigung mit Volksmuſik anregen. Einige der portugieſiſchen Volksweiſen ſind eigene Aufzeichnungen des Herausgebers, drei weitere entſtammen einem Liederbuch des portugieſiſchen Komponiſten Antonio Vienna und die reſtlichen elf ſind einer Sammlung portugieſiſcher Canzonen und Romanzen entnommen. Dr. Wilhelm Friedrich.

KREUZ UND QUER

Karl Maria Pembaur †.

Von Alfred Pellegrini, Dresden.

In Dresden ſtarb ſoeben ganz unerwartet der dort ſeit faſt vierzig Jahren anſäſſige und ſchaffende Leiter des Sächſiſchen Staatsopernchores Karl Maria Pembaur an einem Herzſchlag. Der Verſtorbene war ein überragender Chorerzieher und vielſeitig begabter Muſiker, der ſich in vielgeſtaltiger Künſtlerſchaft hervortat. Als Sohn des Innsbrucker Univerſitätsmuſikdirektors Joſef Pembaur am 24. Auguſt 1876 geboren, beſuchte er die Akademie der Tonkunſt in München unter Joſeph Rheinberger und kam bald nach Beendigung ſeiner Studien in die Reſidenzſtadt Sachſens, wo er erſter Solorepetitor der damaligen Hofoper unter GMD von Schuch wurde. Zugleich bekleidete er das Amt des Hoforganiſten der Dresdner Katholiſchen Hofkirche, deren Muſikleitung er ſpäter übernahm. Auf letzterem Gebiete leiſtete Pembaur Überragendes und führte die kirchenmuſikaliſchen Aufführungen zu internationaler Bedeutung. (Intereſſante Aufzeichnungen findet man in Pembaurs herausgegebener Abhandlung: „Drei Jahrhunderte Kirchenmuſik am ſächſiſchen Hofe".) Auch als langjähriger Chorleiter der „Dresdner Liedertafel", die erſt vor einigen Wochen ihr hundertſtes Beſtehen feiern konnte, tat ſich der Künſtler außerordentlich hervor; wie er ebenſo ein vielgeſuchter, feinſinniger Klavierbegleiter war, der mit geiſtiger Überlegenheit die ihm anvertrauten Werke deutete und zu ſtarkbeſeelter Wirkung

brachte. Pembaur gründete in Dresden auch den ausgezeichneten Sinfonie-Chor und die Vokalkapelle; Vereinigungen, die aus dem dortigen Musikleben nicht mehr wegzudenken sind. Zugleich betätigte sich der Nimmermüde als fruchtbarer Komponist zahlreicher vielgesungener Messen und Chöre. („Die Maienkönigin", „Trinklied", „Andreas Hofer".) Von seinen Bühnenmusiken wurden bekannt: „Genoveva", „Hermannsschlacht" und „Faust". Den gefallenen Seehelden widmete Pembaur sein ergreifendes Oratorium „In vitam aeternam". Staatskapellmeister Pembaur empfing für seine hervorragenden Leistungen mancherlei Ehrungen. Als Mensch genoß er allseitige Wertschätzung durch sein verständnisvolles, liebenswürdiges Wesen, das sich mit unegoistischer Kollegialität verband. Sein Ableben wird in Dresdens Musikleben eine empfindliche Lücke reißen und sein Name unvergessen bleiben! —

Der Nestor der deutschösterreichischen Tondichter.

Zum 85. Geburtstage Adolf Wallnöfers (26. April).

Von Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics, München.

Wer kennt heute noch den Namen Adolf Wallnöfers? — Vielleicht einzelne ältere Opernbesucher. — — Daß aber dieser seinerzeit weltberühmte Wagnersänger, diese Stütze von Angelo Neumanns wanderndem Wagnertheater (1882), auch ein bedeutender, der Ostmark entsprossener Tondichter ist, weiß heute fast niemand mehr! Obwohl vor ungefähr vierzig Jahren bei Breitkopf & Härtel etliche Bände „Wallnöfer-Alben", Lieder und Balladen enthaltend, und die von glühendem Leben durchpulste Oper „Eddystone" erschienen sind und diese Oper in zahlreichen Städten unter jubelndem Beifall in Szene gegangen ist. Aber daß dieser Meister deutscher Musik heute in vollster Rüstigkeit und Schaffenskraft Werk an Werk reiht, die Kraft, Eigenart, Erfindung und einen seltenen Reichtum melodisch-charakteristischer Gedanken aufweisen, das mutet wie eine Mär' aus vergangenen Zeiten an, ist aber Tatsache. Man wird an Verdi gemahnt, wenn man Wallnöfers Schaffen in höchstem Alter betrachtet. Hat Verdi sein Wertvollstes als Achtziger gegeben: den humorsprühenden „Falstaff", so ist's bei Wallnöfer nicht anders. Wer mit 81 Jahren ein Werk schafft, wie dies unserem Jubilar in dem Musikdrama „Ildicho" gegeben war, der ist eine Ausnahmeerscheinung.

Es ist ein eigenes Geschick um Künstler, die sich ausübend und schaffend betätigen. Man „glaubt" z. B. einem Sänger, gar einem Tenor, den Schöpfer nicht. Hatte doch schon einst Brahms zum jungen Wallnöfer gesagt: „Wenn Sie zum Theater gehen, werden Sie das als Komponist schwer büßen!" und der weltkluge Brahms hat Recht behalten. Nun war aber Wallnöfer ein „geborener" Tondichter . . . . fing er doch schon mit acht Jahren zu komponieren an und war auch seine ganze Ausbildung aufs Theoretische gerichtet gewesen — — und nicht auf eine Sängerlaufbahn, die ihn freilich, zuerst als Bariton, dann als Heldentenor durch ganz Europa bis nach Rußland und nach Nordamerika von Triumph zu Triumph führte. Aber auch dem Komponisten Wallnöfer war das Glück und der Erfolg anfangs hold gewesen, wie ich oben andeutete — aber wer die Judenwirtschaft im Kunstleben der letzten drei Jahrzehnte vor der Machtergreifung miterlebte, wird den Fall Wallnöfer verstehen. Angeekelt durch das Geschiebe und Getriebe dieser Jahre hatte Wallnöfer von dem Augenblick an, als er sich von der Bühnenlaufbahn zurückzog, die Verbindung mit der Außenwelt mehr oder weniger verloren und ward — vergessen. Ich bekenne offen, daß es mir mit Wallnöfer nicht anders ging und als früherer Konzertleiter fühle ich Mitschuld an einer großen Unterlassung; ich war nicht wenig erstaunt, als ich vor etwa zwei Jahren hier in München ein Kammermusikwerk lebensprühender Prägung im Konzertsaale hörte, zu vernehmen, daß dies „derselbe Wallnöfer" aus meiner Studienzeit sei, der erst kürzlich dieses klangschöne Werk beendet habe. Wie groß aber wurde mein Erstaunen, als der Meister mir sein 1935 vollendetes Musikdrama „in drei Aufzügen mit fünf Akten" „Ildicho" zeigte. Mit 81 Jahren nach zwei Jahren Arbeitszeit vollendet! Schon die Vorbemerkung zeigt den Künstler des Dritten Reiches: „In Berücksichtigung unseres veränderten Zeitrhythmus' wurde das Werk in möglichst knapper Form gefaßt" . . . „Statt einer Ouvertüre steht eine große Orchesterballade am Beginn und im Verlauf der Handlung sind sinngemäße Filmaufnahmen nach Möglichkeit vorgesehen." Dieses Werk ist von

einer Frische und einem Reichtum charakteristischer Einfälle, um den manche viel Jüngere ihn beneiden könnten; klar und eindringlich geprägt sind die Gedanken, von jugendlichem Feuer belebt die Liebesszenen, aber auch von eherner Wucht und von erschütternder Kraft gestaltet, heben sich die heldischen Szenen als wahre Gipfelpunkte des Ganzen ab. Es liegt etwas Urwüchsiges in der Gestalt des brutalen Attila, der im Mittelpunkt des packenden Geschehens um die Liebe der deutschen Heldenjungfrau Ildicho steht. Wallnöfer hat Jahrzehnte vergehen lassen, um von Wagners musikdramatischem Stile und der Schreibweise seiner einst populären Lieder loszukommen — so wurde dies Werk ein ureigenes, man ist vom ersten Takte durch den eigenartigen Stil, durch die äußerst feine Harmonik und die aus der Szene geborene rhythmische Formung gefesselt. Wir vernehmen Einfälle, die in der Erinnerung als etwas Charakteristisches haften. Es scheint unnötig zu betonen, daß Wallnöfer ein Meister in der musikalischen Stimmungsmalerei und in der dramatischen Steigerung der Szene ist. Herb ist der Stil des Werks, wie es der Stoff verlangt, keine Zugeständnisse in Form „schmalziger" Weisen begegnen uns, nein, es ist stets echter „edelster Ausdruck" des Bühnengeschehens, der erklingt. Warum wird aber ein solches Meisterwerk nicht aufgeführt? Ist unser reichlich versandeter Opernspielplan etwa überlastet an wertvollen Neuheiten? Warum werden heute die verstaubtesten Jugendsünden früherer „Prominenter" unter den Opern- und Operettenkomponisten aus den Archiven hervorgeholt, wenn man solche Werke wie diese „Ildicho" nicht aufführt? Ist das „Deutsch" gehandelt von den verantwortungsvollen Stellen bei den Opernleitungen? Wäre es nicht gerade reizvoll, zu zeigen, wie reich an eigenartigen und untereinander verschieden gearteten Talenten das großdeutsche Volk ist, indem man alle, die verdienen „zur Diskussion" gestellt zu werden, zu Worte kommen ließ? Und Wallnöfer verdient es, an erster Stelle berücksichtigt zu werden. Des Meisters 85. Geburtstag wäre doch ein äußerer Anlaß, wenigstens für die Bühnen, denen er einst als Bühnensänger großen Formats zur Zierde gereichte, nun sein Meisterwerk herauszubringen. Aber wäre nicht auch die Wiederaufnahme seiner Oper „Eddystone" zu erwägen? Überblickt man das übrige reiche Schaffen unseres Meisters, so kann an sein die Zahl von über 500 Gesängen übersteigendes Liedschaffen nur erinnert werden. Wir finden Kammermusik, Klavierwerke (anregende Aufgaben für unsere Pianisten!), Chorwerke mit Orchester, darunter die gewaltige „Welt-Gottesfeier" (im Jahre 1916 erschienen). Auch in diesem Werk fesselt die Natürlichkeit des Gedankens und der harmonische Reichtum. Wenn ein Beurteiler Wallnöfers — ein Anonymus Pg. J. H. — in die Worte ausbricht: „Die Ehrlichkeit seines Schaffens ist die sicherste Gewähr für eine Zukunft, die er sich erkämpft hat. Die Gegenwart spielt ganz langsam erst in diese neue Zeit hinüber, an der auch das Lebenswerk Wallnöfers seinen Anteil haben wird", so kann man diesen Worten vollinhaltlich zustimmen, möchte aber doch die Gegenwart aufrütteln. Es sollten die großen Chorvereinigungen nach Werken wie diesem greifen, anstatt immer und immer wieder nur die Jahrzehnte hindurch „bewährten" Repertoirestücke aufzutischen, es müßten die Konzertleiter sich aufraffen, Führer des Publikums zu werden und nicht der Denkbequemlichkeit der großen Menge allzusehr nachgeben und im Konzertsaal fast ausschließlich die „Klassiker" bringen, die ja — was aber die große Menge gänzlich vergessen zu haben scheint — einstens auch „modern" waren! Und wie mancher, dem dies bewußt, schüttelt über die „Menschen von anno dazumal" den Kopf, ohne zu bedenken, daß es heute nicht anders ist. So gibt es gar schweres Unrecht gutzumachen an Lebenden und an Toten und dem Worte eines Liszt „Die Lebenden voran!" eingedenk sollten die Leiter großer Kunstinstitute nur zu dieser „Welt-Gottesfeier" greifen, ein Werk, das dem „Deutschen Requiem" Brahms' an die Seite gestellt werden kann, dabei nicht allzu schwer und, wie alle Werke Wallnöfers, für die Singstimme ausgezeichnet „gut und sangbar" gesetzt ist. Der Tondichter hat übrigens etliche Stellen des Textes, die aus weltanschaulichen Gründen heute mißverstanden werden könnten, geändert. Zur Zeit arbeitet Wallnöfer an einem zweiten großen Werke für Soli, Chor, Orchester und Orgel „Die Macht des Gefühls" auf eine eigene Dichtung, der das Faust-Wort: „Gefühl ist alles" als Motto vorangestellt ist.

Wallnöfer entstammt einem alten Tiroler Geschlechte, dessen Wappenbrief die Jahreszahl 1595 trägt. Sein Vater war Goldschmied, aber auch schon als Sänger sehr geachtet — 1826 trat er im Wiener Redoutensaale mit Lablache auf. — So war Musik im Hause, in dem der aufgeweckte Junge heranwuchs. Waldmüller, Krenn und Otto Dessoff waren seine Lehrer, der

berühmte Baßist der Wiener Hofoper Freiherr von Rokitansky unterwies ihn in der Gesangskunst, obwohl er sich da in der Hauptsache selbst ausbildete; hat er doch im reifen Mannesalter seine gesangstechnischen Erfahrungen in einem Buche „Resonanztonlehre" (1911) niedergelegt. Seine Bühnenlaufbahn begann am kleinen Stadttheater zu Olmütz (1880), aber schon nach einem Jahre hatte ihn die kundige Spürnase Angelo Neumanns aufgefunden und nun gings durch Deutschland und ganz Italien: das Wunderwerk des „Ringes" aller Welt vorzuführen und diesem und dadurch Meister Wagner endlich auch den „Publikumserfolg" des „Ringes" zu erringen. Angelo Neumann hatte ja die Originaldekorationen der ersten Aufführungen in Bayreuth erworben und die Künstler und so auch Wallnöfer waren aus Wagners nächstem Kreise geholt worden. Aus dieser Zeit nur eine Erinnerung: gerne wird von allzu eifrigen Bayreuthern betont, daß Wagner sich um die Musik Jüngerer, Emporstrebender nicht gekümmert habe; man tut damit Wagner nichts Gutes. Im Falle Wallnöfer war es jedenfalls nicht so, denn nach Durchsicht Wallnöferscher Kompositionen — Wallnöfer war damals noch nicht „Wagnersänger"! — fällte der Meister ein derart günstiges Urteil darüber zu Hans Richter, daß dieser — doch gewiß der Vertrauteste der „Assistenten" der „Nibelungenkanzlei" — ihm, dem so viel Jüngeren, gleich das Du-Wort antrug.

Man könnte spaltenlang erzählen, wollte man die vielerlei Eindrücke festhalten, die der Künstler in angeregter Rede berührt. Als ein früher Parteigenosse nimmt er begreiflicherweise zur Judenfrage und zwar mit wissenschaftlicher Gründlichkeit Stellung; besonders gerne werden philosophische Fragen berührt. Kurz, ich kenne nicht viele Künstler, die über ein so reiches Wissen, über eine so gründliche Belesenheit verfügen wie er. So sei nun zum Schlusse meiner Zeilen allen denen, die im öffentlichen Musikleben zu tun haben, es als eine direkt nationale Pflicht ans Herz gelegt: die Werke eines so echt deutschen Meisters doch zu pflegen und so nicht nur das Wagnerwort: „Ehrt eure deutschen Meister" im Munde zu führen, sondern auch in Wirklichkeit umzusetzen; wie wir schließlich noch dem Meister viele Jahre in solch jugendlicher Schaffensfreude wünschen!

Christian Döbereiner 65 Jahre alt.

Von Fritz Müller, Dresden.

Als Christian Döbereiner — der Wiedererwecker der Viola da gamba, der meisterhafte Spieler und Lehrer dieses Instrumentes, der zielbewußte und opferwillige Vorkämpfer für stil- und klangechte Wiedergabe altklassischer Musik, der ausgezeichnete Bachdirigent und der sachkundige Herausgeber und Bearbeiter alter Kammermusikwerke — 60 Jahre alt wurde, hat die ZFM dieser eigengewachsenen Künstler- und Kämpfernatur gedacht (s. Aprilheft 1934, S. 382/3!). Am Schluß dieser Skizze sprach ich den Wunsch aus, es möchte doch irgend eine Stelle Döbereiner einen Zuschuß zur Herausgabe seiner seit 1930 der Veröffentlichung harrenden Gambenschule gewähren. Dem Rate der Stadt München sei an dieser Stelle herzlich dafür gedankt, daß er meinen Antrag, auf diese Weise Döbereiner zu ehren, annahm. So konnte denn 1936 bei Schotts Söhnen (Mainz) Döbereiners „Schule für die Viola da Gamba" erscheinen.

Wenn Döbereiner 65 alt wird, so tritt er in den Ruhestand. Ist er Kapellmeister oder Generalmusikdirektor, Konzertmeister oder Kammervirtuos, Professor oder Inhaber eines anderen mit klangvollem Titel ausgestatteten Amtes? Nein, er verdient sein Brot als „gewöhnlicher" Violoncellist in der Kapelle des Münchener Hoftheaters; und von der Probenfrohn wird ihm nichts geschenkt, so daß er sich der Gambe, seinen „Ausgrabungen" usw. nur in den kargen Erholungsstunden widmen kann.

Wenn nun Döbereiner in den Ruhestand tritt, so hat er endlich richtig Zeit, sich seinen Lieblingsgebieten zu widmen, auf denen er Fachmann von Weltruf ist. Manch köstliche Perle altklassischer Kammermusik wird er „ausgraben". Die Fachzeitungen werden auch wissenschaftliche Arbeiten aus seiner Feder bringen. Die ZFM veröffentlichte von ihm: Aprilheft 1934: Bemerkungen über Verzierungen alter Musik unter besonderer Berücksichtigung der Vor-

schläge; Aprilheft 1938: Über die verschiedenen Stimmungen (Ein Beitrag zur Frage der Normalisierung)[1].

Die Orte, die er bisher wegen Zeitmangels nicht besuchen konnte, werden die auserlesenen Genüsse von Döbereiner-Gastspielen haben können. Dann kann er auch das Instrument nach Herzenslust „traktieren", dem er in letzter Zeit seine Aufmerksamkeit zuwendete, das Baryton. Dieses Klanggerät spielte Graf Esterhazy; und der in seinen Diensten stehende Joseph Haydn schrieb über 100 Kompositionen für das Baryton. Das Instrument hat zunächst Griffsaiten so ähnlich wie die Gambe. Daneben sind noch Bordunsaiten wie auf der Baßlaute oder der Theorbe vorhanden, die der letzte Finger der rechten Hand, die den Bogen führt, anzureißen versuchen muß. Wie bei der Viola d'amore befinden sich unter dem Griffbrett noch Saiten, aber bedeutend mehr. Sie schwingen nicht lediglich mit, wie bei der Liebesviola, sondern der Daumen der linken Hand muß, während die anderen Finger die Spielsaiten abgreifen, in den rückwärtigen Ausschnitt des Wirbelkastens langen und die Saiten knipsen. Der Barytonspieler ist also ein musikalischer Tausendkünstler!

Wahrscheinlich durch dieses Instrument ist Döbereiner auf Haydns übrige Kompositionen gekommen; und er zeigt, daß auch die Werke dieses Meisters stilecht wiedergegeben werden müssen. Und so wird Döbereiner noch manches Gebiet finden, das der Erschließung harrt. Möge ihm ein langer und sonniger Lebensabend voll Gesundheit und Kraft beschieden sein, reich an Erfolg und Anerkennung!

Johann Mattheson und die Musikkritik des 18. Jahrhunderts.

Zur 175. Wiederkehr seines Todestages.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Jene geistige Strömung um die Wendung zum 18. Jahrhundert, die wir als das „Zeitalter der Aufklärung" bezeichnen, trägt den Charakter einer umfassenden Evolution des Wissens. Von der Bedeutung dieses „Aufbruchs der Wissenschaften" können wir uns nur dann eine Vorstellung machen, wenn wir uns die voraufgegangene Verengung des geistigen Horizontes vergegenwärtigen, die auf mangelnde Bildungsanstalten für bürgerliche Kreise, soziale Gegensätze zwischen Bürgertum und Adel, Beschränkung der Gelehrsamkeit auf die Universitäten auf der Grundlage der lateinischen Sprache zurückzuführen ist. Mit der Erneuerung der moralischen Anschauungen und der Vorherrschaft des Geistes vor der Fantasie trat das „Prinzip der individuellen Freiheit" nach dem ersten englischen Moralphilosophen Locke seinen Siegeszug über Europa an. Locke, Shaftesbury, Hume in England, Bayle, Fontenelle, der Shaftesbury-Anhänger Diderot in Frankreich, Thomasius, Christian Wolff und sein Schüler Baumgarten in Deutschland, Bodmer und Breitinger in der Schweiz sind die geistigen Pfeiler der Bewegung. Das neue Ideal der Menschenbildung auf der Basis der Vernunft erschüttert die starren Mauern der Dogmatik, und mit der Abschaffung des Lateinischen in den Hochschulvorlesungen nach dem Vorstoß von Thomasius („Wird die Gelahrtheit als ein geschlossen Handwerk behandelt, so kann die Wahrheit ihre Zweige nicht weit austreiben") bahnt sich eine Popularisierung der Wissenschaften an, die in ihrer Wirkung manche Verwandtschaft mit der völkischen Geistesrevolution der Gegenwart erkennen läßt.

Die Organe dieser neuen Strömungen waren die Zeitschriften, die gerade in der Periodizität ihres Erscheinens ein geeignetes Mittel darstellten, um dem Bürgertum die praktischen Ergebnisse der englischen Moralphilosophie in kleinen leicht verdaulichen Kostproben nahezubringen. Die Folge war eine unfaßbare Überschwemmung Europas mit Zeitschriften, die sich die ältesten englischen Journale wie den „Tatler", „Guardian" und vor allem Addisons Aufsehen erregenden „Spectator" zum Vorbild nahmen. Diese Jahre des beginnenden 18. Jahrhunderts führten zur Entstehung der Musikzeitschriften, deren Ahnherrin Johann Matthesons „Critica musica" 1722 war.

[1] Das handschriftliche Urbild hierzu ist der Neujahrsgruß, mit dem mich Döbereiner Anfang 1938 überraschte und in dem er alle möglichen Instrumente in den verschiedensten Stimmungen ein Klang-Tohu-wabohu entfachen ließ!

Es ist kein Zufall, daß gerade Matthesons Geburtsstadt Hamburg das Einfallstor der „Aufklärung" für Deutschland war. Die regen Handelsbeziehungen mit England erleichterten das Eindringen neuer Geistesströmungen, und der Austausch zwischen Hamburg und den englischen Handelsplätzen blieb nicht auf materielle Güter beschränkt. Die großen Kaufleute ließen sich brieflich allerlei Wissenswertes aus dem geistigen Leben des Auslandes berichten, sammelten derartige Nachrichten und übertrugen einem Musikkundigen die Aufgabe, hieraus eine Zeitschrift zusammenzustellen. Ein Herr Westphal in Hamburg, Besitzer der größten musikalischen Niederlagen, fragte bei den Musikliebhabern an, ob sie Anteil an seinen „Nachrichten und Neuigkeiten" nähmen, und es entstand: Carl Friedrich Cramers „Magazin der Musik" Hamburg 1783.

Die engen Beziehungen Matthesons zu der Moralphilosophie seiner Zeit ergaben sich bereits aus seiner Herausgabe des „Vernünfftlers, das ist / ein teutscher Auszug / aus den Engelländischen Moral-Schrifften des Tatler und Spectator usw." Die „etlichen Zugaben" Matthesons beschränkten sich vornehmlich auf Fragen der Moral, die Behandlung der Musik behielt er sich für seine umfangreiche Zahl eigener Arbeiten vor.

Mattheson gilt als der „Vater der Musikkritik", und die kritische Einstellung zum Zeitgeschehen ist das unmittelbare Ergebnis jener neuen geistigen Strömungen, die erst nach einer scharfen Auseinandersetzung mit den bestehenden Mängeln zu einer Weltverbesserung gelangen konnten.

Aber bei der Begriffsbestimmung der „Kritik" gilt es zunächst, das Vorurteil zu beseitigen, als sei „Kritik" bereits in den ersten Anfängen der Aufklärung gleichbedeutend mit „Tadel" gewesen. Das griechische Stammwort bezeichnet nichts anderes als „trennen", „scheiden", und damit ist bereits ausgesprochen, daß eine Verurteilung von Mängeln nicht ohne eine Anerkennung des Guten möglich ist. Der englische Staatsmann und Dichter Alexander Pope, dessen „Art of criticism" im 253. Stück des „Spectators" als „Meisterwerk" bezeichnet wird und noch heute zu den klassischen Lehrgedichten der englischen Literatur zählt, hat jenes herrliche Wort geprägt: „The gen'rous critic taught the world with reason to admire" — „Die edle Kritik zeigt der Welt an, wie man mit Recht bewundern kann". Und der „Spectator" seinerseits gibt mehrfach im 201. und 409. Stück die Weisungen aus: „Ein wahrer Kunstrichter muß sich vielmehr bey den Vortrefflichkeiten als Unvollkommenheiten aufhalten, die verborgenen Schönheiten eines Schriftstellers entdecken und der Welt solche Dinge mitteilen, welche ihrer Beobachtung wert sind." Köstlich ist die Fabel vom Kunstrichter, der den Gott der Musen dadurch erfreuen will, daß er ihm alle Fehler eines großen Dichters wohlverpackt und geordnet zum Geschenk macht. Apollo befiehlt ihm, einen Sack voll Weizen von der Spreu zu sondern und schenkt ihm zur Belohnung — die Spreu. Die Notwendigkeit, Lob und Tadel gegeneinander abzuwägen, bestand also bereits für die Anfänge des kritischen Zeitalters und wurde von den geistigen Führern des 18. Jahrhunderts — Hiller in seinen „Wöchentlichen Nachrichten", Marpurg in seinen „Kritischen Briefen über die Tonkunst" u. a. — durchaus anerkannt. Der „Criticus" erhob sich in den Augen des Leipziger Literaturpapstes Gottsched (Kritische Dichtkunst 1730) zum „Gelehrten, der von den freien Künsten philosophieren kann".

Trotz aller geistigen Schärfe, die das kämpferische Wesen eines Mattheson kennzeichnete, war er „stets bereit, das Gute, wo er es auch fand, anzuerkennen und anzupreisen"[1] und damit nach den Weisungen des ihm gründlich vertrauten „Spectators" zu handeln. Nur in einer Beziehung stellte er sich in stärksten Widerspruch zu jener moralischen Wochenschrift: in der Wahl der kritischen Form, für die ihm die Satire als willkommenes Mittel zur Verwirklichung seiner Absichten erschien.

Man neigt dazu, die kritische Ethik der Aufklärung gründlich zu verkennen und herabzusetzen, wenn man ihr und ihren Hauptvertretern jene Moral abspricht, die selbst bei ausartendem Kritizismus die großen Persönlichkeiten der kritischen Feder adelt — und Ausnahmen können niemals den Maßstab für ein Gesamturteil bilden. Nichts ist bezeichnender als die Tatsache, daß schon in der Geburtsstunde der Geisteskritik die Warnung vor Übergriffen und Maßlosigkeiten zu Tage trat. Im 291. Stück beschäftigt sich der „Spectator" mit dem Kritiker,

[1] Dr. Heinrich Schmidt: Johann Mattheson, Leipzig 1897, S. 11.

der „ſehr oft eine Stelle tadelt, nicht darum, weil ein Fehler darinnen iſt, ſondern weil er ſich dabey luſtig machen kann. Dergleichen Scherz iſt in critiſchen Werken übel angebracht und garnicht aufrichtig . . ." Selbſt der „feinſte ſatiriſche Stich" gilt für „ſehr ſtrafbar" (451. Stück).

Mattheſon[2] hielt es im Gegenſatz hierzu für erforderlich, die ſchärfſten Mittel in Anwendung zu bringen, um ſeiner Meinung zum Siege zu verhelfen, durchdrungen von der Richtigkeit ſeiner Einſtellung zum Zeitgeſchehen. Nichts wäre aber verfehlter als ihn zu einem geiſtigen Raufbold zu ſtempeln, der mit aller Welt Hader ſuchte. Ihm ging es nur um ſeine Überzeugung, und ſeine Perſönlichkeit wird zum Vorbild für alle, die um den Einſatz ihres Herzens bis zum Letzten kämpfen, die ihren Charakter in keiner Gefahr verleugnen, geſtützt auf ein Wiſſen, das eine Macht bedeutet. Mattheſon ſtand im Mittelpunkt der heftigſten Angriffe, Schmähungen, Beſchimpfungen, Verfolgungen. Er ſelbſt ſagt in ſeiner „Panacea", daß man ihm die bezeichnenden Spitznamen „Sklave der Wahrheit" und „Muſikantengeißel" verliehen habe. Er ſchrieb ſeine kritiſchen Betrachtungen nicht, ſondern lebte ſie. Durchlebte ſie mit einer Inbrunſt der Seele, die ſchließlich jedes Objekt ſubjektivierte. Er und die Kunſt waren eins, wer ſich gegen die Heiligkeit der Muſik verſündigte, ſchuf ihm perſönliche Beleidigungen. Man darf getroſt die Größe ſeines Weſens an ſeiner impulſiven Hingabefreudigkeit an die Kunſt meſſen. Denn trotz aller Überperſönlichkeit des kritiſchen Urteils ſind diejenigen die ſchlechteſten Kunſtrichter, die ihre objektive Haltung zum Prinzip machen und niemals zu ehrlicher Begeiſterung, niemals zu ſeeliſchem Schmerz über den Tiefſtand muſikaliſcher Kulturen fähig ſind. Mattheſon durfte über ſich ſelbſt das ſtolze Wort prägen: „Wer ſtark und richtig denkt und lebt, der ſchreibt auch ſtark und richtig. Wie ich lebe, ſo führe ich auch die Feder, denn durch dieſelbe äußern ſich die kräftigſten und wahrhaftigſten Empfindungen meiner Seele." (Panacea S. 13.) Wer darf ſich einer ähnlichen Übereinſtimmung von Kunſt und Leben rühmen?

Die „Wahrhaftigſten Empfindungen ſeiner Seele" waren zweierlei Art: ſein P a t r i o t i s m u s, ſeine G o t t g l ä u b i g k e i t. Wenn Wackernagel[3] behauptet hat, daß die Aufklärung zunächſt nicht von einem Nationalgefühl beſtimmt worden ſei, ſo trifft dies auf muſikaliſchem Gebiet keineswegs zu. Es gab keinen glühenderen Patrioten als Mattheſon und ſein Kampf galt dem Ausländertum auf deutſchem Gebiet in jeder ſich irgendwie äußernden Form. Denn „d i e t e u t ſ c h e W a h r h e i t g e b ü h r e n d z u ſ a g e n, i ſ t p a t r i o t i ſ c h"[4]. Unverſöhnlich ſteht er allen kosmopolitiſchen Neigungen der Kunſtwelt gegenüber, verurteilt aufs ſchärfſte welſche Manieren im Stil, Verleugnung deutſchen Weſens im Ausland, Italieniſierung des Namens und dergleichen mehr. In dieſer Richtung liegt ja ſeine bekannteſte Tat, die ihm geſchichtliche Bedeutung verliehen hat: die Abſchaffung der Solmiſationsſilben do re mi fa uſw. und ihr Erſatz durch die Buchſtaben des deutſchen ABC. Sie iſt gleichermaßen ein Ergebnis ſeines Kampfes gegen die Dogmatik, gegen alle erſtarrten Formeln des Muſiklebens, die auf jedem Gebiet der Kultur als verſteinerte Überreſte der Vergangenheit den Pionieren des kritiſchen Zeitalters Widerſtand boten.

Aus ſeinem ſtarken ethiſchen Empfinden heraus lehnt er die unzüchtigen, ſchlüpfrigen Lieder ab in einzelnen Beſprechungen der „Critica musica" II, 6. Teil, S. 96; „Proben davon zu geben würde ſchon keuſche Ohren beleydigen. So wird mit der Music umgegangen!" Er wettert gegen den Mißbrauch der Kirchenmuſik, gegen die Unmoral des Theaters, gegen die leere Äußerlichkeit des muſikaliſchen Stils und ſpart nicht mit draſtiſchen Ausdrücken, wenn er ſeine Gegner mit Hunden und Schweinen vergleicht, die um des Bauchs willen allein durch dick und dünn gehen, oder wenn er den „Erzverläumdern und Läſterern der Kirchenmuſik" ein immerwährendes „Beelzebubskonzert" wünſcht, das von verhungerten Bullenbeißern als Tenören, verliebten Katzen zum Sopran, mit Erbſenblaſen, Spinnrädern, Kühhörnern und Kattundrucker-Bäumen zum Dreinſchlagen ausgeführt werde. (Wie „zeitgemäß" muten die Äußerungen

[2] Vergl. den Abſchnitt über Mattheſon in meinen „Bildern aus der deutſchen Muſikkritik" (Verlag Guſtav Boſſe, Regensburg).

[3] „Geſchichte der deutſchen Literatur", Baſel 1894, Bd. 2, S. 289.

[4] Mattheſon: „Der muſikaliſche Patriot", Hamburg 1727, S. 201.

Matthesons in Bezug auf die Musiksatiren der Systemzeit an!) Von den Vorschlägen für eine Verbesserung der Klaviertastaturen bis zum Psalmengesang, von der gigerlhaften Kleidung ausländischer Virtuosen bis zur unsachlichen Verhimmlung ausländischer Kunst gibt es kaum ein Gebiet, das Mattheson nicht mit dem heiligen Zorn des berufenen Kulturpioniers bearbeitet hätte. Seine Schriften sind Legion, in seiner Tätigkeit als Bühnensänger, Musikdirektor, Cembalist, Kanonikus, Komponist von Opern u. a., Musikerzieher und Verfasser einer Generalbaßschule überragt er an Kenntnissen und Erfahrungen alle Kritiker seiner Zeit. Unter seinen Veröffentlichungen ist noch besonders die „Musikalische Ehrenpforte" zu erwähnen, das auch heute noch historisch wichtige Sammelwerk von Lebensschilderungen seiner Zeitgenossen. Er gab die erste mustergültige Betrachtung von Händels Johannespassion in der „Critica musica", während er im „Neu-eröffneten Orchester" 1713 die klassische Sinfoniebesetzung vorbereiten half. Mit Recht weist Müller-Blattau[5] auf seine Verdienste hin: „Die Musik als ‚Zuchtlehre', ihre politische Bedeutung (nach griechischem Vorbild), ihr Ansetzen in der Familie als der kleinsten Keimzelle des völkischen Organismus, die Aufmunterung der Künstler im Vaterlande — das sind Gedanken, die stärker fortwirkten als Matthesons zeitgebundene Melodie- oder Affektenlehre." Im „Mithridat" fordert er „Gelehrte und Musiker auf, die wichtigsten deutschen Nationallieder zu sammeln, und schildert am Beispiel des Kampfliedes ‚Wilhelmus von Nassaue' den großen politischen und musikalischen Nutzen einer solchen Volksliedsammlung mit beredten Worten. Das war rund dreißig Jahre, ehe das Wort „Volkslied' von Herder geprägt wurde."

Darf man Mattheson nicht mit Fug und Recht als eine Persönlichkeit bezeichnen, die unserer Zeit näher steht als die meisten flüchtigen Erscheinungen des musikalischen Schrifttums? Und ist es nicht beglückend zu wissen, daß an der Wiege der Musikkritik eine Persönlichkeit Pate gestanden hat, die um ihrer Verdienste willen von W. H. Riehl in seinen „Musikalischen Charakterköpfen" mit einem Lessing verglichen wurde?

Matthesons historische Gestalt verdient nicht allein, an den Seltsamkeiten und Maßlosigkeiten gemessen zu werden, in denen er über das Ziel hinausgeschossen ist, noch weniger an seiner allgemeinen Ästhetik, in der er als Kind seiner Zeit sich dem französischen Rationalismus verschrieb und die wohl von der gesamten Musikphilosophie anerkannte und übernommene Realität der Affekte[6] sich ebenfalls zu eigen machte, obgleich er dennoch „von der Erkenntnis der Unbestimmtheit der durch die Musik geschilderten Gemütsbewegungen nicht allzu weit entfernt war[7]. Maßgebend ist einzig und allein die weitaus überwiegende positive Seite seines Lebenswerkes, das im ganzen 18. Jahrhundert von fast allen seinen Nachfolgern gewürdigt wurde.

Marpurg in seinen „Kritischen Briefen" Nr. 33 an Mattheson (Berlin 1759—63): „Sie haben das Amt eines Kunstrichters, dieses schwere Amt, ein halbes Säculum hindurch mit Ruhm und gutem Geschmack verwaltet. Sie haben niemals aus Freundschaft gelobt, noch aus Haß getadelt . . . Wo mit den erhabenen Gesinnungen einer solchen Unparteylichkeit ebenso viele Gründlichkeit, Wissenschaft und Erfahrung verknüpfet ist: da hat man ohne Streit nichts anders als den richtigsten Ausspruch zu erwarten."

In Lorenz Mizlers „Neu eröffneter Musikalischer Bibliothek" 1739, in Marpurgs „Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik", Berlin 1754 wird Mattheson erwähnt und empfohlen. Adam Hiller weist in seinen „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend" (1768, 2. Stück, S. 11) auf Mattheson hin, dessen „Critica musica" in einer „musikalischen Bibliothek" nicht fehlen dürfe: „Daß er für die Musik ein wahrer Patriot gewesen, ist ein Lob, das wir zu seinem Ruhm nicht verschweigen dürfen." Matthesons Stil, den Hiller nicht gerade als „zierlich" empfindet, wird gern zitiert. „He Laterna magica, schöne Spielwerk, würde Mattheson in seiner Kernsprache ausrufen, wenn er noch lebte, und das letzte Allegro in dieser Symphonie hörte," heißt es in den Hamburger „Unterhaltungen" von 1766, Band 4, S. 976. Daß Matthesons Ansichten „noch bis auf den heutigen Tag volle An-

[5] „Geschichte der deutschen Musik", Berlin 1938, S. 173.

[6] Vergl. meinen Aufsatz „Die Musikkritik des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Affektenlehre" in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft", 1927, Heft 1.

[7] Walter Serauky: „Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850" im „Universitas-Archiv", München 1929, S. 60.

wendung" finden, behauptet im Jahre 1793 das „Musikalische Wochenblatt" von Aemilius Kunz, Berlin, S. 33.

Das 19. Jahrhundert ließ mit seiner Überwindung der Affektenlehre und dem Primat des Gefühls, der Fantasie, Mattheson in Vergessenheit geraten.

Das völkische Deutschland des 20. Jahrhunderts aber grüßt am 175. Todestag in Mattheson den geistes- und seelenverwandten Kämpfer für deutsches Wesen, für Wahrheit und Echtheit in der Kunst. Wir verehren in dem „Vater der deutschen Musikkritik" den geraden, aufrechten Charakter, der um der Musik willen litt und stritt, der das Beethovenschicksal der Taubheit erduldete und noch mit der letzten Kraft seines ungeschwächten Geistes Werk um Werk hinausschickte, jedes einzelne erfüllt von Sorgen und Hoffnungen für seine geliebte und unsterbliche Kunst der Töne.

Johann Mattheson ist nicht tot. Sein Geist ist lebendig unter uns.

Rückblick auf letzte Aufführungen von Ewald Straesser.

Das reiche Musikschaffen Ewald Straessers fand in der letzten Zeit durch zahlreiche Aufführungen seiner Werke in Konzerten und im Rundfunk weitgehende Verbreitung und Anerkennung.

Die zweite Reichstagung der Fachschaft Komponisten auf Schloß Burg a. d. Wupper eröffnete mit einer Sonate für Klarinette und Klavier. Bei dem Niederbergischen Musikfest in Langenberg erklang die 3. Sinfonie unter der hervorragenden Leitung von Gustav Mombaur. Im Rahmen der Sinfoniekonzerte in Remscheid kam unter der Leitung von Dr. Felix Raabe seine 2. Sinfonie zur Aufführung. Der Reichssender Stuttgart brachte als Sonderehrung das Klavierkonzert mit Orchester, Werk 8, das unter der temperamentvollen Leitung von Dr. Wilhelm Buschkötter mit Walter Rehberg am Flügel eine tief empfundene Ausdeutung erfuhr. Außerdem sang Bruno Müller mit schönster Einfühlung Orchesterlieder. Die Kreismusikerschaft in der Reichsmusikkammer Stuttgart veranstaltete einen Kammermusikabend. Die Heimatstadt Burscheid brachte ebenfalls ein Konzert ausschließlich mit Werken von Ewald Straesser. Im Rahmen der NS-Kulturgemeinde begeisterte Lore Fischer in ihren Liederabenden in Stuttgart und Trier durch eine Anzahl Gesänge von Ewald Straesser. Durch das Stuttgarter Trio (Catharina Bosch-Möckel, Alfred Saal, Walter Rehberg) kam das Klaviertrio Werk 33 in Osnabrück zu künstlerisch besonders wertvoller und erfolgreicher Aufführung. Ein Liederabend der bekannten Kölner Sopranistin Adelheid Holz in der Hochschule für Musik in Stuttgart fesselte besonders durch die Aufführung der „Sechs Gesänge nach Texten von Dauthendey". Dem 5. Todestag widmete der Kölner Reichssender Kammermusik mit Sonaten, Klavierwerken und Liedern, die durch die Kölner Künstler Else Müschenborn (Klavier), Steffi Koschate (Violine), Anni Bernards (Alt) und Egbert Grape (Klavier) zu schönstem Erfolg geführt wurden. Im Reichssender Stuttgart erklang unter Dr. Wilhelm Buschkötters ausgezeichneter Wiedergabe die Vierte Sinfonie, ferner eine Orchestersuite „Frühlingsbilder" in drei klanglich stark betonten Bildern. Arthur Haagen stellte in der zweiten Liedfolge „Deutsche Lieder" eine Anzahl Gesänge und Balladen besonders heraus. Bruno Müller (Bariton) und Emma Mayer (Alt) verhalfen den Werken unter der vollendeten Begleitung Arthur Haagens zu feinsinnigster Ausdeutung. Die Staatliche Hochschule für Musik in Köln, der der Komponist 25 Jahre lang als Leiter der Kompositionsklasse zugehörte, setzte sich mit einem künstlerisch hochwertigen, und fein empfunden wiedergegebenen Programm für sein kammermusikalisches Schaffen ein. Die Reichssender Köln, Frankfurt und Stuttgart brachten außerdem noch Straesser-Sendungen. Ferner wurden in Berlin, Frankfurt, Koblenz, Dortmund usw. Werke von Ewald Straesser aufgeführt.

Neuland im Orgelbau.

Von Walter Kraft, Organist an St. Marien, Lübeck.

Jede Zeit hat überkommene Erkenntnisse erweitert oder diese gar gänzlich verworfen und grundlegend neue an deren Stelle gesetzt.

Die Entwicklung der Technik im 19. Jahrhundert hat jedoch auf dem Gebiete des Orgelbaus Umwälzungen hervorgebracht, die sich in schädigender Weise auf den Klangbereich erstreckten. Die Orgelbewegung hat dann den Weg gezeigt, die begangenen Fehler wieder gutzumachen. Es konnte dabei zunächst nichts Besseres getan werden, als zurückzufinden und dort wieder anzuknüpfen, wo der mutmaßliche Verfall eingesetzt hatte. Dabei war die Wiedergewinnung eines orgelgerechten Klangbildes am wichtigsten. Ein Beharren in dieser handwerklichen Gesinnung, deren beste Ergebnisse nicht über ein gutes Kopieren hinauskamen, konnte jedoch nicht von stetem Nutzen sein.

In letzter Zeit sind nun Wege zur Gewinnung neuen, orgeleigenen Klanggutes durch Erweiterung des Aliquotbereiches im Orgelbau gewiesen worden, ausgehend von der Folgerung, daß bei weiser Mensurierung und Handhabung keine Notwendigkeit besteht, sich in der Disponierung von Aliquoten nur auf die verstärkt vorhandenen Obertöne zu beschränken, sondern auch Möglichkeiten gegeben sind, weitere Obertöne aus der akustischen Reihe zu gewinnen. Die Verschmelzbarkeit soll aber auch hier noch oberstes Prinzip bleiben.

Selbst diese Einführung neuer Aliquote ist nicht einmal so kühn, wie uns heute das erste Auftauchen von Mixturklängen im Orgelbau anmuten muß. Die mittelalterliche Mixtur erzielte nicht eine hochgradige Verschmelzbarkeit, sondern ließ selbständig gedachte Quinten erscheinen, wie dieses nach den damaligen Gesetzen einer musikalischen Stimmführung etwa in der Organumzeit selbstverständlich war. Diese „aufdringlichen" Quinten haben sich lange erhalten. Es ist kaum der Zeitpunkt zu bestimmen, wo der hochgradig verschmelzbare Mixturklang den tiefgradigen des Mittelalters ablöste.

Auch in der Barockorgel schon gibt es in gewissen Lagen Grenzen der Verwendbarkeit wie beispielsweise die tiefere Lage der Sesquialtera oder des Terzians, die beim Spiel jederzeit mit Vorsicht angewendet werden muß.

Um ähnliche Möglichkeiten handelt es sich nun bei den neugewonnenen Aliquoten, die zum ersten Mal in dem 1935 begonnenen Bau der beiden Marien-Orgeln zu Danzig durch die Orgelbauwerkstätten E. Kemper & Sohn, Lübeck-Bartenstein disponiert und hergestellt wurden. Der von diesen Klängen ausstrahlende, zauberhafte Farbenreichtum übt einen bezwingenden Eindruck auch auf den Voreingenommenen aus. Er wird allein hervorgerufen durch die bereits von Abbé Vogler vorgeschlagene Erweiterung der Aliquotreihe. Hier sind es synthetische Klänge, gewonnen auch aus alterierten Obertönen. Kleine Terz, Undezime und Verbindungen von Nonen und Septimen ergeben mit den übrigen Stimmen der Orgel, namentlich mit den vierfüßigen, einen ungeahnten Mischreichtum an neuen, aber orgeleigenen Klängen und lassen sich weiterführen bis zur Geräuschhaftigkeit des schon im alten Orgelbau auftretenden „Hultze glechters" (hölzern Gelächter, dem Xylophon klangähnlich).

In ähnlicher Art sind von den Orgelbauwerkstätten E. Kemper & Sohn in der neuen Orgel der Johannesstifts-Kirche in Spandau solche Stimmen gebaut worden.

Dem Orgelspieler sind hierdurch — weise Anwendung vorausgesetzt — neue, wertvolle Gestaltungsmittel in die Hand gegeben, für die nicht einmal eine neue Literatur vorhanden sein muß. Diese Stimmen lassen sich ebenso gut wie ihre „Ahnen" bei geeigneten Werken der vorhandenen Orgelliteratur verwenden.

Der Klaviersessel.

Robert Teichmüller, der berühmte Leipziger Klavierpädagoge, der letztes Jahr seinen 75. Geburtstag in alter Frische feierte, ist nicht nur ein hervorragender Methodiker des Klavierspiels, sondern auch, was viele nicht wissen dürften, Erfinder einer Klavierbank. Die ‚Teichmüller-Bank' wurde vor einigen Jahren nach seinen Entwürfen von einer Zeitzer Firma gebaut und findet heute im Leipziger Konservatorium und Gewandhaus Verwendung. Denn Teichmüller haßt die wackligen drehbaren Klaviersessel aus dem Salon des 19. Jahrhunderts, und das hat seine guten Gründe . . . Als junger Musikstudent fand Teichmüller freie Wohnung und Kost im Leipziger Holstein-Stift, in seinem Nachbarzimmer hauste der Pianist Heinrich van Eycken, der Damen der Leipziger Gesellschaft im Klavierspiel unterrichtete. Sie saßen auf einem jener wackligen drehbaren Sessel vor dem Instrument. Aber der Sessel kippte

um, die junge Dame fiel hintenüber, ihre Beine ſtanden ſenkrecht in die Luft . . . Sichtbare Damenbeine waren damals — man ſchrieb 1884 — etwas abſolut Verbotenes. Bei einem Vorfall der geſchilderten Art ziemte es ſich für einen jungen Mann jener Zeit, ſchnell das Zimmer zu verlaſſen, abgewandten Hauptes, die Hände ſchützend vors Geſicht haltend. Heinrich van Eycken tat auch alſo. Teichmüller aber lief erſt recht ins Zimmer hinein — gewiß um der Unglücklichen zu helfen. Doch man legte es anders aus. Da andere ‚Ungebührlichkeiten' hinzukamen, mußte er das gaſtliche Heim verlaſſen. Aber es war ihm recht, er wollte auf eigenen Füßen ſtehen. Er ſammelte ſich einen Schülerkreis und lehnte ein weiteres Stipendium zugunſten ſeines in nicht eben üppigen Verhältniſſen lebenden Vaters ab. Sein Unabhängigkeitsdrang und ſeine anſtändige Geſinnung trugen den begabten Klavierſpieler bald zum Ruhme empor. Aber die Geſchichte vom umgekippten Klavierſeſſel erzählt er heute noch. A. B.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Albert Henneberg: „Es gärt in Småland". Oper nach dem Textbuch von Fritz Tutenberg (Chemnitz, 4. März).

Hans Leger: „Dorian". Oper (Karlsruhe, Badiſche Staatstheater, 24. März).

Carl Adolf Lorenz: „Irrungen". Oper (Stettin, im Rahmen der Stettiner Theater-Feſtwoche unter MD Guſtav Mannebeck, 11. März).

Konzertwerke:

F. Max Anton: Konzert für Oboe und Streichorcheſter in drei Sätzen, Werk 40 (Orcheſterkonzert der Staatl. Hochſchule für Muſik zu Weimar, 10. März).

Oskar Geier: Violoncello-Konzert (Berlin-Lichterfelde, Orcheſtervereinigung unter Prof. Richard Hagel, Soliſt: Georg Wille).

Ottmar Gerſter: „Ernſte Muſik für großes Orcheſter" (Wuppertal-Elberfeld).

Walter Gieſeking: „Variationen für Flöte und Klavier" (Wiesbaden).

Reinhart Ginzel: Variationen über ein eigenes Thema für zwei Altblockflöten (Plauen i. V., Muſikaliſche Feierſtunde der Kreis-Muſikerſchaft, 14. Febr.).

R. C. von Gorriſſen: „Capriccio für Orcheſter". Werk 19 (Wiesbaden, Sinfoniekonzert unter MD Auguſt Vogt, 10. März).

Paul Graener: Klaviertrio Werk 61 (Dresden durch Emil Klinger, Artur Tröber und Fritz Sommer).

Richard Hagel: „Vaterländiſche Suite" (Berlin-Lichterfelde, Orcheſtervereinigung unter Prof. Richard Hagel).

Bruno Heroldt: Sonate C-dur für Violine und Klavier (Plauen, Muſikaliſche Feierſtunde der Kreismuſikerſchaft, 17. Jan.).

Werner Karthaus: „Vorſpiel für Orcheſter in A-dur (Mülheim unter Leitung von Hermann Meißner).

Otto Leonhard: 3. Sinfonie d-moll (Düſſeldorf, unter Leitung des Komponiſten).

Carl Adolf Lorenz: Sinfonie in d-moll (Stettin im Rahmen der Feſtwoche Pommerſcher Kunſt, 8. März).

Gottfried Müller: Orcheſterkonzert, Werk 5 (Mannheim, Muſikaliſche Akademie des National-Theaterorcheſters unter Karl Elmendorff).

Arno Rentſch: „Der ewige Ruf". (Berlin, Chorkonzert des Bruno Kittelſchen Chores).

Hans Wolfgang Sachſe: „Rondo capriccioso" für gr. Orcheſter (Plauen i. V., Feſtkonzert der Vogtländiſchen Komponiſten unter Leitung des Komponiſten, 18. Febr.).

Hans F. Schaub: Chöre „Vaterland" und „Volksdeutſches Bekenntnislied" aus Werk 12 „Stimmen der Auslandsdeutſchen" (Hamburg, Konzerte des Hamburgiſchen Staatschors, 11. und 12. März).

Hans F. Schaub: „Madrigal" über ein altes bergiſches Volkslied „Verſtohlen geht der Mond auf" für Sopran- und Bariton-Solo, Streichorcheſter und Klavier (Hamburg, „Abend mit alter und neuer Hausmuſik" der Verwaltung für Kunſt- und Kulturangelegenheiten der Hanſeſtadt Hamburg).

Philippine Schick: „Norwegiſche Suite für Violine und Klavier", Werk 33, im Klavierpart für Streichorcheſter inſtrumentiert von Otto E. Cruſius (München, durch das Kammerorcheſter von Herma Studeny, Leitung Julius Pöverlein, 28. März).

Carl Seidemann: 6. Sinfonie (Hagen i. W., Sinfoniekonzert unter MD Hans Herwig).

Adolf Wallnöfer: Klavier-Quartett in d-moll. Werk 136 (München, 3. Trappſches Volkskonzert).

Anton Würz: „Der Heideknabe". Ballade nach Hebbel (Kopenhagen, durch Olaf Holm u. Prof. Willy Klaſen).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Paul Höffer: „Tanz um Liebe und Tod". Ballett. (Hamburg, Staatsoper, 1. April).

Alfred Irmler: „Die Nachtigall". Oper (Düsseldorf, im Rahmen der Reichsmusiktage, 20. Mai).

Casimir von Paszthory: „Arvalanyhay-Aschenbrödel Goldhaar". Ballett nach einem Text von Frau E. von Dohnanyi (Dresden, Spielzeit 1939/40).

Konzertwerke:

Oskar von Pander: „Des Lebens Lied". Liederreihe für Chor, Soli, Orchester und Orgel (Wiesbaden unter MD August Vogt, 22. Nov.).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

FÜNFZIGJAHRFEIER DES BEETHOVEN-HAUSES BONN.

Von August Pohl, Köln.

Am 24. Februar waren 50 Jahre verflossen, seit der Verein Beethoven-Haus gegründet wurde. Dieser Gründung verdankt die ganze Kulturwelt die Erhaltung der Geburtsstätte Ludwig van Beethovens. Es ist dem heutigen Kunstfreunde unfaßbar, daß bis 1889 das Geburtshaus eines Beethoven als Miethaus benutzt werden konnte. Der Tag, welcher in zwei Veranstaltungen gefeiert wurde, gibt Veranlassung, einen kurzen Rückblick über die Geschichte des Gebäudes und über die Ziele seiner Gründer zu sagen. Nachdem zwei Jahrzehnte ein Arzt das Gebäude bewohnte, der seine schützende Hand über das Kleinod hielt, wurde es um die Mitte des vorigen Jahrhunderts von meist ärmlichen Familien bewohnt und zuletzt als Wirtschaft benutzt, die den Garten zu einem Tanzsaal überbauen ließ. Um einem weiteren Verfall vorzubeugen, fanden sich zwölf Bonner Bürger und erwarben das Anwesen, um es nach einer würdigen Restaurierung zu einer Weihestätte für Beethoven umzugestalten. Die Männer dieses königlichen Gedankens waren: Carl Cahn, Adolf Christian, Carl Ebbinghaus, Hugo Peill, Erich Prieger, Wilhelm Kuppe, Hermann Neußer, Josef Schumacher, Leonhard Wolff, Anton Zengeler, Carl Gotthold Lamprecht, Ferdinand August Schmidt. Das stark verwohnte Gebäude, das durch die Bewohner meist anspruchsloser Personen kaum nennenswerte Umbauten aufzuweisen hatte, wurde nun pietätvoll im Stil eines Bonner Bürgerhauses, Ende des 18. Jahrhunderts erneuert. Die im Anbau liegenden Räumlichkeiten der Wohnung der Familie Johann van Beethovens waren noch fast vollständig erhalten. Diese Zimmer wurden mit dem Vorderhause, das für Museumsräume eingerichtet ist, sinngemäß verbunden, der Garten wurde in seinen ursprünglichen Zustand wieder hergestellt.

Die notwendigen Mittel stellten teils die Stifter zur Verfügung, teils wurden sie durch musikalische Veranstaltungen der deutschen Bühnen und Konzerte aufgebracht. So stellte die Berliner Hofbühne die Einnahme einer „Fidelio"-Aufführung bereit, Konzerte für diesen Zweck veranstalteten u. a. Karl Schurz in New York und A. W. Thayer in Triest.

Für das Museum schenkte der frühere Kaiser die vier Hörinstrumente, die Mälzel für den Meister konstruiert hatte; die Berliner Bibliothek stellte als Leihgaben das Gemälde Schimons und die vier Quartettinstrumente zur Verfügung. Der Grafsche Flügel, das Gemälde der Therese Brunsvik, die Handschriften der VI. (Pastoral-)Sinfonie, des Liederzyklus „An die ferne Geliebte", des C-dur Quartetts Werk 59/3 und vieles andere wurde im Laufe der Jahre erworben. In dem Verzeichnis der Ehrenmitglieder finden wir die Namen: Fürst Bismarck, Graf Moltke als außerordentliche Ehrenmitglieder, ferner Brahms, Pfitzner, Bruch, Lachner, Chrysander, Thayer, Deiters, Menzel, Clara Schumann, Fritz Steinbach, Verdi, Elly Ney, Nikisch, Altmann.

Die breite Öffentlichkeit beschäftigte sich mit der Gründung erst seit der Einrichtung der Kammermusikfeste. Für deren Gelingen sprachen zwei Tatsachen, die die Einrichtung sicherstellten: Ein beispiellos akustischer Konzertsaal, die Beethovenhalle und die Mitwirkung der bedeutendsten Quartettvereinigung der Zeit. Nur so war es möglich, die ungewohnte Veranstaltung klassischer Kammermusik an fünf Konzerttagen, durchschnittlich alle zwei Jahre auszuführen. Aus der Fülle unvergeßlicher Eindrücke, sei des zweiten Festes (1893) gedacht, welches außer den Konzerten, die Weihe des Geburtshauses brachte, mit dem Vortrag einer Dichtung von Wildenbruch und der Cavatine aus dem großen B-dur Quartett, ausgeführt auf den Instrumenten Beethovens. 1897 gedenkt man des Ablebens von Johannes Brahms. 1903 erklingt hier erstmalig die später oft wiederholte Vortragsfolge, die Aufführung sämtlicher Quartette Beethovens an fünf Abenden. Und fünfmal war die große Beethovenhalle bis auf den letzten Platz besetzt.

Neben der klassischen Musik, die die Vortragsfolgen bevorzugt zeigten, wurde das musikalische Neuland nicht übersehen. Max Reger öffneten sich die Pforten im Jahre 1913, wo der Meister persönlich nach unvergeßlichen Bach-Vorträgen, Lieder mit Frau Anna Erler-Schnaudt vermittelte und die „Böhmen" uns einen Einblick in

sein Werk verschafften, Hans Pfitzner mit Elisabeth Feuge und dem prächtigen „Berber" im Jahre 1930. Außer den führenden Quartettvereinigungen kamen u. a. d'Albert, Messchaert, Hermine Spies, Richard Mühlfeld, Ignaz Paderewski, Busoni, Elly Ney.

Auch heute stehen die Veranstaltungen des Beethoven-Hauses auf einer seltenen Höhe. Die Künstler, die zu ihren Festen herangezogen werden, sind sich bewußt, an einer der bedeutendsten Manifestationen des deutschen Geistes teilzunehmen.

Anläßlich des 100jährigen Todestages Beethovens 1927 wurde die Gründung eines wissenschaftlichen Forschungsinstitutes angeregt, das sich schon im nächsten Jahre öffnete. Es umfaßt eine Bibliothek, Faksimile-Nachbildungen aller Handschriften, die Materialien zum Studium des geistigen Umkreises von Beethoven und seiner Zeit. Hier ist also die Zentralstelle aller auf Beethoven bezüglichen Fragen und Angelegenheiten, wie sie für keinen anderen Musiker bislang besteht.

Die Morgenfeier zur Fünfzigjahr-Feier für die Mitglieder gestaltete sich zu einer bedeutenden Kundgebung. Man hatte dazu den alten Redoutensaal in Bad Godesberg gewählt, in welchem sich J. Haydn (1792) nach seiner Rückkehr aus London den jungen Beethoven vorstellen ließ. Zwei Quartette von dem Bonner Kirchenmaier-Quartett geboten, umrahmten die Feier. Die Festrede hielt der Vorsitzende Prof. Dr. Ludwig Schiedermair. Er sprach über die Geschichte des Hauses, die Ziele des Vereins und das Beethoven-Archiv. Telegraphische Glückwünsche übersandten der Führer, der Stellvertreter des Führers, Ministerpräsident Göring, Reichsminister des Äußeren von Ribbentrop, Reichsminister Dr. Rust als Schirmherr des Vereins. Landeshauptmann Haake stellte den Betrag von 3500 RM. bereit und stiftete 2000 RM. als jährlichen Beitrag. Prof. Dr. Peter Raabe dankte im Namen der deutschen Musiker und wünschte weiter tatkräftige Unterstützung der Forschungsarbeiten. Landesstatthalter Dr. Reitter, Salzburg, betonte die gemeinsamen Bestrebungen zwischen dem Mozarteum und dem Beethoven-Haus.

Eine neue Gedenkmünze nach dem im Beethoven-Haus sich befindenden Medaillon von Joseph Daniel Böhm (etwa 1820 angefertigt) wurde erstmalig verliehen an: Elly Ney, Alfred Cortot, Wilhelm Backhaus, Carl Wendling, Hans Pfitzner, Paul Graener, Adolf Sandberger, Peter Raabe, Landesstatthalter Dr. Reitter und Bernardino Molinari.

Mit dem Abendfestkonzert in der Beethoven-Halle fand die Feier ihren Abschluß. Das Stuttgarter Wendling-Quartett gab in der ihm eigenen meisterhaften Weise das zweite Rasoumoffsky-Quartett und später das aus cis-moll. Gerhard Hüsch-Berlin sang von Udo Müller-Berlin begleitet eine Gruppe Lieder.

Die Worte aus dem Weihegedicht Wildenbruchs wurden wieder lebendig:

Beugt eure Seelen, beugt eure Herzen,
Heilig der Ort, und heilig die Stelle,
Hier war des Stroms, der die Welten befruchtet,
Unscheinbare, verborgene Quelle.
Alle, ihr Alle seid an dem Strome
Dürstend so manchmal hernieder gesunken,
Alle, ihr Alle habt aus dem Strome
Labung so manchmal ins Herz Euch getrunken.

MOZART-FEST IN DANZIG.

28. Februar bis 3. März.

Von Heinz Kühl, Danzig-Langfuhr.

Das von der „Danziger Konzertgemeinde" in der Zeit vom 28. Februar bis 3. März veranstaltete Mozartfest hatte nicht die Absicht, mit Musikfesten großen Stils in Wettbewerb zu treten, die das Werk eines Meisters beispielhaft in höchstmöglicher Vollendung darbieten. Es war vielmehr innerhalb der Konzertreihe der Konzertgemeinde, die dankenswerter Weise um den Neuaufbau des einheimischen Musiklebens bemüht ist, als festlicher Höhepunkt gedacht, der gleichzeitig der Aufgabe dienen konnte, das sich hier allmählich erst wieder bildende Konzertpublikum auf einen der größten deutschen Meister nachdrücklichst hinzuweisen.

Der erste Abend brachte, ausgeführt vom Danziger Lehrergesangverein mit seinem Frauenchor und dem Orchester des Staatstheaters, eine Aufführung des Requiems. Chor und Orchester klangen unter der straffen, auf Klarheit bedachten Leitung von KM Walter Schumacher ausgezeichnet. In dem Soloquartett bewährten sich unsere einheimischen Sänger Elvira Hausdörffer, Gustel Heinrichsdorff und Max Begemann neben dem Berliner Tenor Friedrich Hausburg aufs beste. Dem Werk voran ging die Konzertante Sinfonie Es-dur für Violine, Viola und Orchester, deren Soli den Konzertmeistern Erich Kindscher und Alfred Scholz Gelegenheit gaben, ihr Können unter Beweis zu stellen.

Der zweite Abend brachte als Beitrag des Staatstheaters zu dem Mozartfest eine Aufführung der „Entführung aus dem Serail". KM Georg Pilowski, der die musikalische Leitung hatte, war um ein dem Werk entsprechendes lockeres, durchsichtiges Musizieren bemüht, ein Ziel, das sich freilich vorerst stärker im Orchester als auf der Bühne durchzusetzen vermochte. Es zeigte sich, daß der Stil Mozarts doch nur wenigen unserer Sänger wirklich vertraut ist. Am glücklichsten wurde dieser Stil von Gretl Hütter (Blonde) getroffen, die gesanglich und darstellerisch gleichermaßen gefallen konnte. Gertrud Langguth (Konstanze) bot eine ansprechende gesangliche Leistung, die nur

durch die in der Höhe mitunter etwas scharf klingende Stimme ein wenig beeinträchtigt wurde. Von den Männerstimmen entsprach Maximilian Boecker (Belmonte) am meisten den Anforderungen, die an einen Mozart-Sänger zu stellen sind, während Manfred Petri (Osmin) und Fritz Schmidtke (Pedrillo) stimmlich nicht recht befriedigen konnten. Die sehr schönen, orientalische Märchenstimmung atmenden Bühnenbilder stammten von Ernst Quester.

Die Kammermusik des dritten Tages wurde von Mitgliedern des Staatstheaterorchesters im Verein mit Ella Mertins (Klavier) bestritten. Mit dem Trio Es-dur für Klarinette, Bratsche und Klavier (K.-V. 498), dem Streichquartett C dur (K.-V. 465) und dem Quintett Es-dur für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier (K.-V. 452) war eine sehr reizvolle Folge zusammengestellt, die nur Werke aus der reifsten Schaffenszeit des Meisters enthielt. Neben der genannten Pianistin, deren Vorzüge als Kammermusikspielerin hier bestens bekannt sind, machten sich Erich Kindscher, Georg Grübnau (Violine), Alfred Scholz (Viola), Johannes Hannemann (Cello), Hans Böttcher (Oboe), Josef Kräupl (Klarinette), Josef Sklenitschka (Horn) und Paul Engert (Fagott) um die Wiedergabe der genannten Werke verdient.

Den glanzvollen Höhepunkt des Festes bildete das Sinfoniekonzert des letzten Tages, das sich unter der Leitung von GMD Gotth. E. Lessing (Baden-Baden) zu wahrhaft festspielmäßiger Höhe erhob. Lessing, der früher am Danziger Theater wirkte, bot mit der Wiedergabe der g-moll-Sinfonie eine Meisterleistung. Bewundernswürdig, wie er die schwerelose Leichtigkeit wie die dramatischen Steigerungen des Werkes zu gestalten wußte, dabei doch dem Ganzen jene maßvolle, gebändigte Haltung gebend, die ein Kennzeichen der Klassik ist. Wilhelm Kempff spielte die Konzerte in A-dur (K.-V. 488) und B-dur (K.-V. 450) in schlechthin vollendeter Weise, durch Lessing und das Orchester trefflich unterstützt. Eingeleitet wurde das Konzert durch das Notturno D-dur für vier kleine Orchester, das entzückend musiziert wurde. Hier wie bei den übrigen Werken verdient das Spiel des Orchesters höchstes Lob. Der Dank der Besucher für das beglückende Erlebnis des Abends äußerte sich in nicht endenwollendem stürmischem Beifall für den Dirigenten wie für den Solisten.

III. FORTBILDUNGSKURSUS FÜR CHORDIRIGENTEN UND SCHULMUSIKER IN LÜBECK.

25./26. Februar.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Die Landesmusikschule Schleswig-Holstein zu Lübeck und der Deutsche Sängerbund im Gau V Nordmark veranstalteten ihren dritten Fortbildungskursus für Chordirigenten und Schulmusiker, der eine zahlreiche Beteiligung aus dem Gaugebiet aufwies. Die Tagung diente, wie die Begrüßungsansprachen von Sängergauführer Wilh. Klüßmann und Direktor Johannes Brenneke hervorhoben, der Ausrichtung der Chorleiter zu einheitlicher Zielsetzung ihrer praktischen Arbeit. Behandelten die gleichen Zusammenkünfte von 1935 und 1936 die Themen „Nordmark — Nordland" und „Fragen der Dirigiertechnik", so erörterte der diesjährige Kursus Wege und Notwendigkeiten zu einer Reformarbeit im Jugend- und Erwachsenenchorwesen. Das geschah in praktischen Vorführungen innerhalb von Arbeitsgemeinschaften eines Singschulkursus, einer „Chorfamilie", eines Männerchors, einer offenen Singstunde und im Rahmen eines Ausschnitts aus der Musikpflege der Hitlerjugend. Im Anschluß an wegweisende Darlegungen von Gauchormeister Hermann Fey über Eigenerfahrungen aus der Chorarbeit wurden im Verlauf des klar gegliederten und gehaltvoll ausgestalteten Gesamtplans der Tagung die gegenwartsverpflichteten Reformen innerhalb der Chorerziehungsarbeit in der Schule und in Gesangvereinen aufgezeigt. Wohlgelungene konzertante Darbietungen erbrachten eine „Musik am Abend" (in der Hans Langs „Glückwunschkantate" sehr gefiel), ein „Abend der Chormusik" der Lübecker Nordmarkgruppe des DSB., an dem unter dem Leitgedanken „Ewiges Deutschland — Glückliches Volk" ein vier Jahrhunderte umspannendes Liedgut von Johann Walters deutschem Weckruf bis zu einer Volksliedweise von Kurt Thomas erklang, und eine kammermusikalische Morgenfeier der Landesmusikschule. Die Zielstrebigkeit des reich bedachten Arbeitsplans und die regen Aussprachen schenkten den Teilnehmern dankbar entgegengenommene Anregungen und eine gefestigte Ausrichtung ihrer Tätigkeit im eigenen Berufskreise.

FESTWOCHE MIT POMMERSCHER MUSIK IN STETTIN.

6.—11. März.

Von Walter Reinders, Stettin.

Das Stettiner Stadttheater veranstaltete in der Zeit vom 6. bis zum 11. März eine „Stettiner Musik- und Theaterfestwoche pommerscher Meister und Künstler", die zwei musikalische Uraufführungen brachte, beide Male Werke von Carl Adolf Lorenz, der in Köslin geboren wurde, viele Jahre als Amtsnachfolger von Carl Loewe den Posten eines Städtischen Musikdirektors in Stettin bekleidete und 1923 starb.

Wenn ein altes Sprichwort sagt, daß Thüringen singe, Pommern aber nicht, so wird eine Korrektur nötig sein: Meister der Ballade wie Loewe (der hier über vierzig Jahre Heimatrecht hatte und die Orgel

von St. Jakobi ſpielte) und Plüddemann, Muſiker wie Lorenz und die Lebenden Robert Wiemann und Adolf Leßle haben längſt das Gegenteil bewieſen. Ihnen galt ein Sinfoniekonzert der Feſtwoche, das durch die Uraufführung der Lorenzſchen „Sinfonie in d-moll" ſtarkes Intereſſe beanſpruchte. Das Werk wird überlagert von einem faſt Brahmsſchen Ernſt, iſt getragen von liebenswürdigen Streichermelodien und bleibt außerhalb der Sphäre muſikaliſcher Problematik. Beſonders ſchön gelang dem Meiſter der zweite Andante-Satz, unisono beginnend und nach einer Zwieſprache zwiſchen Flöten und Geigen langſam aufſteigend. Das Finale iſt gewaltig. Intereſſant die Plüddemann-Reminiſzenz mit den dramatiſch kraftvollen Balladen „Dantes Traum" und „Loewes Herz". Bizarr und delikat erſtand die Suite „Vor alten Gobelins", die der langjährige Stettiner Konzertmeiſter Adolf Leßle ſchuf und die ſich bereits in vielen Aufführungen als reizvolles Tongemälde bewährte. Robert Wiemanns „Bergwanderung" erwies ſich als Tondichtung vornehmlich ſtimmungsmalenden Charakters.

Intereſſant die Uraufführung der Oper „Irrungen" von Carl Adolf Lorenz. Sie entſtand vor zweiundfünfzig Jahren und war bereits von der Berliner Staatsoper zur Uraufführung angenommen, doch ſtellten ſich Hinderniſſe der Aufführung in den Weg. So blieb ſie — von Lorenz zurückgezogen — in deſſen Schreibtiſch liegen und wurde ſchließlich von dem Komponiſten ſelbſt angezweifelt. Da keine Erben vorhanden ſind und das Werk von Lorenz auch aus dem Verlag zurückgenommen wurde, ergab ſich das Kurioſum einer Uraufführung ohne Urheberrechte nach zweiundfünfzigjähriger Irrfahrt bzw. Ruhe in den Archiven der Stadt Stettin.

Bei der Einſtudierung ſtellten Intendant Dr. Walter Storz und der Städtiſche Muſikdirektor Guſtav Mannebeck feſt, daß ſtarke Zwieſpältigkeiten zwiſchen dem ſhakeſpeariſchen Geiſt der Handlung und der Lorenzſchen Muſik auch in der Lorenzſchen Bearbeitung der Komödie des Briten, auf die das Werk zurückgeht, beſtanden, und die ſzeniſchen und muſikaliſchen Betreuer entſchloſſen ſich zu einer völligen Neubearbeitung. Die Muſik ſteht unter dem Einfluß der Romantik; Schumann, Weber, Marſchner und Wagner haben mitunter Pate geſtanden. Dr. Storz glich nun durch Umſtellung der Szenen im urſprünglichen ſhakeſpeariſchen Tempo den Geiſt der Handlung der „Komödie der Irrungen" an, machte aus drei Akten zwei und fügte Shakeſpeare-Text als klärenden Beſtandteil in die Rezitative. Guſtav Mannebeck nahm viele zeitbedingte Figurenſchnörkel weg und milderte den Oratoriencharakter der Rezitativbegleitungen.

In reizvoller und meiſterlicher Inſzenierung zeigte ſich ein Werk, das in der Urſprünglichkeit und Friſche des Anſpruchs ſeine ſtärkſten Seiten hat, konzertant inſtrumentiert iſt und in den lyriſchen Arien ſeine Höhepunkte offenbart. Schöne muſikaliſche Anſätze fallen leider mitunter dem Fortſchritt der Handlung zum Opfer. Die Einfügung des geſprochenen Wortes iſt ein intereſſantes Experiment, das ſich als haltbar erwies, jedoch noch weiterer Erprobungen bedarf. Der ſtarke Beifall, den das Werk bei der Uraufführung erzielte, iſt in erſter Linie der guten Inſzenierung, in zweiter der Bearbeitung zugute zu halten.

OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

ALBERT HENNEBERG: „ES GÄRT IN SMÅLAND"

Komiſche Oper nach einem Text von F. Tutenberg.

Uraufführung im Opernhaus Chemnitz.

Von Profeſſor Eugen Püſchel, Chemnitz.

Vor zwei Jahren konnten wir in der ZFM (Maiheft 1937) über die Uraufführung der Oper „Inka" von Fritz Tutenberg und Albert Henneberg berichten und die „altperuaniſche Liebesſage" als eine verheißungsvolle Talentprobe rühmen. Nun brachte das Chemnitzer Opernhaus eine neue Gemeinſchaftsarbeit ſeines Oberſpielleiters und des deutſch-ſchwediſchen Komponiſten heraus, eine komiſche Dialogoper „Es gärt in Småland". Dr. Tutenberg hat in ſeiner Dichtung geſchichtliche Vorgänge unter dem Schwedenkönig Guſtav III. (um 1780) mit einer frei erfundenen Liebeshandlung verwoben. Hauptträger der Handlung iſt der (geſchichtliche) Landeshauptmann Rappe, der im Kampf gegen heimliche Branntweinbrennerei ſeine Macht mißbraucht, die Bauern von Småland ſchikaniert und unterdrückt, ſich von den Schwarzbrennern Löſegelder erpreßt und ſich auf ſonſtige Weiſe bereichert. Den ſich gegen ihn auflehnenden Bauern Nils Adlerfeldt läßt er einſperren, um ihm ſeine Braut Ulla wegzunehmen, die freilich den reichen und weniger ſtürmiſchen Freier nur zu gern heiratet. Nils, nach einem Jahr aus dem Gefängnis entlaſſen, gelingt es, König Guſtav die Augen über ſeinen Statthalter zu öffnen. Durch Ullas Treuloſigkeit tief verwundet, läßt er ſich in einer Truhe in Rappes Schloß ſchmuggeln, um Rache zu nehmen. Hier aber erkennt er, daß Ulla ihm gleichgültig geworden iſt, und die Augen gehen ihm über die treue ſtille Liebe ihrer Schweſter Irmelin endlich auf. Aus der Lebensgefahr, in die er nach ſeiner Entdeckung gerät, befreit ihn ein königlicher Kommiſſar, der Rappe abſetzt.

Diese an sich komische Handlung hat ihre Spannung in sich, und es sind Dr. Tutenberg auch wirksame Szenen und drollige Situationen gelungen. Aber er hat ihren Verlauf durch eine Überfülle von komischen oder komisch sein sollenden Motiven kompliziert und verdunkelt, so daß trotz des Dialogs, der die Handlung vorwärts treibt, der Gang der Dinge schwer zu verstehen ist. Wie in dem Humor vieles erdacht und gewollt wirkt, so erscheinen auch die Personen blutleer — ausgenommen das frische Naturkind Irmelin. Ein Hauptverdienst des Buches ist, daß die Handlung mit schwedischem Brauchtum durchsetzt ist, wodurch der Komponist veranlaßt wurde, schöne schwedische Volksmusik einzuflechten. So hat Henneberg echte schwedische Sing- und Tanzweisen verwendet oder sie sich mit ihrem dorischen Moll, ihren erniedrigten Leittönen und punktierten Rhythmen zum Vorbild genommen. In diesem nordischen Volkston sowie in einigen gelungenen parodistischen Stücken liegt der Hauptwert von Hennebergs Musik. Sonst freilich sprudelt die Erfindung nicht so stark wie in „Inka". Auf große Linien hat der Komponist verzichtet und sich auf geschlossene kleine Formen beschränkt. Für seine Harmonik sind wieder die zur Manier gewordenen Massenalterationen und freizügigen Modulationen bezeichnend, während in der Instrumentation eine zu dichte Stimmenfülle die schlichten Volksweisen erdrückt.

GMD Leschetizky und Oberspielleiter Tutenberg ließen der Neuheit alle Liebe einer sorgfältigen musikalischen und szenischen Vorbereitung angedeihen. Felix Loch schuf mit schwedischen Bauten, Landschaften und Innenräumen den wirkungsvollen Rahmen für das Geschehen. Die Sänger beherrschten die ob ihrer eigenwilligen Deklamation schwer zu singenden Partien bewundernswert und bemühten sich um lebendige Darstellung, allen voran Gerda Sommerschuh als eine urwüchsige und liebenswerte Irmelin, Armella Kleincke als kokette Ulla, Rudolf Wedel als der stürmische Liebhaber und Rebell, Adolf Savelkouls als der Despot Rappe, Karl Röttger als der in russischem Solde hetzende General Pechlin und Paul Goller als der intrigierende Bauerntölpel Per.

G. FRANCESCO MALIPIERO: „ANTONIUS UND KLEOPATRA".

Musikdrama.

Deutsche Uraufführung im Staatstheater Bremen.

Von Prof. Dr. Kratzi, Bremen.

Die textliche Grundlage gibt Shakespeares „Antonius und Kleopatra". Malipiero hat Shakespeare ins Italienische übersetzt. Die Übertragung ins Deutsche hat Georg L. Winkler besorgt. Man hört wörtlich die Fassung der bekannten Shakespeare-Übersetzung von Schlegel und Tieck. Aus der Fülle der Szenen des großen Engländers hat Malipiero das herausgegriffen, was ihm Kraft zur Komposition gab. So blieben im allgemeinen die beiden ersten Akte des Dramas und der Schluß erhalten. Was zum Verständnis des Geschehens nötig ist, deklamiert ein Chor (melodramatisch) hinter der Szene. Auf den Vorhang ist die Karte des alten römischen Imperiums gemalt.

Für Malipiero ist die italienische Oper in eine Sackgasse geraten. Bewußt will er sie herausführen und Neuland schaffen. Die Unerbittlichkeit, mit der er dieses Wollen seines Intellekts verfolgt, verdient Bewunderung. Ob der Stoff für Malipieros Ziel geeignet ist und gerade die musikalische Formung fordert, wie er sie gibt, ist in Zweifel zu ziehen. Die textliche Gestaltung empfindet der Hörer als das Hohelied sinnlicher Leidenschaft. Wer ins Theater ging, um sich seelisch von solcher Leidenschaft durch die Musik hinreißen zu lassen, fand seine Erwartung nicht erfüllt. Die Musik Malipieros kennt keine Arie, kein Lied, kein Duett oder Ensemble. Der Chor spricht. Man hört $2^1/_4$ Stunden nur Sprechgesang. Wohl ist dem eine gewisse melodische Linie immanent, aber sie wird nur an solchen Stellen deutlich empfunden, wo sie in ariosem Anklang erscheint. Die Stimmen bewegen sich in verhältnismäßig engen Intervallen, stellenweise psalmodierender Art.

Die Behandlung des Orchesters als musikdramatischer Gestalter wirkt zunächst fremdartig. Sparsam sind die Mittel. Jedes Instrument führt sein Eigenleben. Auf ausgesprochene Rhythmik muß man verzichten. Von Klang zu Klang fließt die musikalische Sprache dahin, sich ballend, wenn die Handlung es verlangt. Der Italiener in Malipiero macht sich — seine Askese durchbrechend — nur gelegentlich durch melodische Floskeln bemerkbar, wie man sie eben von einem Italiener erwartet. Häufige Durtonalität wirkt nicht beleidigend aufs Ohr. Sie gibt dem Komponisten die nötigen Farben und Charakteristiken. Die kurzen Orchesterzwischenspiele sind vortreffliche Musik. Ein Stück ganz besonderen Klangreizes bringt die Szene der beiden wachhabenden Soldaten.

Wir müssen unserem Theater dankbar sein, daß es uns die Welt der „Jungitaliener" hat hören und sehen lassen. Bewundernswert ließ GMD Beck das schwere Stück mühelos emporwachsen, seine Auffassung deckte sich vollkommen mit der des Komponisten. Als Gastregisseur hatte Intendant O. Walleck ganze Arbeit geleistet. Die Bühnenbilder waren von K. J. Komanns treffend geformt. Die Sänger zeigten sich der schweren Aufgabe gewachsen. Der Beifall zeugte von Dank und Anerkennung. Sie konnte Malipiero persönlich entgegennehmen.

KONZERT UND OPER

BONN. Die erste Hälfte des Konzertwinters brachte zwei Symphoniekonzerte und ein Chorkonzert unter Leitung von MD Classens und ein Kammermusikkonzert. Das erste Symphoniekonzert stellte gleich eine Glanzleistung unseres vortrefflichen Orchesters an die Spitze: Berlioz' Ouvertüre „Römischer Karneval". Wenn möglich, brachte die vierte Symphonie von Tschaikowsky noch eine Steigerung im rhythmischen Schwung und in ihrer Klangschönheit. Prof. Ludwig Hoelscher spielte Dvořáks Konzert für Cello in h-moll. Wir hörten dieses Werk hier lange nicht mehr so ausgefeilt in der Technik und so ergreifend in der Ausdeutung seiner schönen Melodien. Das zweite Symphoniekonzert begann mit Carl Maria von Webers Ouvertüre „Abu Hassan"; es folgte Mozarts Divertimento in D-dur und Schuberts Symphonie in B-dur (Nr. 5). Den Höhepunkt des Abends stellte Spohrs Violinkonzert in e-moll (Nr. 7) dar. Helmut Zernick-Berlin, den wir vom letzten Beethovenfest in bester Erinnerung haben, spielte es meisterhaft. Wir danken ihm besonders dafür, daß er seine Kunst einmal in den Dienst eines seltener gehörten Werkes des bekannten romantischen Geigers stellte.

Das erste Chorkonzert begann mit Regers Aria für Streichorchester nach Bachs Choralvorspiel „O Mensch, bewein dein Sünde groß"; dann folgte Regers „Der Einsiedler" nach Eichendorff und Bruckners große Messe in f-moll. Der Städtische Gesangverein bewies erneut seine hohe Kunst. Als Solisten wirkten mit Hilde Wesselmann (Sopran), Eva Jürgens (Alt), beide Wuppertal, Heinz Matthéi (Tenor) aus Berlin, und Prof. Heinz Stadelmann (Baß) aus Köln. Heinz Matthéi gab dem Solistenquartett eine besondere künstlerische Note.

Den ersten Kammermusikabend bestritt Kammersänger Prof. Erb-München. Die Vortragsfolge brachte Beethovens „Adelaide" und den Liederkreis „An die ferne Geliebte", Lieder von Schubert, Brahms und Hugo Wolf. Fast möchte man sagen, daß die Vortragskunst des Sängers sich entsprechend der Größe der jeweiligen künstlerischen Aufgabe steigerte; aber schließlich war doch alles in seiner Art gleich meisterhaft gestaltet.

Der Verein „Alt-Bonn" führte seine Konzertreihe „Musik aus dem kurfürstlichen Bonn" weiter. Diesmal standen Kammermusikwerke und Lieder von Ferdinand Ries auf der Vortragsfolge. Ries war 1801—05 in Wien Schüler Beethovens. Er war ein vorzüglicher Klavierspieler; das bekunden auch die Kompositionen, die wir hörten, sowohl ein Divertimento für Klavier und Flöte (Werk 62), wie auch das Sextett für Harfe und Klavier mit Begleitung von Klarinette, Horn, Fagott und Kontrabaß (Werk 142). Dieses letztere Werk ist auf rauschenden Klang eingestellt; die Bläser (gespielt von Solisten unseres Orchesters) wirken meist als ruhige Füllstimmen. Den Klavierpart spielte MD Classens, die Harfe Meta Keyßner-Bonn. Ein besonders reifes Werk wurde vom Kirchenmaier-Quartett gespielt (Kirchenmaier, Kolb, Eiffinger, Lücke), nämlich das Streichquartett in g-moll (Werk 166/2). Es zeigt vollendete kammermusikalische Kunst, beschwingten Rhythmus und eindrucksvollste motivische Arbeit. Auch bewies es am meisten die persönliche Note des Komponisten. Im Gegensatz dazu standen die Lieder, die ganz die Liedform der damaligen Zeit zeigen. Sie wurden gesungen von Fräulein von Rigal-Bad Godesberg. Es waren die drei Lieder „Andenken" (Matthisson), „Die Spinnerin" (Goethe) und „Lorelay" (Brentano).

Frédéric Lamond gab einen Beethoven-Abend. Er spielte drei Sonaten, in cis-moll (Werk 27/2), in C-dur (Werk 53) und in c-moll (Werk 111). Wir haben sie früher schon von dem Meisterpianisten in der vollendeten Art gehört, in der er sie auch diesmal wieder gestaltete. Umso dankbarer waren wir für seine Nachgestaltung von Werken, die man seltener zu hören bekommt: die sogen. Eroica-Variationen, das Rondo in G-dur (Werk 51/2) und Bagatellen aus Werk 119. In den Variationen bewunderten wir die unbedingte Klarheit, ebenso die Sorgfalt kontrapunktischer Nachgestaltung, im Rondo die perlende Sauberkeit der Passagen und in den Bagatellen die hohe künstlerische Eindruckskraft, die in diesen kleinen Stücken nur unter den Händen eines Meisters lebendig werden kann. Johannes Peters.

BREMEN. Die Programmgestaltung des 6. philharmonischen Konzertes sei besonders hervorgehoben. Es trafen sich Borodin und Strawinsky. Die lange Zeit nicht gehörte h-moll-Sinfonie Borodins hat nichts von ihrer ursprünglichen Wirkung eingebüßt, obwohl sie im vorigen Jahrhundert geboren ist. Ihre Art wurzelt in unverfälschtem Russentume, in der reinen Russenseele. Strawinskys Ballettmusik „Das Kartenspiel" (zum 1. Male) ist eine Synthese östlicher und moderner westlicher Musikempfindung. Der naturgebundene Borodin hatte den großen Erfolg, Strawinsky wurde kühler aufgenommen. Ohne Bühnenbild war die Musik zu lang trotz ihres Witzes und ihrer raffinierten Instrumentation. Beide Werke stellte GMD Helmuth Schnackenburg vorzüglich heraus. Den Bläsern bei Strawinsky ein Extralob. Zwischen beiden Werken spielte unser jugendlicher Pianist Alfred Lueder Beethovens Es-dur-Klavierkonzert. Vor der Jugend, die solche Leistungen vollbringt: Hut ab! Der Beifall für diese Tat nahm mit Berechtigung große Form an. Wenige

Tage vorher hatte A. Lueder bereits durch Darstellung der Appassionata nachdrücklich auf sich aufmerksam gemacht. Zur Feier des Tages der Machtergreifung hatte die Philharmonie einen Beethovenabend (ohne Solisten) angesetzt: Ouvertüre zu den „Geschöpfen des Prometheus", 1. und 3. Sinfonie. Es war eine Freude, GMD Schnackenburgs Streben nach immer höherer Vollendung deutlich zu spüren. Im 8. philharmonischen Konzerte vermittelte er dankenswerter Weise die 1. Sinfonie (a-moll) von Joh. Nep. David. Sie ließ einen tiefen Blick in das wertvolle Schaffen unserer Zeit tun. Das Werk ist im 9. Heft 1938 dieser Zeitschrift ausführlich erläutert. Es erübrigt sich darum, nochmals auf die staunenswerte Polyphonie einzugehen. Wer sich an Hand der Partitur vorbereiten konnte, mußte beim lebendigen Erklingen der Schöpferkraft dieses Urmusikers David inne werden. Mögen den unvorbereiteten Hörer manche klangliche Härten und Reibungen, die bei solcher Kompositionsweise unvermeidlich sind, etwas gestört haben, er wird doch das Große der musikalischen Eingebung empfunden haben. Der Schöpfer der Sinfonie konnte sich mehrmals für den Beifall bedanken. GMD Schnackenburg hatte eine kurze Analyse aufs Programm gesetzt und formte das Werk mit hervorragender Genauigkeit. In eine andere Welt führte Debussys Fantasiestück für Klavier und Orchester (komp. 1890 — zum 1. Male). Dieses Werk ist in erster Linie auf Klang gestellt, der in seiner Farbigkeit mehr äußerlich wirkt als seelisch ergreift. Am Klavier saß Eduard Erdmann. Er riß die Hörer zum Beifallssturm durch den dithyrambischen Vortrag (man kann auch Wiedererweckung sagen) des C-dur-Klavierkonzertes Werk 11 von Carl Maria von Weber hin. Ihm folgte Beethovens Leonore Nr. 3 mit großem Schwung.

In der philharmonischen Kammermusik trug der Kreis um Scheck-Wenzinger Musik Bachs und seiner Zeit auf alten (z. T. originalen) Instrumenten vor, „stilecht", wie eine Kritik der Dortmunder Zeitung verkündete, die allen Hörern vor dem Konzerte in die Hand gedrückt wurde. Wenige Tage darauf lud die Philharmonie ihre Mitglieder zu einer Kammermusik von Händel bis Mozart ein, bestritten von Hermann Grevesmühl mit seinem Kammerorchester, dem auch Laien angehören. Es wurde frisch musiziert. Das „Quartetto di Roma" hatte ganz großen Erfolg mit Beethovens Harfenquartett Werk 74 und dem Quartett von Verdi. Die Krone der bezaubernden Darstellung waren „Alte Arien und Tänze für Laute", frei bearbeitet für Streichquartett von Respighi, der diese Kleinodien äußerst geschickt gesetzt hat.

Eine Kammermusik der „Bremer Musikabende" (Domchor, Liesche) stellte in erster Linie Käthe von Tricht als Cembalistin mit Bachs E-dur-Konzert und als Pianistin mit Bachs d-moll-Konzert vor. Sehr schön. Das Gedok-Orchester begleitete und erfreute durch herzhaften Vortrag des Concerto grosso, Werk 6, Nr. 5 von Händel. Der Domchor sang zum 1. Male Armin Knabs „Zeitkranz". Seine herbe Harmonik hatte keinen leichten Stand neben den Köstlichkeiten alter Meister (Praetorius, Hasler, Gastoldi, Lasso).

Im Goethebund hörten wir ein Streichtrio unseres Nestors MD Eduard Nößler (zum 1. Male). Allegro — Kanzone — Burleske, komponiert 1938. Unbeschwert und unproblematisch fließt das Werk mit einprägsamen Themen klangschön dahin, unberührt von der Harmonik des 20. Jahrhunderts. Das philharmonische Streichtrio bot es in sauberer Form und gewählter Dynamik. — Senta Bergmans Violinspiel erfreute durch Tonschönheit und Rassigkeit. Ihre Gefühlswärme dringt ins Herz des Hörers. Darum großer Erfolg mit A. Lueder am Klavier. — Ludwig Roselius, der Komponist der „Godiva und Gudrun", bot in einer Morgenfeier zwei Lieder (besser Gesänge) für Alt, Bratsche und Klavier eigner Schöpfung. Diese Werke gehören zu den besten ihrer Gattung. Ungemein eindringlich sind die schönen Verse Eichendorffs, musikalisch eingefangen und plastisch und schwungvoll illustriert. Ihre Wirkung war darum groß, zumal in der Gesangspartie Ruth Geers einen wundervoll satten Alt erklingen ließ und Marion Bastanier sich als Bratschistin mit schlackenfreiem Tone und feiner Linienführung musikalisch einfügte. (Eine Guarneri-Bratsche hatte Vater Roselius zur Verfügung gestellt.) — Die „Mozartgemeinde" ließ zwei Trios von Mozart (K.-V. 502, 542) und Beethovens Variationen „Bei Männern, welche Liebe fühlen" hören. Die verdienstvolle Anna Boerner betreute das Klavier sehr flüssig, Otto Grevesmühl verheißungsvoll die Violine. Konzertmeister Zingels Cellospiel hatte künstlerischen Schliff.

Prof. Dr. Kratzi.

DANZIG. Der Konzertwinter 1938/39 ist äußerlich gekennzeichnet durch den organisatorischen Zusammenschluß aller bisherigen Konzertveranstalter — der Landeskulturkammer, der NSG „Kraft durch Freude", der Konzertdirektion Lau und des Staatstheaters — zur „Danziger Konzertgemeinde". Damit ist zum ersten Mal die Möglichkeit einer Gestaltung des Konzertlebens nach einheitlichem Plan gegeben. Erste Aufgabe der neuen, unter der Leitung des Direktors der Danziger Landeskulturkammer, Dr. August Goergens, stehenden Konzertgemeinde mußte es sein, das vielfach zersplitterte und durch die Unregelmäßigkeiten des vorangegangenen Winters oft völlig uninteressiert gewordene Publikum zu sammeln, eine neue Hörergemeinde zu bilden, die möglichst auch solche Kreise umfaßt, die bisher nicht zu den regelmäßigen Kon-

zertbesuchern gehörten. So ist es verständlich und durchaus zu billigen, wenn das Programm dieses Winterhalbjahres ausschließlich bekannte und eingängige Werke enthält.

Die bedeutsamsten Ereignisse waren zweifellos die großen Sinfonie- und Chorkonzerte, erstere zum Teil unter der Leitung namhafter Gastdirigenten. Den Auftakt bildete ein Beethoven-Abend (u. a. mit der „Eroica" und dem Klavierkonzert B-dur). Prof. Hermann Abendroths überlegener Dirigierkunst gelang es, das Orchester des Staatstheaters zu Höchstleistungen anzuspornen, sodaß der Abend, nicht zuletzt dank des prächtigen Spiels der Solistin, Rosl Schmid, einen starken Eindruck hinterließ. Eine gelungene Wiedergabe bereitete KM Walter Schumacher-Danzig mit dem Danziger Lehrergesangverein der „Schöpfung" von Haydn. Die Solopartien waren mit Erika Rokyta-Wien, Heinz Matthei-Berlin und Gerhard Bertermann-Breslau vortrefflich besetzt. Das zweite Sinfoniekonzert unter KM Georg Pilowski-Danzig brachte Schuberts Ouverture zu „Rosamunde" und die C-dur-Sinfonie, ferner in der männlich kraftvollen Deutung von Adolf Steiner das Cello-Konzert D-dur von Haydn. Das große, überragende Erlebnis des dritten, unter der Leitung von GMD Dr. Heinz Drewes-Berlin stehenden Konzerts war das Geigenspiel von Gioconda de Vito-Rom. Die Künstlerin hatte für die Wiedergabe des Violinkonzerts von Beethoven nicht nur eine unfehlbare Technik und einen blühenden Ton einzusetzen, sondern überzeugte auch durch eine allen äußeren Effekten abholde, ganz dem Werk dienende Auffassung. Die erste Sinfonie von Brahms und die hier lange nicht mehr gehörten Mozart-Variationen von Reger vervollständigten das Programm.

Die Solisten- und Kammermusikabende der Danziger Konzertgemeinde vermittelten die Begegnung mit bekannten deutschen Künstlern: Das Fehse-Quartett bewies eine schöne Kultur des Zusammenspiels an Quartetten von Schubert und Haydn, Tiana Lemnitz lernten wir mit Gesängen von Schubert, Wagner (Wesendonk-Lieder) und Wolf als Liedersängerin kennen, deren verinnerlichte Ausdeutungskunst nach dem vorangegangenen Feuerwerk eines Abends von Erna Sack besonders angenehm berührte. Ein Klavierabend von Eduard Erdmann und ein Sonatenabend mit Georg Kulenkampff und Wilhelm Kempff setzten die Reihe dieser Konzerte fort. Fraglich bleibt, ob der in diesen Konzerten unternommene Versuch, anspruchsvolle Kammermusik- oder Klavierprogramme durch die Mitwirkung von einheimischen oder in der Nachbarstadt Königsberg ansässigen Sängern bzw. Sängerinnen aufzulockern, als glücklich angesehen werden kann. Mir wollte es scheinen, als ob durch die dadurch für die auswärtigen Künstler hervorgerufene längere Pause in der Folge des Abends diese gehindert wurden, mit der Hörerschaft in raschen Kontakt zu kommen und so ihr Letztes herzugeben, während andererseits auch bewährte einheimische Kräfte doch zu sehr im Schatten der Gäste bleiben mußten.

Außerhalb der Veranstaltungen der Konzertgemeinde herrschte in der ersten Hälfte der Berichtszeit eine lebhafte Konzerttätigkeit bei den Danziger Chorvereinigungen. Zu nennen sind hier eine Aufführung des „Deutschen Requiems" von Brahms durch die Danziger Singakademie und den Domchor zu St. Marien unter der Leitung von KMD Reinhold Koenenkamp. Die in diesem Konzert auch durch das eigene Schaffen bezeugte Beziehung des Dirigenten zur Welt des Schöpfers des Requiems ließ hier eine Wiedergabe von besonders geschlossenem Eindruck entstehen. Der Danziger Buchdruckergesangverein verfügt, wie das Festkonzert anläßlich seines fünfzigjährigen Bestehens auswies, über ein besonders schönes Stimm-Material, das von Carl Demolsky trefflich geschult ist. Aus dem allzu langen Programm sind Männerchöre von Schubert mit Klavierbegleitung und die Rhapsodie für Alt, Männerchor und Orchester von Brahms mit Gustel Heinrichsdorff als Solistin hervorzuheben. Ein Konzert des MGV „Libertas" zum 100. Geburtstage von Max Bruch bewies die Leistungsfähigkeit auch dieses Chores, der in Otto Lehmann einen tüchtigen und umsichtigen musikalischen Leiter besitzt.

Von den musikalischen Aufführungen des Danziger Staatstheaters wird anläßlich des nächsten Berichts zu sprechen sein. Heinz Kühl.

DÜSSELDORF. (UA des Musikpreisauftrages der Stadt: Otto Leonhard: Dritte Sinfonie.) In einem Städtischen Konzert in Düsseldorf wurde die d-moll Sinfonie Otto Leonhards, die der noch wenig bekannte, schon 58jährige Komponist als Musikpreisauftrag Düsseldorfs geschrieben hat, unter ihm selbst zur Darstellung gebracht. Leonhard ist kein „Neutöner", er fühlt sich fest im Boden sinfonischer Tradition im Geiste Bruckners und Brahms' verankert und schreibt einen klaren, einfallsreichen Satz von natürlich klingenden sinfonischen Maßen. Mit dem breit und sanglich fließenden langsamen Satz hat er mit das beste bisher geschrieben. Ist im Scherzo die gestaltende Einheit nicht immer gewahrt, so sammelt sich das Orchester im Finalsatz zu feierlichster Wirkung, um dem ganzen Werk einen imponierenden Abschluß zu geben. Das Werk fand herzliche Zustimmung. Zwei weitere Sinfonien Leonhards gelangen im kommenden Winter im Gau Düsseldorf zur Wiedergabe. I. Hasper.

ERLANGEN. In der Konzertreihe des „Kulturringes Erlangen" hörte man das Wendling-Quartett. Mozart, Brahms (c-moll) und Haydn wurden in akademischer Vollendung gespielt. Wiederum aus Stuttgart kam der Solist des 2. Kulturringkonzertes, Walter Rehberg. Er hatte mit Brahms' 2. Klaviersonate, Schumann und Liszt starken Erfolg als virtuoser Pianist. Als Komponist brachte er seine Suite Werk 7, die in geistreicher Ausweitung alter Tanzformen dem Spieler eine hohe und dankbare Aufgabe stellt. Ein Beethovenabend der Dresdener Philharmoniker unter Paul van Kempen bot die 5. Symphonie in ungemein kraftvoller Wiedergabe, die 8. mit ähnlicher Dynamik ohne den leisen lyrisch pastoralen Zug, der zu den Reizen der Achten doch auch gehört. Für den 4. Abend war das Zilcher-Klarinettentrio aus Würzburg gewonnen. Hermann Zilcher spielte mit Gustav Steinkamp (Klarinette) und Franz Faßbender (Cello) Beethovens Trio Werk 11, Hermann Zilchers Trio Werk 90 in Form von Variationen, ein harmonisch interessantes Werk voll süßer Schwermut, im Schlußsatz tänzerisch beschwingt, endlich Vincent d'Indys Klarinettentrio, das an César Franck gemahnt. In der Ausführung erwiesen sich Klarinette und Cello ihrem berühmten Partner ebenbürtig.

Ein Kammermusikabend im Rahmen der Universitätsgesellschaft gab erstmals Gelegenheit das Wiener Hübner-Quartett zu hören, das mit Werken der vier Wiener Klassiker des Streichquartetts einen Eindruck von der Verfeinerung kammermusikalischer Kunst im heutigen Wien vermittelte. Das musikwissenschaftliche Seminar der Universität trat mit einem Romantikerabend an die Öffentlichkeit. Prof. Dr. Rudolf Steglich spielte an einem Flügel des Wieners C. Graf, 1826, Klavierwerke von Schubert. Eva Maria Schneider sang in ansprechender Weise Lieder von Schubert und von Schumann. Gerhard Hanschke überzeugte besonders in Schumanns a-moll-Sonate mit Klavier von seinem bedeutenden Können als Geiger. Selten gehörte Chöre von Schumann und Schubert wurden dankbar aufgenommen.

Im Rahmen der Sonntagvormittags-Konzerte des Volksbildungsbundes hörte man eine Sonatenstunde von Prof. Steglich und Gerhard Hanschke, die den Wunsch hinterließ, Hanschke als Solisten zu hören. Das einheimische Streichquartett, das Gerhard Pflugradt mit W. v. Löwenich, W. Bischoff und F. Redenbacher bildete, spielte in anerkennenswerter Weise Beehoven Werk 18,4 und mit K. Brandl das Klarinettenquintett von Mozart. Unter den Schülerabenden ragte der Lieder- und Duettenabend der Gesangsschule Maria Burger-Siedersbeck hervor, gleich gut in den Liedern wie in den Arien aus alten und neuen Opern. Frau Burger-Siedersbeck begleitete selbst.

Viel Schönes an alter und neuer Kirchenmusik bietet Erlangen. Eine Meisterleistung bedeutete der Gesang der Kantorei der staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin unter Kurt Thomas. Motetten von Distler, Pepping und Thomas, von Calvisius, Joh. Bach, Schütz und Joh. Seb. Bach gaben einen Eindruck von der künstlerischen Höhe, auf der die Kantorei von Kurt Thomas heute steht, und von einer Blüte kirchenmusikalischen Schaffens. Univ.-MD Prof. Georg Kempff bot in der Universitätskirche eine große Weihnachtsmusik besonders aus Werken Händels und Bachs. Sehr schön wirkte neben Prof. Kempffs Gesang und Orgelspiel auch ein Weihnachtskonzert aus der „Partitura sacra" Straßburg 1651 von Ph. Fr. Böddeker, gesungen von Marta Lipps. Ruth Reynier-Würzburg gefiel mit einer Arie für Alt von Bach. Die virtuose Kunst des Universitätsmusiklehrers Günter Lamprecht setzte sich an einem Max Reger-Abend erfolgreich für die große Choralfantasie „Ein feste Burg", die Fantasie und Fuge Werk 135b und Choralvorspiele ein. Georg Kempff sang aus den herrlichen Geistlichen Liedern Werk 137. Man hörte ferner von Georg Kempff bei einer Gedenkstunde im Institut für Kirchenmusik die Vier ernsten Gesänge von Brahms und an einem Hugo Wolf-Abend in der Universitätskirche elf Gesänge Wolfs aus den Möricke-Liedern und aus dem Spanischen Liederbuch, begleitet von Günter Lamprecht. Musikalisch und sängerisch bedeuten solche Veranstaltungen Prof. Kempffs sehr viel für das Erlanger Musikleben. Dies bestätigte endlich die Aufführung des Mozartschen Requiems durch den Akademischen Chorverein unter Prof. Kempff. Die dabei entscheidende Chorleistung war so gut, daß die Wiederholung der Aufführung in Nürnberg (am gleichen Tage) sich rechtfertigte. In der übervollen Reformations-Gedächtniskirche klang das Werk besonders schön. Das Solistenquartett war in den Außenstimmen erstklassig besetzt (Mia Neusitzer-Thönissen und Prof. Georg Kempff); Tenor und Alt (Franz Mauderer und Ruth Reynier) klangen dazu besonders in den Ensemblesätzen gut. Das Orchester stellte das Musikkorps des 21. Inf.-Reg. Günter Lamprecht spielte die Orgel. Eine dritte Aufführung in der Wallfahrtskirche in Gößweinstein / Fränk. Schweiz mit der prächtigen, von G. Kempff disponierten Moserschen Orgel schließt den Zyklus ab. Dr. Heinrich Weber.

FREIBURG i. Br. In den Tagen der Jahreswende traten in eindrucksvollster Weise die Gegensätze von deutscher kirchlicher Musik und japanischer Volksmusik an den Hörer heran. Auf eine Silvestermusik um 23 Uhr des vielseitigen Kirchenorganisten Paul Keßler in der Ludwigskirche

folgte im Theater eine groß aufgezogene Darbietung der Japanischen staatlichen Musikakademie der weiblichen Takarazuka-Gruppe. Das durch sie dargebotene musikalische Volksgut dieses klassischen Kabuki-Theaters wächst aus den Wurzeln von Volkslied und Natureindrücken heraus und wirkt stark als Spiegel japanischer Gedanken- und Gefühlswelt, streift in seinen Elegien der Gauklertänze auch an das Grausige. Das europäische Ausland fand in einem Sinfonie-Konzert unter GMD Vondenhoff starke Berücksichtigung durch Werke des Finnländers Jean Sibelius, des Russen Glazunoff und des Italieners Respighi. Ein anderer Sinfonie-Abend stellte neben die Uraufführung der Sinfonie Nr. 2 d-moll unseres Theater-KM Karl Ueter in Erstaufführung Georges Bizet mit seiner Sinfonie Nr. 1 E-dur von 1855 und Zoltan Kodaly mit Tänzen aus „Galanta" in verdienstvoller Weise heraus.

Neue Wege intimer hausmusikalischer Verbrämung städtischer Musikpflege betrat die Stadt Freiburg auf Anregung ihres bürgermeisterlichen Oberhauptes Dr. Kerber und ihres 2. Bürgermeisters und Hausmusikers Dr. Hofner mit einer „Teestunde mit geselliger Musik", zu der Einladungen an weiteste Kreise ergangen waren. Das musikalische Programm, das Händel in erste Linie stellte, wurde von sechs unserer einheimischen Künstler bestritten. Einen neuerlichen Schritt vorwärts auf dem Wege der Verschmelzung des musikfreudigen Alters und der vorwärts strebenden Jugend brachte eine „Feier deutschen Liedes von Beethoven bis heute", zu der sich der Freiburger Männergesangverein, die Rotteckschule und die Oberschule für Jungen, zusammen eine Vereinigung von 120 Männerstimmen, 120 Knabenstimmen und einem Orchester zusammengeschlossen hatten. Die energisch führende Leitung des Abends lag in den Händen des Chormeisters Musiklehrer Wilhelm Weis. Die (Harms-) Troemer-Konzerte errangen mit erstklassigen Künstlern wie Georg Kulenkampff und Wilhelm Kempff in einem Sonaten-Abend, weiter mit der meisterlichen Wiedergabe des Riesenwerks des „Musikalischen Opfers" über das Thema regium von Friedrich d. Gr. für Joh. Seb. Bach durch Hermann Diener und sein Collegium musicum ausverkaufte Säle und kaum zu bändigende Beifallsstürme.

Unter den vielfachen Veranstaltungen intimer hausmusikalischer Art und einheimischer Künstler sei eines geschmackvoll-pfleglichen Zusammenspiels des Geigers Bruno Lenz mit der Pianistin Bertel Rosenfelder im Museum gedacht, das für solche Veranstaltungen nun seit etwa einem Jahrhundert in erster Linie steht.

Dr. v. Graevenitz.

GELSENKIRCHEN. Zeitgenössische Werke finden nach wie vor in den Programmen der städtischen Hauptkonzerte eine starke Berücksichtigung. So hörte man gewissermaßen als Beispiel für das bei unseren lebenden Musikern sich stark bemerkbar machende Streben nach der kleinen Form die „Konzertante Musik" des Deutschbalten Boris Blacher, ein Werk voll starker motorischer Antriebe, mit großem satztechnischen Können geschrieben, in seiner humorig-witzigen Form von Dr. Hero Folkerts mit außerordentlicher dirigentischer Sorgfalt dargeboten. Einen sehr positiven Eindruck hinterließ auch die 5. Sinfonie von Max Trapp, ein in seiner persönlichen musikantischen Frische, dem lebendigen Schwung und dem Hineinströmen konzertanter Elemente vor allem in die beiden Ecksätze ganz echtes Werk unserer Zeit, gleichzeitig aber auch eine echte Sinfonie in der Architektur der vier Sätze, doch vermag man gerade in der Verbindung von konzertanten und sinfonischen Elementen auch Ansätze zu einem neuen Formtyp der Sinfonie zu erkennen, die diesem Werk ein für Trapp charakteristisches Gepräge geben. Die Hörer nahmen das ihnen in einer sehr klangerfüllten und namentlich im Adagio melodisch eindringlichen Wiedergabe dargebotene Werk mit herzlichem Beifall auf.

Mit zum größten Teil zeitgenössischen Werken gab es im nächsten Hauptkonzert einen Querschnitt durch das Musikschaffen der Romanen, eine Programmgestaltung, die in ihrer Geschlossenheit einen starken künstlerischen Erfolg hatte. Drei Tänze aus dem Ballett „Der Dreispitz" von Manuel de Falla taten ebenso wie die sinfonische Dichtung „Fontane di Roma" von Ottorino Respighi beispielhaft die Vorliebe des Romanen für schwelgerischen Klang und seine Lust an buntschillernden Effekten dar, ebenso freilich auch die starke Abhängigkeit der genannten Werke vom französischen Impressionismus. Von diesem gab das Orchesterstück „La Valse" von Maurice Ravel eine Kostprobe, es zeigte in der Zergliederung aller harmonischen und melodischen Elemente aber auch die Grenzen dieses Musikstiles auf. Das verstärkte städtische Orchester zeigte sich den außerordentlichen Anforderungen der Werke in vorbildlicher Spieldisziplin, schöner Klangkultur und gutem Einfühlungsvermögen gewachsen. In feinnervigem Nachspüren gelang es Dr. Folkerts, das berauschende klangliche Erlebnis romanischer Musik seinen dankbaren Hörern in einer oft nahezu sinnlich greifbaren Form nahezubringen.

Zwei Solisten stellten sich in diesen Konzerten zum ersten Male in Gelsenkirchen vor: Hugo Kolberg, damals noch Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters, spielte mit virtuosem Können, großem spielerischen Temperament und edel geformtem Ton das Violinkonzert von Tschaikowsky; seine ausgesprochene Musikalität

ließ die Schönheiten der melodischen Linien bezaubernd hervortreten, ohne sie doch ins nur Elegante abrutschen zu lassen. Hermann von Beckerath, der Solocellist der Münchener Philharmoniker, spielte das Cello-Konzert des Franzosen Edouard Lalo und ein Adagio und Allegro für Cello und Orchester von Luigi Boccherini mit schönem, vollem und warmem Ton, sicherer Technik und stilvoller und feinsinniger Gestaltung.

Dr. K. W. Niemöller.

GERA. Das Reußische Theater setzt auch in der neuen Spielzeit zielstrebig die Höherführung der Oper fort. Seine damit in Verbindung stehende Aufgabe kennzeichnet es so, das Theater der jungen Kräfte zu sein. Der neue Intendant Rudolf Scheel, von Haus aus Opernfachmann, der sich schon früher in der „Deutschen Musikbühne", die von Gera ihren Ausgang genommen hatte, als Erzieher junger Kräfte bewährte, ist der rechte Mann, dieses Streben zu verwirklichen. Nicht nur der Oper gilt seine aufbauend-fördernde Betätigung, sondern auch in der Operette griff er bereits mehrfach ordnend und bessernd ein. Schon die Eröffnungsvorstellung mit Mozarts „Figaros Hochzeit" ließ hervortretend seine regielichen wie erzieherischen Absichten erkennen. Unter seiner Regie wurde diese Mozart-Oper, völlig aus ihrer Musik heraus, in der Wiedergabe rein auf das Komödische abgestellt. KM Georg C. Winkler ließ die Mozart-Musik echt lebendig wie fein empfindungsvoll, in ausgesprochen kammerorchestraler Behandlung, zu wundersamem Aufblühen kommen. Elisabeth Hafenbraedl entfaltete als Gräfin eine ausgezeichnete gesangliche Kultur. Heinz Ramacher bewies als Graf Almaviva neuerlich sein vorzügliches gesangliches und darstellerisches Können. Der Figaro Otto Edelmanns, mit dem wir einen Baßbuffo von hervorragender Qualität erhalten haben, war gesanglich mit eine der besten Leistungen. Waldtraut Mohr interessierte als Susanne vornehmlich durch ihre gute Schulung im Koloraturmäßigen. Der Cherubino von Bettina Minholz ließ insonderheit in gesanglicher Hinsicht aufhorchen, in ihr wächst eine vielversprechende Sängerin heran. Auch Gisela Brecht, die als Marcelline das Buffoneske ihrer Partie wirkungsvoll herauszuarbeiten wußte, ist als eine Altistin von guter Qualität anzusprechen. — Carl Maria von Webers „Oberon" birgt aufführungsmäßig immer die Klippe der Inszenierung in sich. Für Inszenierungskünste gibt diese Märchenoper vielerlei Möglichkeiten, die aber den Duft und Zauber erdrücken können oder durch übersteigerte Ausstattung ins Kitschhafte verzerren. Intendant Scheel war hierbei im Zusammenwirken mit dem Bühnenbildner Alfred Siercke grundlegend von der Musik Webers, weniger von der Handlung, ausgegangen; so formte sich aus Bühnenbildern und aus Musikalischem kommender Inszenierung ein schöner wie kultivierter Gesamtrahmen, der als vorbildlich und beispielhaft zu kennzeichnen ist. In der Gesamt-Wiedergabe stand unbedingt die Orchesterleitung im Vordergrunde. Die Reußische Kapelle unter der meisterlichen Führung von Georg C. Winkler, der den romantischen Zauber der „Oberon"-Musik zu einem wundersamen Aufblühen kommen ließ, verdient hierfür die vollste Anerkennung. Hans Schnabel, der den Ritter Hüon von Bordeaux sang, fand wundervolle Töne, sowohl in der Höhe als auch in der Tiefe, ergiebig ausstrahlend, wobei ihm eine voll gerundete Kopftonbildung nachzurühmen ist. Elisabeth Hafenbraedl (Rezia) zeigte ihr gesangliches Können insbesondere in der Arie „Ozean, du Ungeheuer" auf, die sie in feiner klanglicher Abtönung und einfühlungsmäßig mit ausgezeichnet akzentuiertem Ausdruck wiedergab. Ein prächtiges Dienerpaar waren Heinz Ramacher (Scherasmin) und Anne-Gertrude Hoech (Fatime); beide darstellerisch voll natürlicher Lebendigkeit, hervorragend aufeinander eingespielt, und gesanglich ganz Vorzügliches bietend. Gisela Brecht zeigte als Puck eine überraschende schauspielerische und vorwiegend gesangliche Leistung von besonderem Eindruck auf; ihren klangvollen, sonoren Alt wußte sie vor allem in der Arie „Anrufung der Meergeister" mit trefflicher dramatischer Betonung einzusetzen. Mit klanglich Schönem, in gut gewähltem mezza voce gehalten, warteten Anny Körner und Bettina Minholz in dem „Gesang der Meermädchen" auf. Diese „Oberon"-Aufführung, musikalisch, gesanglich und darstellerisch bis ins Kleinste ausgefeilt, wurde so zu einem unbestritten überragenden Bühnenerfolg. — Die Revolutionsoper „André Chénier" von Umberto Giordano, einem italienischen Komponisten, der in deutschen Landen viel zu lange unbeachtet geblieben ist, wurde zu einem Höhepunkt der bisherigen operlichen Leistungen gestaltet. Voller Dramatik in der Handlung, musikalisch in der dramatischen Ballung gesteigert, wobei die Instrumentation mit sparsamen Mitteln arbeitet, und doch von einer klanglich eindrucksstarken Melodik erfüllt, deren Lyrismen dabei herb verhalten bleiben. Giordano bietet eine Musik, die von ureigenster Erfindung und aus echter Musikalität herausgeboren ist. Die Inszenierung von Rudolf Scheel, die er jeweils aus dem Musikalischen heraus zu gestalten weiß, gipfelte in den revolutionären Volksszenen, die, voller Lebendigkeit und Natürlichkeit, an geballter Ausdruckskraft wahrlich nichts zu wünschen übrig ließen. Giordanosche Musik erfuhr unter der impulsiven Leitung von Georg C. Winkler, von der Reußischen Kapelle, die ganz ausgezeichnet spielte, eine vortreffliche orchestrale Nachzeichnung, bei der die dramatischen Höhepunkte zu gesteigerter Entwicklung und die lyri-

schen Momente zu wundervoller Klanglichkeit gelangten. Hans Schnabel errang sich mit der Titelpartie des André Chénier einen vollen Bühnenerfolg. Franziska Schwab (Madeleine) erfreute vor allem im Gesanglichen; mit ihrem vollen wie gerundeten Sopran, von überquellender klanglicher Fülle, bestand sie gleichwohl im dramatischen wie lyrischen Ausdruck. Fritz Zipper wirkte als der Verräter Charles Gerard schauspielerisch und gesanglich gegen früher weit lebendiger und natürlicher. Alle anderen episodischen Partien befanden sich in den besten Händen. Eine Oper von mitreißender Wirkung, die als eine tatsächliche Bereicherung unserer Opernspielpläne zu werten ist. — Unsere Tanzgruppe, die ja sonst nur in Opern und Operetten in die Erscheinung tritt, wartete mit einem abendfüllenden Tanzdrama „Die letzte Fahne" von Wilmo Kamrath auf. Die letzte Fahne ist das Symbol einer heroischen Lebensauffassung; das dramatische Geschehen dieser tänzerischen Ausdruckskunst spiegelt die Schrecknisse und Verwirrungen der Nachkriegszeit wider, die in tänzerisch bildhaft gesteigerten Darstellungen — solistisch wie chorisch-bewegend — wiedergegeben wird; im Schlußbild gelangt die heroische Idee, in dem Bannerträger — Wilmo Kamrath — symbolisiert, zum Siege, während der Geist der Verwirrung unterliegt und überwunden zu Boden sinkt. Die orchestrale Musik, die das tänzerisch-dramatische Geschehen untermalt und jede Phase musikalisch belebt, stammt von Hanns-Klaus Langer. Eine Musik, die, in zeitgemäßer Faktur gehalten und instrumental interessant gefaßt ist, dabei mit oft sparsamsten, aber eindrucksvollsten Mitteln arbeitend, einen kompositorischen Könner verrät. Dieses Tanzdrama, das tänzerisch wie musikalisch einen erlebnisstarken Eindruck hinterließ, zeigte klar und deutlich auf, welche vielgestaltigen Ausdrucksmöglichkeiten der künstlerische Tanz in sich schließt. Artur Breitenborn.

HAMBURG. Die Inszenierungsarbeit der Hamburgischen Staatsoper, die in unseren, die Monate Januar bis Mitte März umfassenden Berichtsabschnitt fällt, widmete sich der Neueinstudierung slavischer Volksopern. Es zeigte sich, daß die Wiederaufnahme der seinerzeit, 1935, hier erstaufgeführten polnischen Nationaloper „Halka" von Moniuszko mit ihren empfindungsechten Tönen in der überkommenen Inszenierung erneut den Zug zu einem Serienerfolg in sich trägt. Und Smetanas hier zuletzt 1932 gelaufene „Verkaufte Braut" wurde in der augenfälligen, das Schauspielerische trefflich herausarbeitenden Neuinszenierung von H. K. Strohm gar auf offener Bühne beklatscht; stehen hier doch auch Buffospieler von seltener charaktervoller Prägung zur Verfügung (Theo Herrmanns Heiratsvermittler Kezal und Peter Kleins Bauerntölpel Wenzel!). Eine beachtliche künstlerische Neueinstudierungstat, ein willkommener Beitrag zur szenischen Entlüftung abgestandener und erneuerungsbedürftiger Bühnenkonvention wurde Rudolf Zindlers, des an das Berliner Theater des Volkes als Intendant Berufenen „Tristan und Isolde"; die die szenischen Vorschriften namentlich im mittleren Waldbild revolutionierenden Bühnenbilder Wilhelm Reinkings atmen Böcklinsche Klarheit und ihre szenische Verspinnung geht so weit, daß man bei ihnen unwillkürlich an das ritterliche Ordnungsgefühl Gottfried von Straßburgs denken muß, an jene bunte, schillernde Welt höfischer Intrigen und Gegensätze, wie sie uns in der farbdokumentarischen Chronik des Zweikampfes zwischen Tristan und Morolt in der „Tristan"-Handschrift des mittelalterlichen deutschen Epikers überliefert ist. Eine Inszenierung, die ausgeprägtes, diskussionsfähiges Stilgefühl verrät!

Die drei Konzerte unseres Philharmonischen Staatsorchesters (das fünfte, sechste und siebte) brachten unter Eugen Jochums Leitung Neues und Altes. Das „Präludium für Orchester" Werk 17 des 32jährigen Edmund von Borck ist ein Werk des Sturm und Dranges, das am meisten noch durch seine vollblütige Schwermut für sich einnahm. Bruckners „Siebte" konnte, wie ursprünglich geplant, nicht in der Originalfassung vorgestellt werden, da die Arbeiten hieran zugunsten der „Achten" zurückgestellt wurden; unsere, sich auf die detaillierten Angaben der umfangreichen Bruckner-Biographie von Göllerich-Auer stützende Annahme, daß entgegen der landläufigen Meinung doch wesentliche Unterschiede zwischen Original und Bearbeitung bei der „Siebten" bestehen müssen, hat sich inzwischen durch einen Briefwechsel mit dem Musikwissenschaftlichen Verlag bestätigt. Des 61jährigen Ernst von Dohnanyi Orchestervariationen über ein Kinderlied mit konzertantem Klavier ist „mozarthörig", liegt ihnen doch jenes „ah vous dirais-je, maman" zugrunde, das Mozart während seiner französischen Reise dem gallischen Volkston ablauschte, um es den dortigen Salons als artige Klaviervariationen zu schenken. Dohnanyis Werk ist eingebettet in den rhapsodischen Rahmen einer Lisztschen Klanggebärde, und nachdem sich der Tonvorhang gelüftet hat, gibt er ein reizendes Stück Programmusik frei, die, 1914 entstanden, nichts an weltmännischer Eleganz seines noblen Urhebers eingebüßt hat. Eine meisterhafte Aufführung der Hamburger Singakademie, des Philharmonischen Staatsorchesters und namhafter Solisten der Pfitznerschen Kantate „Von deutscher Seele" verhalf in Anwesenheit des andächtig lauschenden Komponisten dem bedeutendsten Chorwerk unserer Zeit zu verdienten künstlerischen Ehren und wurde für Pfitzner zu einer willkommenen hamburgischen Geburtstagsgabe angesichts seiner diesjährigen 70-Jahrfeier.

Erstrangige deutsche Kulturorchester weilten dazu

in Hamburg. Voran die Berliner Philharmoniker mit allein drei Gastkonzerten. Als musikalischer Spitzenreiter dieser einmaligen Instrumentalgemeinschaft entzückte Mengelberg, während de Sabata begeisterte (die unterschiedliche Dirigierkunst bei Richard Strauß zwischen diesen Beiden zu vergleichen, ist allein den Besuch dieser Konzerte wert). Wilhelm Furtwängler, am Klavier unterstützt von Edwin Fischer, hielt auch in Hamburg sensationellen Einzug mit seinem eigenen Klavierkonzert. Zwei Musiker von ausgeprägter süddeutscher Klang-Kultur wie Oswald Kabasta und Karl Böhm an der Spitze ihrer Orchester (Münchner Philharmoniker und Dresdner Staatskapelle) zu hören, bedeutet, so auch bei den beiden Hamburger Gastkonzerten, erhöhten musikalischen Genuß.

Musiziergemeinschaften und musikalische Vereinigungen wie das Hamburger Kammerorchester, die Bach-Gemeinschaft, die Kulturgemeinde und der Richard Wagner-Verein setzten sich mit unverändertem Nachdruck für die Erörterung kammermusikalischen Schaffens ein. Daneben zwei musikalische Ereignisse von besonderer lokalprogrammatischer Bedeutung: zu einem einheimischen kompositorischen Wettbewerb hatte die Hamburgische Kulturverwaltung in die repräsentativen, traditionsreichen Räumlichkeiten ihres Patrizierhauses an der Neuen Rabenstraße gebeten. H. F. Schaub, H. J. Weber, H. Sthamer und H. Erdlen war der Auftrag gestellt worden, die festgelegte Vorlage wechselseitiger Volkslieder nach der Decke ausführungsmäßiger Gegebenheiten (Streichquartett, Klavier, zwei Singstimmen) zu strecken. Der überraschende Ertrag war eine genußreiche hausmusikalische Feierstunde unter Engelhard Barthes Leitung mit Laien- und Berufsspielern der Hamburger Volkshochschule, eine Stunde, die die Stilmerkmale der einzelnen Komponisten zu der schönen Einheit erfahrungsreichen Tonvermögens prägte. Der zweite Musikbeitrag galt draußen in Hamburg-Volksdorf dem Gedanken dezentralisierter Musikpflege. Die Ortsgruppe der NSDAP dieser idyllischen Vorortgemeinde hatte aus Anlaß des Gedenkens der sechsjährigen nationalsozialistischen Machtübernahme in ihrer Walddörfer-Schule zu einem Orchesterkonzert eingeladen; die Aula war bis auf den letzten Platz besetzt, als der dort ansässige Komponist Hermann Erdlen das Pult bestieg, um mit dem Nordmark-Orchester klassische und eigene Werke elastisch zu dirigieren und Zeugnis abzulegen von der kulturellen Rührigkeit draußen vor den Toren Hamburgs.

Ein bunter Vortragsstrauß namhafter Solisten war artige Geschenkgabe im Feld des regen hansischen Musiklebens. Ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, greifen wir nur ein paar repräsentative Namen wie Ursuleac, Teschemacher, Völker, Reinmar, Koczalski, Arrau, Ramin, wie das Strub-Quartett und das Quartetto di Roma heraus, um damit auch die solistische Spannweite lokaler Musizierfreude wenigstens anzudeuten. H. Fuhrmann.

HANNOVER. Hat es einen Sinn, die Leser dieser Zeitschrift mit einer Aufzählung all der großen und kleineren Veranstaltungen zu behelligen, die in anderen Städten ebenso oder ähnlich vor sich gehen? Wir wollen den Anteil auf die im besonderen Sinne hannoverschen Ereignisse lenken; wir bekennen, daß uns soziale Rücksichten ebenso leiten, wie künstlerische, wenn wir die Aufmerksamkeit derer „da draußen in der Welt“ für die Unsrigen erbitten.

So nennen wir drei einheimische Klavierspieler, die uns mit bedeutenden und vom Gewohnten abweichenden Inhalten ihrer Abende erfreuten: Clara Spitta, Willy Craney und Erik Then-Bergh. So nennen wir mit nicht geringerem Nachdruck das von Erna Bethan geführte Streichquartett. Wenn es aber in unserer Stadt möglich ist, daß Kurt Thomas mit seiner Kantorei, ja schlimmer, daß Hans Pfitzner als Begleiter seiner Lieder auf geringen Anteil traf, so darf ein solches Verfallzeichen nicht übersehen werden. Wirklich hat der Landeskulturwalter H. Huxhagen auch schon vor dem Offenbarwerden sichtbarer Schäden eingegriffen. Wir vertrauen darauf, daß es seinem tatkräftigen und einfallreichen Idealismus gelingen werde, alles, was noch chaotisch ist, in haltbare Form zu bringen. Die Prüfung der Bedürfnisfrage ist ebenso dringendes Gebot, wie eine großzügige Anlage des Entwurfs für das Geplante. Aber schon ist, als entscheidende Tat, die soziale Sicherung des Niedersachsenorchesters (neben dem Städtischen Opernhausorchester) gelungen. Als Unternehmer größeren Stils gelten NS-Bühne, KdF-Kulturgemeinde und (für Kammermusik) die Hannoversche Musikgemeinde; ältere Überlieferungen sind verankert in den Symphoniekonzerten des städtischen Orchesters, in den Chören und in der Kirchenmusik. Zählt man dazu die Unmenge von bewährten und nachdrängenden Kräften, die sich geltend machen möchten, so ist die Gefahr der Zersplitterung augenscheinlich: drei Theater (warum sollte der Musikfreund nicht in das Schauspielhaus gehen?) spielen täglich, Kinos spielen nachmittags und abends, kein Kaffeehaus ist ohne den Star „mit seinen 21 Solisten“, Radiogerät in jedem Stockwerk — ja die Hörer sind, in einer Halbmillionenstadt, noch da; aber: ist das auch noch Hören? Ist das ein gesundes Verhältnis zur Musik? Goethes Zauberlehrling war, verglichen mit unseren Verantwortlichen, in einer beneidenswerten Lage.

Wir lesen, daß in einer Ostseestadt die Zahl der städtischen Konzerte von der amtlichen Stelle aus vermindert wurde. Prof. Dr. Th. W. Werner.

KASSEL. (UA Michel Rühl: „Kreislauf des Tages".) Im ersten diesjährigen Reihenkonzert des Preußischen Staatstheaters stellte Dr. Robert Laugs neben anderen chorischen und instrumentalen Werken eine Uraufführung zur Aussprache: den „Kreislauf des Tages" — eine Kantate für vier Solostimmen, gem. Chor und gr. Orchester von dem an der Düsseldorfer Oper wirkenden Chordirektor Michel Rühl.

Das Werk, dem eine im Gedanklichen und Sprachlichen feinsinnig empfundene Dichtung von Albert Schramm zugrunde liegt, stößt in musikalische Bezirke vor, die modernen Stilwillen mit überliefertem Gedankengut verbinden. Dabei offenbart der Komponist die Fähigkeit einer gediegenen Satztechnik, die namentlich den meist polyphon gehaltenen und fugierten Chören zugute kommt und hier auch eindrucksstarke Wirkungen zu erzielen vermag. Darüber hinaus scheint das Suchen nach der Form den gedanklichen — und vor allem eigenwüchsigen — Gehalt vorläufig noch zu überdecken. Der fraglos begabte Tonsetzer bleibt Wagner, Pfitzner, Reger und Puccini stark verpflichtet. Er bedient sich des großen Orchesters und weiß dessen Möglichkeiten geschickt — wenn auch nicht immer mit der gebotenen Prägnanz — auszunutzen. Die instrumentalen Zwischenspiele sind ausgedehnt und mehr ausgeklügelt als empfunden. Ob sie, ebenso wie die Solopartien, der Gemeinschaft als wirklicher Wert zuwachsen, muß fraglich bleiben. Im ganzen handelt es sich um eine bemerkenswerte Talentprobe, die vorerst mehr Verheißung als Erfüllung bedeutet.

Die Wiedergabe des trotz aller Einzelerwägungen fesselnden Werkes wurde von Dr. Robert Laugs und der Staatskapelle zu einer achtunggebietenden Höhenlage geführt. Für den Erfolg setzten der Konzertchor des Kasseler Lehrergesangvereines und das Soloquartett: Hilde Wesselmann, Wuppertal (Sopran), Eva Jürgens, Wuppertal (Alt), Franz Köth (Tenor) und Horst Euler — beide vom Staatstheater Kassel — ihre künstlerischen Kräfte erfolgreich ein.

Der anwesende Komponist wurde lebhaft gefeiert. Wilhelm Fett.

LÜBECK. (Berufung Erwin Zillingers an den Lübecker Dom.) Um die Jahreswende wurde die Berufung des Schleswiger Domorganisten Erwin Zillinger an die Lübecker Domkirche bekannt. In Würdigung seiner Verdienste um die kirchenmusikalischen Aufgaben und Ziele der schleswig-holsteinischen Landeskirche erhielt Zillinger den Titel eines „Kirchenmusikdirektors". Als Amtsnachfolger von Prof. Wilhelm Stahl gewinnt der neue Domorganist einen ebenso verpflichtenden wie dankbaren Wirkungskreis. Die Berufung Erwin Zillingers wird in Lübecker Kunstkreisen als vielverheißende Bereicherung des Musiklebens der Hansestadt empfunden. Die schöpferische und tatenfrohe Persönlichkeit des Künstlers wird nicht nur das vorbildliche Erbe von Prof. Stahl in Treue weiterzupflegen haben, sondern auch an einer kräftigen Aufwärtsentwicklung der Lübecker Kirchenmusik mithelfen müssen. Durch die seit Beginn dieses Winters behördlicherseits verfügte einschneidende Kontingentierung der musikalischen Veranstaltungen bewegt sich die musica sacra gegenwärtig in einem ziemlich geruhsamen Gleichmaß. Weist doch der programmatische Gesamtplan für 1938/39 eine recht niedrige Zahl an größeren geistlichen Choraufführungen auf, die mit dem verpflichtenden Ruf Lübecks als Stadt der Orgel- und Kirchenmusik nicht im Einklang steht. Hüten Walter Krafts spätsommerliche Abendmusiken in Sankt Marien eine altehrwürdige Überlieferung, so eroberten sich seit einer Reihe von Jahren auch die jetzt von Bruno Grusnick (Chorleitung) und Johannes Brenneke (Orgel) durchgeführten musikalischen Vespern in St. Jakobi einen festen Platz im Rahmen der winterlichen Kirchenmusik. Der Dezembermonat erbrachte in Lübecks Kirchen ein frohes, volkstümlich betontes Erklingen alter und zeitgenössischer Weihnachtsmusik. Erst nach fast siebzig Jahren ihres Erscheinens zur Einweihung der Votivkapelle des neuen Linzer Doms fand Anton Bruckners e-moll-Messe den Weg nach Lübeck. Die in der Beschränkung auf fünf Sätze, jedoch in der instrumentalen Originalfassung erfolgte Erstaufführung im Dom war dem von Dr. Fritz Jung geleiteten Domchor zu danken. Die stilistisch klar geprägte und religiös tief verankerte Ausschöpfung des Werkes, dessen „Benedictus" und „Agnus Dei" zu ergreifender Wirkung kamen, nahm die Hörerschaft als Beitrag zu der in Lübeck erfreulich regen Brucknerpflege dankbar entgegen. Einen tiefgehenden Eindruck hinterließ das Gastkonzert des jungen, durch tragisches Schicksal nahezu erblindeten Organisten Martin Günter Förstemann von der St. Johanniskirche in Magdeburg. Auf den beiden Orgeln von St. Jakobi zeigte der Künstler (ein Schüler Günther Ramins) an Werken barocker Meister ein bestechendes virtuoses Können und eine von elementaren geistigen Impulsen beflügelte Erschließung, deren Stilstrenge und seelische Ausdruckskraft bei den Hörern uneingeschränkte Begeisterung weckten. Dr. Paul Bülow.

MANNHEIM. (UA Gottfried Müller: Orchesterkonzert a-moll Werk 5.) Das 7. Akademie-Konzert brachte als Uraufführung das Orchesterkonzert in a-moll Werk 5 von Gottfried Müller, der durch seine Variationen über „Morgenrot" und „Innsbruck, ich muß dich lassen"

den Mannheimern bereits bekannt ist. Der junge Komponist verfügt über ein ganz außergewöhnliches kontrapunktisches Können. Das zeigt schon die Sicherheit, mit der die Themen im ersten Satze seines Werkes verarbeitet sind. Unbeirrt und unbeschwert von Rücksichten auf Melodik und Wohlklang geht er den Weg strengster Polyphonie und manchem Hörer wird es etwas schwer fallen, ihm zu folgen. Im zweiten Satze, dem Adagio, ist diese Strenge etwas gemildert, die kühle Abstraktion ist gewichen und hat klanglicher Wärme und Wohllaut Platz gemacht. In den starken Gefühlsspannungen dieses Satzes und der feierlichen Stimmung spricht nicht nur der Verstand des Kontrapunktikers, sondern auch das Herz des temperamentvollen Musikers. In der großartig durchgeführten Schlußfuge des Finales kehren drei Themen des ersten Satzes wieder, wodurch der Komponist auch äußerlich die Geschlossenheit und innere Einheit seines Werkes aufzeigen will.

Gottfried Müller hat sein Orchesterkonzert Karl Elmendorff gewidmet und man möchte jedem jungen, begabten Komponisten einen solch eifrigen und liebevollen Anwalt seines Schaffens wünschen. In Wort und Schrift hatte dieser sich schon vor der Aufführung an das Publikum gewandt und Verständnis für das Werk und den Komponisten zu wecken gesucht. Mit ebenso viel Liebe und Begeisterung setzte er sich auch bei der Aufführung für das Werk ein und da das Orchester gern und willig seiner Führung folgte, so wurde diese Uraufführung zu einem vollen Erfolge für Gottfried Müller.

Freudig und dankbar wurde Schuberts Sinfonie Nr. 6 in C-dur aufgenommen, die das Orchester des Nationaltheaters unter Elmendorffs Stabführung in ihrer ganzen Anmut und Heiterkeit darbot. Solistin des Abends war Elisabeth Friedrich vom Deutschen Opernhaus in Berlin, die mit dem packenden Vortrag der Wesendonklieder von Richard Wagner sich als eine Künstlerin erwies, die nicht nur über ein reiches und vortrefflich geschultes Stimmaterial verfügt, sondern auch aus innerstem Erleben heraus ihre Gaben zu gestalten und zu beseelen weiß. Karl Stengel.

NÜRNBERG. Die erste Hälfte des Konzertwinters 38/39 brachte auf eine verhältnismäßig kurze Zeit zusammengedrängt eine erfreuliche Hochflut musikalischer Veranstaltungen. Die repräsentativen Stätten der Nürnberger Musikpflege sind zunächst die von der Stadt großzügig betreuten, vorwiegend von GMD Alfons Dressel geleiteten „Philharmonischen Konzerte". Die Aufnahme zeitgenössischer Werke (in jedem Konzert findet sich mindestens eines) ist hier begrüßenswerterweise Prinzip geworden. So bot der 1. Abend neben Bruckners „Siebenter" das Trappsche „Violoncellokonzert" (mit Enrico Mainardi), im 2. Konzert dirigierte Wilhelm Sieben Wolf-Ferrari (Divertimento Werk 20), Beethoven und Schumanns Violinkonzert (Solist: Gustav Lenzewsky), im 3. Konzert hob Dressel die „Konzertante Serenade für Holzbläser, Pauken und Streicher, Werk 20" des jungen Nürnberger Hermann Wagner aus der Taufe (weitere Solisten: Jo Vincent mit Gesängen von Bach und Beethoven, die Harfenistin Liselotte Bremer und der Flötist Hans Schneider mit Mozarts „Konzert für Harfe und Flöte"). Daneben pflegt der „Privatmusikverein" nach wie vor hochwertigste Kammermusik: das Stroß-Quartett, Alfred Cortôt-Paris, Edwin Fischer und sein Kammerorchester waren die berühmten Gäste der ersten drei Veranstaltungen. Der Besuch dieser Konzerte ist durchweg sehr gut. Für hohe Qualitäten und große Namen besteht in Nürnberg Interesse.

Auch die zahlreichen Solistenkonzerte finden im großen und ganzen gute Resonanz. Raoul Koczalski feierte sein 50jähriges Künstlerjubiläum bei seiner großen und treuen Nürnberger Gemeinde mit einem eigenen Abend, an dem er neben Chopin seine gis-moll-Sonate Werk 97 spielte. Florizel von Reuter und der einheimische Klavierprofessor Karl Raft boten Bach, Schubert, Brahms, Reger. Erna Sack sang im überfüllten Kulturvereinssaal einem äußerst enthusiasmierten Publikum ein auf breiteste Schichten abgestelltes Lied- und Arienprogramm vor. In den „Meisterkonzerten des Esche-Chores" fanden Bockelmann und Raucheisen besten äußeren Rahmen. Daneben ist noch zweier Konzerte auswärtiger Organisten zu gedenken: der auch als Komponist bekannte Däne Sandberg-Nielsen (Kopenhagen) gab in St. Sebald einen mit Recht beachteten Buxtehude-Abend; in der Friedenskirche spielte Alfred Schäufler-Greiz Werke von Lothar Penzlin-Berlin, und Paul Krause-Dresden. Der Sebalder Organist Friedrich Ehrlinger führte vor geladenen Gästen eine Reihe eigener, für liturgische Zwecke gedachter Choralvorspiele vor. Die Orgelkonzerte Prof. Walther Körners an St. Lorenz besaßen wie stets hohen Kunstwert.

Die Oper brachte neben dem üblichen Repertoire-Plan (u. a. „Frau ohne Schatten", Leitung: Dressel) als Erstaufführung Jakob Gotovacs „Ero der Schelm". Das folklorisch durchsetzte Werk verrät Können und Geschmack, auch ohne den Willen, Kunst als Mission zu betrachten. Die Leitung lag bei von Diehl und KM Conz; Heinz Kraayvanger, Berta Karena, Heinrich Pflanzl, Heinz Daniel, Erna Rühl waren in den wesentlichen Partien beschäftigt. Ein zweites Erstaufführungswerk kann auf das stattliche Alter von 71 (!) Jahren zurückblicken: Arrigo Boitos „Mephistopheles". Der sorgfältige Verzicht auf eine Auseinandersetzung mit

dem jungen deutschen Schöpferprozeß war auch in dieser Spielzeithälfte bedingungslos aufrechterhalten. Für Ballettmeister Hans Helken ergaben sich einige Sonderaufgaben: eine Tanzschöpfung „Tanzbilder" (nach verschiedenen musikalischen Motiven) ist hervorzuheben.

Dankbare Hörer fanden die „Regensburger Domspatzen" (unter Dr. Schrems), die „Wiener Sängerknaben" und die „Leipziger Thomaner" (unter Straube). Die „Dresdener Philharmoniker" mit Paul v. Kempen gaben den Unternehmungen des „Konzertringes Nürnberg" (Deutsches Volksbildungswerk) vielversprechenden Auftakt. Für zwei Veranstaltungen des „Bayreuther Bundes" (Landschaftsleitung Franken: Amtmann Dr. Richard Wilhelm Stock) hatte Gauleiter Julius Streicher die Schirmherrschaft übernommen: ein „Festkonzert" leitete Gilberto Graf Gravina; die „Meistersinger"-Aufführung unter GMD Dressel in Anwesenheit des Gauleiters und Winifred Wagners entsprach der altbewährten Nürnberger „Meistersinger"-Tradition. Über die „Kammerkonzerte zeitgenössischer Musik" Dr. Adalbert Kalix' haben wir vor kurzem in der „ZFM" (Novemberheft 1938) Grundsätzliches ausgeführt. Geschmackvoll gewählte Historik pflegt Dr. Willy Spilling in seinem „Collegium musicum".

Die erfreulich rege Anteilnahme der Stadtbehörden an den musikalischen Dingen zeigt sich in der wachsenden Bedeutung der Konservatoriumskonzerte, im Gedeihen der Singschule (in einem von 2000 Kindern ausgeführten „Junggesang" leitete Singschuldirektor Waldemar Klink u. a. die erfolgreiche Uraufführung der Max Gebhardschen Kantate „Uns ward das Los gegeben"), in den Orgelkonzerten, die in jedem Sommer in der Kongreßhalle des Reichsparteitagsgeländes stattfinden, in den ob ihres Stimmungszaubers bekannt gewordenen „Burgserenaden" usw. Außerdem läßt die Stadt mit den „Einführungskonzerten junger Künstler" dem Nachwuchs tatkräftige Förderung zuteil werden. Die künstlerische Gesamtleitung fast aller dieser städtischen Unternehmungen liegt bei dem Direktor des Konservatoriums Max Gebhard.

Aus der Fülle kleinerer Veranstaltungen einheimischer Kräfte sei nur einiges herausgegriffen: der noch sehr junge Eduard Eckel, der sich vor allem als begabter Konzertorganist Achtung verschaffte, gab einen gut besuchten Klavierabend. Hermann Guttendobler (Bariton) brachte in einem Liederabend „Das zeitgenössische Lied" u. a. Gesänge des Nürnberger Komponisten Dr. Hans Schröck zur Uraufführung. Der „Männerchor Merkur" (Leitung: Karl Langfritz) bot in einem Festkonzert zum 25jährigen Bestehen u. a. Lißmanns „Jahreskreis", der „Laucherchor" (Leitung: Ernst Hirschmann) vermittelte Otto Jochums „Reigen des Jahres". Einen interessanten Abend verdankte man dem „Nürnberger Madrigalchor und Kammerorchester" (Leitung: Otto Döbereiner): der bekannte Münchener Gambist Christian Döbereiner führte in einem gut angelegten „Haydn-Abend" das rekonstruierte Baryton vor. Karl Foesel.

PLAUEN. Die Oper setzte sich während der Berichtszeit (November bis März) für das stärkste Erfolgswerk der letzten Jahre, Norbert Schultzes „Schwarzen Peter" ein und erspielte dem köstlichen Werk auch hier eine begeisterte Anhängerschar. Die Wiedergabe gehörte zum Besten, was das Plauener Theater seit langem geboten hat, vor allem dank eines drastischen Humors in der Ausstattung (Walter Schmidt), der Inszenierung (Dr. Hermann Werner) und der musikalischen Interpretation (Hans Moltkau). Von den Darstellern zeichneten sich besonders Erik Jelde (König Klaus), Hans Kerber (Spielmann), Paulus Kuen (Roderich) und Ruth Daum (Erika) aus. Auch im Veranstaltungsring der HJ hatte das famose Stück durchschlagenden Erfolg. Als sehr geglückt erwies sich ferner eine „Tiefland"-Neuinszenierung, musikalisch aufs beste von Georg L. Jochum betreut. Manfred Grundler bot hier als Sebastiano eine Leistung, die stimmlich wie darstellerisch an jeder größeren Bühne bestehen könnte, wobei namentlich der packende Realismus der Schlußszene hervorzuheben ist. In der Rolle des Pedro wechselten Hans Erichsen und Hugo Sauer mit unterschiedlichem Erfolge ab, wie überhaupt die Tenorfrage unserer Bühne dringend einer günstigeren Lösung bedarf. Eindrucksvoll auch Anna-Liese Uhrlandt als Marta und die Nuri von Hanna Clauß. Eine Wiederaufnahme von „Zar und Zimmermann" hatte ihren Hauptreiz in entzückend stilechten Bildern (Walter Schmidt) und der van-Bett-Besetzung mit Erik Jelde, während Hans Kerber als Zar wenig überzeugend war. Über die „Meistersinger" und Verdis „Don Carlos" wurde anläßlich der Theaterfestwoche (10.—19. Februar) bereits berichtet, ebenfalls über die beiden in diesen Zeitraum fallenden Orchesterkonzerte.

Auf einen Beethoven-Abend Elly Neys ließen die Städtischen Konzerte einen ausschließlichen Orchesterabend folgen, bei dem Georg L. Jochum nach Corellis „Weihnachtskonzert", eine hervorragende Wiedergabe von Bruckners Achter Sinfonie vermittelte — eine vorbildliche Leistung von Dirigent und Orchester. Am darauffolgenden Abend erklangen außer der Fünften von Tschaikowsky die mit prachtvoller Nuancierung gespielten „Fontane di Roma" Respighis und Dvořáks Cellokonzert, von Prof. Ludwig Hoelscher in bekannter Meisterschaft vorgetragen. Als kammermusikalischen Ruhepunkt ließ dann das Ramin-

Trio (Ramin — Härtl — Grümmer) Werke von Stamitz, Purcell und Buxtehude lebendig werden, während Ramin selbst sein Lieblingswerk für Cembalo, die Chromatische Phantasie und Fuge von J. S. Bach, beisteuerte. Schließlich gab noch Willi Domgraf-Faßbaender (Berlin) mit Heinrich Göldner am Flügel einen begeistert aufgenommenen Solistenabend.

Von den allmonatlich stattfindenden „Musikalischen Feierstunden" der Kreismusikerschaft verdient hauptsächlich die 5. Anrechtsveranstaltung Erwähnung, in der die geschätzte Plauener Altistin Irma Günther-Huster sich für stimmungsvolle zeitgenössische Lieder vogtländischer Tonsetzer (Paul Barth-Planitz, Hans Wolfgang Sachse und Friedrich Glier) einsetzte. Außerordentlich günstige Eindrücke gewann man wieder von einer Bruno Heroldt-Uraufführung, der Sonate C-dur für Violine und Klavier (gespielt von Ilse Fischer-Chemnitz und Frieda Lohse-Plauen). Hier ist wirklich ein Komponist am Werk, der unbeirrt um Moderichtungen Eigenes zu geben hat. In der nächsten Anrechtsveranstaltung stellte sich Reinhart Ginzel mit „Variationen über ein eigenes Thema für zwei Altblockflöten" als geschickter Tonsetzer vor. Außerdem lernte man in dem jungen Münchener Pianisten Hans Krey einen Klavierspieler kennen, der dank hoher Musikalität und glänzender Schulung bald bekannt werden wird. In einem Abend des Dämmrich-Quartetts (Zwickau) interessierte vor allem das Streichquartett c-moll von Schillings und das prachtvolle „Dorische Quartett" Respighis.

Von den größeren Chorkonzerten soll das volkstümliche Oratorium „Das Hohelied der deutschen Arbeit" von Robert Carl, dem Chormeister des Sängerkreises Saarbrücken, besonders erwähnt werden. Das Städtische Orchester und eine Chorgemeinschaft unter der Leitung Kurt Döllings bereitete ihm eine eindrucksvolle Wiedergabe. Auch das Oratorium „Deutschland" (Dichtung: W. Brockmeier, Musik: W. Sporn), am Heldengedenktag im Stadttheater aufgeführt, fand dank vorzüglicher Interpretation durch den Lehrergesangverein und den Riedelschen Männerchor unter Julius Gatter und mit Solokräften der Oper (Ruth Daum — Hans Kerber — Erik Jelde) starken Beifall.

In Solistenabenden der Vogtländischen Konzertdirektion hatte die begabte Berliner Sopranistin Anna Camp wesentlich größeren Erfolg als die gleichfalls aus Berlin kommende Charlotte Teichmann. Dr. Hans Dietrich Hellbach.

WUPPERTAL-ELBERFELD. (UA Ottmar Gerster: „Ernste Musik für großes Orchester".) Dieses neue Werk, ein Gedenkblatt auf den Fliegertod eines Jugendfreundes, ist ausgezeichnet durch straffe formale und künstlerische Gestaltung. Der an den Folkwangschulen in Essen wirkende Komponist steht unter dem Einfluß von Brahms und Bruckner, schöpft aber aus eigener Erfindungsgabe, weiß seine Gedanken in leuchtenden, instrumentalen Farben auszudrücken. Das von GMD Fritz Lehmann meisterhaft geführte Städtische Orchester brachte die Komposition zu nachhaltiger, erfolgreicher Uraufführung (Dauer 30 Minuten).

H. Oehlerking.

ZEITZ. Der Konzertverein trat im Berichtsabschnitt mit drei Veranstaltungen an die Öffentlichkeit, die sämtlich in ihrer Art Wertvolles boten und damit den guten künstlerischen Ruf des Instituts von neuem bekräftigten. Im Januar hörten wir den Berliner Gesangsmeister Rudolf Watzke in einem feinabgestimmten Liederabend, der den Künstler auf voller Höhe des Könnens, sowohl in technischer als auch rein musikalischer Hinsicht zeigte, der in reifer Gestaltungskunst eine Reihe bekannter und schönster deutscher Kunstlieder zu innerem Erlebnis werden ließ. Ähnliche Eindrücke erweckte das nächste Konzert, ein Violinabend des jugendlichen Geigers Walter Barylli-Wien. Es war in der Tat erstaunlich, wie dieser begnadete Künstler in so jungen Jahren bereits sein Instrument beherrscht und bei vollkommener technischer Überlegenheit den Vortrag beseelt und durchgeistigt. Selbst so schwierigen Problemen wie einer Bachschen Solo-Suite wußte er mit einer Sicherheit beizukommen, an der man seine Freude haben konnte. In höchst anerkennenswerter Weise unterstützte ihn am Flügel der für den erkrankten Willy Graef eingesprungene Münchener Pianist Karl Berger, dem somit gebührender Anteil am guten Gelingen dieses eindrucksvollen Kunstabends zukam. Ganz einzigartig jedoch — und damit ein vorzüglicher Abschluß und Ausklang der Konzertreihe — war der Klavierabend des polnischen Meisterpianisten Raoul Koczalski. Den ganzen ersten Teil hatte er seinem berühmten Landsmann Frédéric Chopin in der abwechslungsreichen Vortragsfolge eingeräumt, und man wird beispielsweise die phantasievolle h-moll Sonate, die g-moll Ballade und das liebliche, sanfte Es-dur Nocturno (mit authentischen Verzierungen von Chopin, Ausgabe Mikuli) so plastisch und klangschön selten zu hören bekommen. Aber auch mit eigenen Kompositionen und vor allem mit Löbmanns jugendfrischem, unverwüstlichen „Karneval" hatte Koczalski bedeutenden Erfolg. So wuchs sich der Abend zu einem künstlerischen Erlebnis von nachhaltigen Eindrücken aus, dem auf alle Fälle eine noch zahlreichere Hörerschaft zu wünschen gewesen wäre.

Neben dem Konzertverein beteiligte sich die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" in reichem Maße am öffentlichen Kunstleben. Das musikalische Ereignis stellte hier ein großes Orchesterkonzert des NS-Sinfonie-Orchesters dar,

das nunmehr zum zweiten Male in unserer Stadt Einzug hielt und unter der genialen Stabführung von GMD Franz Adam mit bekannten Meisterwerken der deutschen Orchesterliteratur wahre Triumphe feierte. Den krönenden Abschluß bildete eine eindrucksvolle Wiedergabe der „Tannhäuser"-Ouvertüre, welche einen derartigen Beifallssturm zur Folge hatte, daß das Orchester noch zwei Zugaben spenden mußte. Ein Abend Dresdener Künstler sowie das Auftreten des bestbekannten Meister-Sextetts erfreuten sich in ihrer Art ebenfalls guten Zuspruchs. Das Gleiche wäre auch von der Oper „Mignon" zu sagen, welche als Gastspiel des Altenburger Landestheaters im Saal des „Preußischen Hofes" zur Aufführung gelangte. Freilich lassen die Mängel einer Behelfsbühne die Frage nach Errichtung einer wirklichen und würdigeren Kunstpflegestätte immer dringlicher werden.

Die gerade heute, wo vielen Volksgenossen überhaupt erst die Möglichkeit zum Genusse unserer herrlichen deutschen Kunstschätze geboten wird, so notwendige Aufklärungsarbeit vermittelten in vorbildlicher Weise zwei ausgezeichnete Vorträge mit musikalischen Erläuterungen, von denen jeder in seiner Weise etwas Besonderes brachte. Im „Kaufmännischen Verein" sprach Alfred Pellegrini-Dresden über die deutsch-kulturelle Sendung Richard Wagners und sein Bayreuther Festspielwerk, wobei er den Eindruck seiner fesselnden Ausführungen durch praktische Beispiele am Flügel sowie Originallichtbilder der Bayreuther Wagner-Festspiele noch vertiefte, außerdem sich aber auch als Geiger von Qualität mit einem Werk von Bach und einem Wagner-Fragment betätigte. Im Ortsverband Zeitz des Bayreuther Bundes hielt Reichsbundesführer Otto Daube-Detmold einen hochinteressanten und in dieser Form hier wohl noch nicht gebotenen, aufschlußreichen Vortrag über das Thema „Beethoven und Wagner als Gestalter deutschen Volkstums", den er gleichfalls mit beweiskräftigem Motiv- und Themenmaterial am Klavier ausschmückte.

Zur Abrundung des musikalischen Gesamtbildes seien noch drei kirchenmusikalische Feierstunden in St. Michael und St. Nikolai erwähnt, die durchweg ernsthaftes Bemühen um die Pflege und Förderung geistlicher Musik erkennen ließen und sich dadurch neue Freunde erwarben. Rudolf Winter.

ZWICKAU/Sa. Im Dezemberheft des Vorjahres berichtete die ZFM bereits über das 3. Städtische Sinfoniekonzert mit der hervorragenden römischen Geigerin Lilia d'Albore und ein erfolgreiches modernes Chorkonzert des Zwickauer Kammerorchesters.

Dem ausgehenden Kirchenjahr 1938 gaben naturgemäß große kirchenmusikalische Aufführungen das ernste Gepräge. Kantor Max Maschner stellte am Bußtag eine ausgezeichnete Aufführung von Haydns ewigjunger „Schöpfung" heraus. Ihm standen dabei mit den Dresdnern Karl Otto Zinnert und Robert Bröll, sowie Elisabeth Meinel (Leipzig) ein Künstlerterzett zur Verfügung, das der Aufführung eine besondere Note gab. MD Schanze gestaltete als überlegen führender Chor- und Orchesterdirigent im Totensonntagskonzert im Dom eine abwechslungsreiche Vortragsfolge, aus der neben zwei Bachkantaten (Nr. 106 Actus tragicus; Solokantate Nr. 82 „Ich habe genug") als Neuheit für Zwickau „Schnitter Tod" von Rudolf Ochs (Dresden) herausragte. Der Komponist übersetzt hier die mysterienhaft-holzschnittartige Kunst des bekannten alten Liedtextes „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod" mit stark wirkender moderner Klanggebärde für Chor und ein hier besonders charakteristisches Blasorchester. Das sehr beachtliche Werk läßt auf eine starke tonsetzerische Begabung schließen. Eine ähnliche Klangsprache redet Domkantor Schanze in seiner eindrucksvollen Choralmotette „O Herrlichkeit! Nun jauchzt das Licht", das in Reminiszenzen an den Morgensternchoral einen wirkungsvollen Lichthymnus darstellt. Der Bassist Gerhard Hofmann (Leipzig) hatte in der Bachschen Solokantate sowie in drei hymnischen Gesängen des Berliners Hermann Simon Gelegenheit, seine schönen Stimmittel geltend zu machen. Das Weihnachtskonzert im Dom war diesmal ein reines Orgelkonzert. Domorganist Zybill bot Werke von Bach (Pastorale, Orgelchoräle aus dem „Orgelbüchlein", Präludium und Fuge D-dur) sowie dem Zeitgenossen Hans Friedrich Micheelsen-Hamburg (Teil III der Choralmusik).

Das 4. Städtische Sinfoniekonzert brachte Werke der nationalen Tonschulen und hatte seine Höhepunkte in Chopins e-moll Konzert und Tschaikowskys 5. Sinfonie Werk 64, ebenfalls in e-moll. Wir müssen MD Barth dankbar sein, daß er auch von sich aus den überragenden polnischen Chopinspieler Raoul Koczalski Gelegenheit gab, einmal ein Chopinsches Klavierkonzert zum unvergleichlichen Erlebnis werden zu lassen. Mit dem Vortrag eigener Solowerke für Klavier dokumentierte Koczalski, daß seine schöpferische Begabung nicht im entsprechenden Verhältnis zu seiner eminenten nachschaffenden steht. Mit dem effektvollen Brillantfeuerwerk der 13. Rhapsodie von Liszt trat seine außergewöhnliche Spieltechnik nochmals glänzend hervor. Imponierend schloß MD Barth, der den Pianisten mit seinem Orchester bestens begleitete, das Konzert mit der großartigen Sinfonik Tschaikowskys ab, nachdem er es mit Hector Berlioz' Ouvertüre zur Oper „Benvenuto Cellini" eröffnet hatte.

Das nächste Orchesterkonzert brachte Werke ostmärkischer Tonschöpfer. Die bedeutsame kontrapunktische Begabung unserer Zeit: J. N. David war mit seiner jetzt durch die Konzertsäle gehenden

Orcheſterpartita vertreten. Barth bot eine vollkommen klare, muſtergültige Wiedergabe dieſes ſchwierigen Werkes, das insbeſondere eine Augenfreude für den Leſer der Partitur, in der ſich die verſchiedenſten polyphonen Satzkünſte ein Stelldichein geben, darſtellt. Die lineare Gotik dieſes in Satz- und Inſtrumentationskunſt außerordentlich gekonnten Werkes tritt gegen Ende (4. und 5. Satz) etwas mehr zurück und Davids öſterreichiſches Muſikantentum kommt im ſteigenden Maße auf. Und als Gegenſatz Schuberts breitausladende Sinfonik in ſeiner von Schumann ans Licht gebrachten C-dur Sinfonie! Der beglückende Einfalls- und Ideenreichtum des dem Schubertſchen Urmuſikantentum mühelos entſtrömten Werkes legte dank einer ausgezeichneten Nachgeſtaltung durch MD Barth alle Hörer in ſeinen Bann. Dieſe Muſik entführt in die Welt des Irrationalen, für die unſere Romantiker ein ganz beſonders fein reagierendes ſeeliſches Organ beſaßen, eine Eigenſchaft, die vielen unſerer modernen, meiſt ſtark konſtruktiven Begabungen leider abgeht. — Zwiſchen den Orcheſterwerken ſang die Breslauer Sopraniſtin Cläre Frühling neben allgemein bekannten Liedern von H. Wolf (z. B. das ewig-ſchöne „Laß, o Welt, o laß mich ſein!") orcheſtertechniſch ſehr wirkungsvolle Lieder von Karl Senn (Innsbruck 1878): Alte Weiſe, Gartenglück, Lebensfreude, von Joſef Ploner (Sterzing 1894): Ewiger Troſt. Mit ſchlichter, unaufdringlicher Vortragskunſt geſtaltete die Sängerin, die über eine wohlklingende, reine, aber nicht große Stimme verfügt, ſo daß es ihr ſchwer wurde, gegen den nicht entſprechend regulierten Orcheſterklang aufzukommen.

Heimatkünſtler, ſchaffende und nachſchaffende, ſtanden im Mittelpunkt des nächſten Konzerts. Mit Schumanns anmutiger Sinfonietta Werk 52 (Ouvertüre, Scherzo, Finale) eröffnete MD Barth den Abend ſtimmungsvoll; der Konzertmeiſter des Orcheſters Fritz Dämmrich ſpielte darauf das ſo dankbare, echt romantiſch klangſchöne g-moll Konzert von Bruch, das Dämmrichs Künſtlernaturell beſonders liegt. Nach anfänglicher Zurückhaltung ging er dann voll aus ſich heraus und konnte insbeſondere mit dem weich verträumten Mittelſatz einen vollen Erfolg buchen. — Zuletzt die Uraufführung der 4. Sinfonie des Orcheſtermitglieds Carl Hammer. Auch hier wie bei Schumann die in Sinfonien ſeltener erſcheinende Tonart E-dur. Dieſe „Großdeutſchland-Sinfonie" des Zwickauer Komponiſten hat charakteriſtiſche, rhythmiſch profilierte Themen, die in einer breit ausſchwingenden Homophonie ähnlich derjenigen Tſchaikowſkys vorgetragen werden, und verrät in der Orcheſterbehandlung den routinierten Orcheſterpraktiker, wenngleich gewiſſe maſſige Orcheſterwirkungen und häufige Beckeneffekte noch eine Milderung vertragen. Der Orcheſterführer und die beiden Künſtler des Orcheſters wurden im Verlauf des Konzerts für ihre Leiſtungen gebührend gefeiert.

Ein beſonderer Vorzug der zuletzt durchgeführten Sinfoniekonzerte war die angemeſſene Zeitdauer. Im allgemeinen möchte ein Konzert nicht länger als 2 Stunden dauern, da ſonſt die pſychologiſche Reizgrenze überſchritten wird und ſich nur zu leicht Ermüdungserſcheinungen bei Hörern und Ausführenden bemerkbar machen.

In einem Sonderſinfoniekonzert erſchien als hoher Gaſt der Präſident der Reichsmuſikkammer: Prof. Dr. Peter Raabe. Raabe, jene führende Muſikerperſönlichkeit, die jedem Muſiker ans Herz gewachſen iſt durch ſein weit- und tiefblickendes Büchlein „Die Muſik im Dritten Reich", gab dem Konzert den Charakter eines Feſtkonzerts. Auch als jugendlich beſchwingter, temperamentvoll mitreißender Dirigent gewann er ſich alle Hörer unmittelbar. Wir erlebten in Raabes feingeſchliffener Geſtaltungskunſt Webers Oberon-Ouvertüre, ferner ein modernes Werk des 1902 geborenen Werner Trenkner (Variationsſuite über eine Lumpenſammlermelodie) ſowie die großartige Sinfonik in Bruckners 3. Sinfonie in d-moll. Trenkner variiert in geiſtvoller Weiſe und in gemäßigt moderner Tonſprache, bei der man bedingungslos mitgehen kann, eine dem muſikaliſchen Volksleben abgelauſchte Weiſe. Prof. Raabe, der eine kurze Anſprache hielt, zollte — wie das auch von dieſer Stelle aus laufend geſchehen iſt — dem Zwickauer Orcheſter und ſeinem verdienſtvollen MD Kurt Barth, der das Orcheſter auf ſeinen jetzigen Stand gebracht hat, ſtarke Anerkennung. G. Eismann.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. „Der junge Brahms" heißt die erſte Sendung aus dem heute zur Nachrede ſtehenden neuen Jahreszwölftel; ſie vereinte Lieder, geſungen von Erna Helbeck, mit leichter, lockerer Tonfaſſung „geſungen", jedoch noch nicht auf ihr eigentliches lyriſches „Profil" gebracht, und Klavierkompoſitionen, von dem begabten Hans-Martin Theopold vorgetragen. . . . Aber die Brahms-Aktien ſind im Hamburger Rundfunk im Steigen begriffen. Nicht zuletzt kommt dieſer dankbar zu begrüßende Plan einer ſtetig vertieften und weiter ausholenden (und die Hörer-Herzen einholenden) Brahms-Pflege auch der Kammermuſik zugute. So wurde das g-moll-Quartett (Werk 25) in einer überaus eindringlichen Wiedergabe vorgeführt von Ferry Gebhardt (Klavier), Bernhard Hamann (Geige), Ernſt Doberitz (Bratſche) und Joſeph

Heckmayr (Cello); das „Streichsextett G-dur" (Werk 36) wurde gleichfalls ein Erfolg, an dem das Hamann-Quartett — die drei genannten Herren und Helmuth Vogt (II. Geige) gehören ihm an, dazu gesellten sich Oliver Zörner (II. Bratsche) und Paul Moth (II. Cello) — sich neuerlich bewährte. An anderer Stelle habe ich schon die Überzeugung vertreten, daß eine intensive Brahms-Pflege sowohl aus niederdeutschen, stammesmäßigen, sogar aus Hamburgischen Gründen wie auch aus „rein künstlerischen" Motiven heraus zu rechtfertigen, nein: notwendigerweise zu leisten wäre. Unsere Hörer des deutschen Nordens sollten den besten Musiker, den diese Scholle trug, wirklich in seiner ganzen Vielseitigkeit und geistigen wie musikalischen Kraft kennenlernen; je mehr und eindringlicher er verstanden wird, umso mehr wird er geliebt. Und wer gewohnt ist, an der so streng und doch so blühend „logischen" Tonsprache Brahmsens sich zu erbauen und zu erquicken, der wird auch sonst anspruchsvoll sein (oder werden). Und das kulturelle Ziel des Rundfunks, die kunstempfänglichen Sinne des deutschen Volkes immer mehr zu kräftigen und für die Aufnahme der hohen Güter reif zu machen, hat an Brahms ja einen denkbar tüchtigen Förderer; zumal dieser Mann wirklich ein „totaler" Musiker war, d. h. ein Meister, der zwischen einer Sinfonie oder einem Walzer keine Qualitäts-, sondern nur Formunterschiede machte. Man kann natürlich mit Recht sagen, daß das bei anderen echten, großen Komponisten (auch bei reproduzierenden Musikern) nicht anders ist; gewiß — aber wollen wir auch nur „unsern" Brahms in den Mittelpunkt der Bemühungen stellen, wie der deutsche Süden etwa Haydn, Mozart, Schubert oder die deutsche Mitte Bach zu den bevorrechteten Aufgaben zählt. Das ist selbstverständlich weder so noch so als ein Monopol gemeint. Im wesentlichen handelt es sich „nur" darum, daß eine „bodenständige" Tradition der Darstellung wie der Entgegennahme, soweit das im Funk und durch den Funk möglich ist (und es ist ja eine ganze Menge möglich!), begründet, erweitert und gefestigt wird.

Das übrige muß ich heute in „Stichworten" registrieren: z. B. das Gastspiel des japanischen Dirigenten Hidemaro Konoye (Beethoven, Smetana, Brahms) vor der HJ, das Klavierspiel von Willy Craney (u. a. Busonis „Turandots Frauengemach") — eine Zwischenfrage: welcher deutsche Sender wird den Mut aufbringen, den „Doktor Faust" sich anzueignen, um diese gewaltige Musik einer tief im Blut und Geist verankerten „Achse" Deutschland-Italien den Hörern näher zu rücken und unsern Opernhäusern ein produktives Beispiel zu geben? —, „Die Gelächtersonate", eine Faschingsmusik von erdrückender Komik, eine Gemeinschaftsarbeit von Walter Girnatis (Musik und Musikmontage) und von Hans-Wilhelm Kulenkampff (Text), ein „Abendkonzert" des Großen Funkorchesters, in dem Johannes Röder besonders das Schlußstück, Max Regers „Ballett-Suite", wirkungsvoll hinstellte, „Virtuose Musik aus Frankreich", Arbeiten von Ravel, Debussy, Roussel, Mouquet, gespielt (nicht immer erschöpfend) von Ferry Gebhardt (Klavier) und Karl Bobzien (Flöte). die Übertragung der „Erstaufführung" (!!!) der Eichendorff-Kantate „Von deutscher Seele" von Hans Pfitzner als ein „Philharmonisches Konzert" unter Eugen Jochum, zu dem der Komponist einige kommentierende Worte ins Mikrophon sprach, eine Stunde der „Familie Bach" mit Li Stadelmann am Cembalo, einen Orchesterabend unter Pfitzners Leitung, mit den beiden letzten „Konzerten", für Cello (Werk 42), Solist Adolf Steiner, und das „Duo" (Werk 43), der Genannte und Hamann (Violine), eine Übertragung aus der Hamburgischen Staatsoper „Die verkaufte Braut" von Friedrich Smetana (Erstaufführung) und endlich — zum guten Abschluß — dieser Vier Wochen-Chronik — die Totentanzorgel der Marienkirche zu Lübeck, an der in unübertrefflicher Weise Walter Kraft Stücke von Buxtehude und Tunder spielte.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Mitte Februar bis Mitte März: gleichmäßige, ruhige Fortspinnung der festgelegten Programmpläne.

Unter Hans Adolf Winter, dem Langbewährten, immer wieder begeisterungsfähigen Führer des Rundfunkorchesters: Abendkonzerte mit klassischer und neuer Sinfonik und Opernmusik, ein eindrucksvoller Richard Wagner-Abend und — als besonders anziehende Gabe — eine neue Vortragsfolge unter dem Motto „Zauber des Instruments", die mancherlei selten Gehörtes brachte; z. B. Lortzings sehr reizvolle, amüsante Variationen für Trompete (meisterhaft geblasen von G. Donderer), dann Boccherinis Violoncell-Konzert (mit Hermann v. Beckerath als Solisten), Harfen-Variationen von Marcel Rousseau (trefflich wiedergegeben von Ursula Lentrodt), die feinnervig romantizistische Orchestersuite „Islandfischer" von Pierre Maurice und die ungemein duftig klingende, entzückend leichtfüßige Ouvertüre zur Oper „Die Masken" von Mascagni (geschrieben 1901).

Als Gastdirigenten erschienen Karl Böhm und Oswald Kabasta: der erstere machte uns in bedeutender Wiedergabe mit Malipieros sehr fesselnder zweiter Sinfonie bekannt. Ein Werk von eigenartiger Herbheit des Ausdrucks und der Klang-Prägung. Nachhaltig einprägsam der edle, dunkle Gesang des zweiten Satzes, packend auch, nicht zuletzt durch ihren Rhythmus, der scherzose

dritte Satz und das formstraffe Finale. Kabastas große Gestaltungskraft empfand man aufs neue bei seinen Interpretationen der Bachschen Chaconne in Casellas Orchesterfassung, der Mozartschen Haffner-Serenade, der „Nocturnes" von Debussy und der klangüppigen „Sinfonischen Musik mit obligater Trompete" von Robert Wagner. Erwähnung verdient hier der schon sonst mehrfach gemachte Versuch, die Konzertpausen mit Vorträgen von Dichtungen zu füllen, und zwar deshalb, weil hier beziehungsreich nach den Nachtstücken von Debussy französische Lyrik in deutschen Übertragungen gebracht wurde. Wollte man doch immer so sinnreich bei derartigen Einschaltungen verfahren! Viel wichtiger als diese Einführung wäre jedoch eine andere, hier schon mehrfach angeregte: nämlich die L e s u n g der Liedertexte vor der Wiedergabe neuer oder wenig bekannter Lieder. Dazu wären immer nur wenige Minuten nötig, und wie groß wäre der Nutzen für den Hörer und für den Komponisten. Denn nur wenige Sänger sprechen so deutlich aus, daß man dem Inhalt der vertonten Gedichte mühelos folgen kann. Wie gut wäre es z. B. gewesen, bei allen Pfitznerlieder-Sendungen auch die Verse zu lesen — wieviel eindringlicher hätte dann noch manches dieser oft textlich u n d musikalisch für den Unvorbereiteten nicht mühelos verständlichen Lieder wirken können.

Davon abgesehen, vermitteln die verschiedenen P f i t z n e r l i e d e r - S e n d u n g e n wieder viele starke, gewichtige Eindrücke von dem wundervoll gedankenreichen, alle Erlebnissphären von weher Schwermut bis zur seligen Heiterkeit durchmessenden lyrischen Schaffens des Meisters. J u l i u s P a t z a k, T h e o R e u t e r und J o h a n n a E g l i waren diesmal die liebevoll und mit ragendem Können für Pfitzner eintretenden Sänger dieser Liedstunden. Zu einem Höhepunkt in der Folge der Veranstaltungen zu Pfitzners 70. Geburtstag wurde dann auch die aus der Tonhalle übertragene Aufführung der Kantate „Von deutscher Seele" unter K a b a s t a, von der an anderem Orte näher berichtet wird (s. Münchner Musik).

Nun noch in Kürze zu den bemerkenswerteren sonstigen Veranstaltungen: Der Nürnberger Nebensender setzte sich für Kammermusik von Schoeck, Juon, Zipperer, H. Degen und Giefeking, sowie für Lieder von Gerstberger ein. Mit Interesse hörten wir davon Zipperers ausdrucksvolle, z. T. an Reger anknüpfende, von kräftiger Kontrapunktik belebte Geigensonate in D-dur, gespielt von W i l l i D r a h o z a l und Helmut Degens klangkeusche, klare und namentlich in den raschen Sätzen frische Klaviersuite, gespielt von M. R u b a s c h. Reizvoll auch Giesekings empfindsame Flötenvariationen über ein lyrisches Thema von Grieg, geblasen von H a n s S c h n e i d e r. — Sehr dankenswert war die Aufführung des prächtigen, bei aller Bindung an Reger sehr eigenständigen, phantasievollen und mit reifem Können gestalteten E-dur-Quartetts von Karl Höller durch das S t r u b - Q u a r t e t t. Anziehende kleinere volkstümliche Werke von O. Jochum, Barthelmeß, Schmid-Bresten (Lieder), Herre und Karl Krafft brachten das Augsburger Unterhaltungsorchester unter der Leitung von S c h m i d - B r e s t e n und die Sopranistin H a n n a K l e i n v. P o e p p i n g h a u s e n. Eindrucksvoll auch die gelegentlich einer öffentlichen Horst Wessel-Feier vom Orchester der Obersten SA-Führung und der Gruppe Hochland aufgeführten gehaltvollen und klangedlen Orchestersätze von Erich Lauer: „Feiermusik für ernste Anlässe" und „Festliche Musik". Beachtlich zwei Orgelkonzerte: eine von Schoedel vortrefflich durchgeführte Stunde mit alten Meistern (Froberger und Bach) und dann eine Übertragung aus der St. Sulpice-Kirche in Paris, wo M a r c e l D u p r é mit edler Organistenkunst Werke von Rheinberger, Reubke, Brahms und Reger (Passacaglia und Fuge in d) — also lauter deutsche Kompositionen — meisterte. Leider war die hallende Akustik des Kirchenraums der funkischen Klangwirkung nicht recht günstig.

Aufschlußreich war die von der Reichsmusiktagung der HJ aus Leipzig übernommene Reichssendung „Alte Meister — Junges Schaffen", insofern sie dem Hörer einen sehr erfreulichen Einblick in das musikantische Treiben der Jugend gewährte. Man hörte hier ganz vortreffliche Darstellungen alter Kammermusik für Geige, Flöte und Klavier neben einigen wirklich phantasiereichen und unmittelbaren wirksamen Stücken neuer Spiel- und Singmusik (u. a. von Spitta, Rockstroh und Majewski).

Viel Freude bereitete auch eine Liederstunde mit K a r l E r b, ein Orchesterkonzert, in dem W i l l y S t u h l f a u t seine oft erprobte geigerische Kunst an Lalos „Symphonie espagnole" neu bewährte und eine Kammermusikstunde mit dem vorzüglichen Violoncellisten des Bayerischen Staatsorchesters O s w a l d U h l. Den Opernfreunden wurde eine Übertragung von Tschaikowskys „Eugen Onegin" in der erlesenen Aufführungsform der Bayerischen Staatsoper geboten. Die deutsche Operette war einprägsam mit Künneckes musikalisch sehr reizvollem und einfallreichem und inhaltlich nicht minder unterhaltlichem Spiel vom „Tenor der Herzogin" in der vorbildlich klaren Einrichtung M ü l l e r - A h r e m b e r g s vertreten (Musikalische Leitung: A l f r e d K u n t s c h).

Dr. Anton Würz.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE MITTEILUNGEN

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt folgendes bekannt:

Das Oberkommando des Heeres hat darauf hingewiesen, daß durch die zum Teil erst im April stattfindenden Abschlußprüfungen an Hochschulen, Konservatorien, Musikschulen und Lehrlingskapellen Schwierigkeiten für die rechtzeitige Erfassung des Militärmusikernachwuchses entstanden sind. Die Tatsache, daß die betreffenden Prüflinge erst verspätet zum Arbeitsdienst herangezogen werden können, wirkt sich auch auf die im Herbst erfolgende Einstellung der Musikerrekruten beim Heer störend aus. Ich ersuche daher alle in Betracht kommenden Anstaltsleiter, dafür Sorge zu tragen, daß die jährlichen Abschlußprüfungen jeweils im Laufe des März beendet werden.

*

Im Einvernehmen mit dem Finanzamt Börse, welches u. a. die Reichsangelegenheiten der Versteuerung der Engagementsverträge bearbeitet, gebe ich bekannt, daß Engagementsverträge als Dienstverträge nach § 14 des Urkundensteuergesetzes vom 5. 5. 1936 — Reichsgesetzblatt I Seite 407 — (UrkStG.) mit 1 v. T. der Vergütung zu versteuern sind, sofern diese 150.— RM. und, auf eine einjährige Vertragsdauer berechnet, den Betrag von 3 600.— RM. übersteigt. Sollte die Versteuerung der Urkunden bisher aus Unkenntnis unterblieben sein, sind die seit Inkrafttreten des Urkundensteuergesetzes seit dem 1. Juli 1936 abgeschlossenen Abmachungen unverzüglich dem zuständigen Finanzamt zur Nachversteuerung vorzulegen. In Zweifelsfällen ist bei dem zuständigen Finanzamt (in Berlin beim Finanzamt Börse, Berlin C 2, Kleine Präsidentenstr. 7) Rückfrage zu halten.

*

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat mit Zustimmung des Reichskommissars für die Preisbildung den Verleih und Verkauf von Orchestermaterialien durch Richtlinien neu geregelt.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Ansbach führt seine beliebten Rokoko-Spiele auch in diesem Jahre durch und zwar wird für den 17. Juni eine Bläser-Serenade im Hofgarten, für den 5./6. August Mozarts „Zauberflöte" im Schloßhof und für den 23. September ein Konzert im Festsaal des Markgrafenschlosses angekündigt.

Nach dem großen Erfolg der vorjährigen Schubert-Festwoche wird in der Zeit vom 18. bis 25. Juni 1939 in Bad Warmbrunn (Rsgb.) eine zweite Musikalische Festwoche durchgeführt, die Josef Haydn in den Mittelpunkt stellt. Die künstlerische Gesamtleitung liegt in Händen des Städtischen Musikdirektors Heinrich Weidinger-Liegnitz, der seit Jahren mit dem Städtischen Orchester Liegnitz die musikalischen Veranstaltungen in Bad Warmbrunn zu betreuen hat. Das Fest sieht Orchester- und Chorkonzerte, volkstümliche und Schüler-Konzerte, Werkkonzerte und Kammermusikveranstaltungen vor.

Soeben wird das endgültige Programm des diesjährigen (IX.) Beethovenfestes der Stadt Bonn bekanntgegeben, das unter der künstlerischen Gesamtleitung von MD Gustav Classens steht. Er bringt am Sonntag, den 14. Mai vormittags ein 1. Kammermusikkonzert mit der Serenade Werk 25 für Flöte, Violine, Viola, dem Streichquartett F-dur Werk 135 und dem Septett Werk 20, ausgeführt durch das Schneiderhan-Quartett-Wien und die Bläser-Vereinigung der Wiener Philharmoniker und abends die „Missa solemnis" unter Mitwirkung der Solisten: Kammersängerin Amalie Merz-Tunner-Duisburg, Lore Fischer-Stuttgart, Heinz Marten-Berlin und Kammersänger Prof. Josef von Manowarda-Berlin; am Montag, den 15. Mai ein 1. Symphonie-Konzert unter Leitung von GMD Max Fiedler-Berlin mit der II. Symphonie D-dur, dem Klavierkonzert c-moll und der VII. Symphonie A-dur mit Prof. Elly Ney-Bonn als Solistin; am Dienstag, den 16. Mai ein 2. Symphonie-Konzert unter Leitung von Geh.-Rat Prof. Dr. Siegmund v. Hausegger-München mit der VI. Symphonie F-dur (Pastorale), dem Klavierkonzert B-dur und der III. Symphonie Es-dur (Eroica) (Solistin: Prof. Elly Ney-Bonn); am Mittwoch, den 17. Mai ein 3. Symphonie-Konzert unter Leitung von GMD Gustav Classens-Bonn mit der „Coriolan-Ouverture", dem Klavierkonzert Es-dur und der V. Symphonie c-moll (Solist: Prof. Wilhelm Backhaus-Berlin) und am Donnerstag, den 18. Mai ein 2. Kammermusik-Konzert mit der Sonate F-dur Werk 17 für Horn und Klavier, Liedern, dem Quintett Es-dur Werk 16 für Klavier und Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, ausgeführt durch Kammersänger Heinrich Schlusnus-Berlin, Prof. Walther Kerschbaumer-Wien und die Bläser-Vereinigung der Wiener Philharmoniker.

Aus Baden-Baden kommt die Nachricht, daß die British Broadcasting Corporation inzwischen ihre Teilnahme am Baden-Badener Musikfest abgesagt hat. Als Ersatz für das damit ausfallende Chorkonzert mit Werken englischer Komponisten konnte erfreulicherweise der Aachener Domchor unter Leitung von Prof. Th. B. Rehmann

für ein Konzert „Alter und neuer flämiſcher Muſik“ gewonnen werden.

Die Hiſtoriſchen Schloßkonzerte in Schloß Bruchſal (10., 11., 25. und 26. Juni) werden dieſes Jahr durch die Aufführung einer Oper mit Ballett erweitert, die an der Gartenſeite des Schloſſes dargeboten werden ſoll. Es handelt ſich hierbei wieder um die Hebung eines in der Schönbornſchen Muſikbibliothek zu Wieſentheid ruhenden Schatzes, die dem langjährigen Bearbeiter der Hiſtoriſchen Schloßkonzerte Fritz Zobeley zu danken iſt. Der aufgefundenen Kompoſition unterlegte Zobeley eine neue Handlung, wobei ſich die Notwendigkeit ergab, eine Arie und das Finale neu zu ſchaffen und Ballettſätze einzufügen. Das Ballett iſt ein Werkchen aus der Zeit der Gartenfiguren im Schloßgarten. Die techniſche Leitung von Oper und Ballett übernahm Oberſpielleiter Erik Wildhagen von den Badiſchen Staatstheatern in Karlsruhe. Als Aufführungstage ſind der 17., 18. und 24. Juni und der 1. Juli vorgeſehen.

Im Rahmen der 5. Richard Wagner-Feſtwoche zu Detmold wird auch Siegfried Wagner geehrt, der heuer 70 Jahre alt geworden wäre. Ihm gilt ein Feſtkonzert unter der Stabführung von GMD Hans Rosbaud, das u. a. die große Schlußſzene aus dem „Sternengebot“ und eine Szene aus dem Singſpiel „An allem iſt Hütchen ſchuld“ vermittelt.

Zu den kommenden Reichsmuſiktagen, die im Sommer in Düſſeldorf ſtattfinden, ſind die Vorbereitungsaufgaben in vollem Gange. Vor kurzem hat ein umfangreiches Vorſpiel der eingeſandten Werke ſtattgefunden, um die letzten Entſcheidungen zu treffen. Es war für die Jury eine Rieſenarbeit, aus der Fülle der Einſendungen Geeignetes auszuwählen, betrug doch die Zahl der Einſendungen bis zum Schlußtermin 1121. Darunter befinden ſich 36 Opern, 432 Sinfonien, Chorwerke und Inſtrumentalkonzerte. Der Reſt ſetzt ſich aus Kammermuſiken, Liedern, Feſtmuſiken für Parteizwecke und Kompoſitionen für Werkkonzerte zuſammen. Außer dieſen bedeutſamen Tagen finden bekanntlich im Gau Düſſeldorf noch das „Niederbergiſche Muſikfeſt“ in Langenberg, das „Niederrheiniſche Muſikfeſt in Krefeld“, ein Chorfeſt in M.-Gladbach und die nun ſchon Tradition gewordenen „Burgmuſiken auf Schloß Burg“ ſtatt. Um nicht in zu große Tuchnähe mit den Reichsmuſiktagen zu kommen, iſt die „Komponiſtentagung der deutſchen Tonſetzer“ auf den Herbſt verlegt worden. Sie findet wieder auf der Ordensburg der deutſchen Muſik, auf Schloß Burg an der Wupper, ſtatt. S.

Die Salzburger Feſtſpiele 1939 haben an Opern-Aufführungen vorgeſehen: die Mozart-Opern „Entführung aus dem Serail“ unter Karl Böhm, „Figaros Hochzeit“ unter Hans Knappertsbuſch, „Don Giovanni“ unter Clemens Krauß. Außerdem in Neuinſzenierung Webers „Freiſchütz“ unter der Leitung von Hans Knappertsbuſch und den „Roſenkavalier“ von Richard Strauß unter Karl Böhm. Tullio Serafino, der Direktor der Königlichen Oper in Rom, wurde für die Leitung zweier italieniſcher Opernwerke, Roſſinis „Barbier von Sevilla“ und Verdis „Falſtaff“, gewonnen. Weiterhin umfaßt das Programm eine Anzahl von Orcheſterkonzerten der Wiener Philharmoniker unter der Stabführung von Karl Böhm, Edwin Fiſcher, Hans Knappertsbuſch, Clemens Krauß, Wilhelm Furtwängler, Richard Strauß und Tullio Serafino. Serenaden, Mozart-Requiem und c-moll-Meſſe unter Meinhard von Zallinger vervollſtändigen den muſikaliſchen Teil des Programms.

Generalintendant Hermann Merz hat auch für die diesjährigen Feſtſpiele der Zoppoter Waldoper, die bekanntlich den geſamten „Ring“ und drei „Tannhäuſer“-Aufführungen vorſehen, erſte Geſangskräfte gewonnen. Kammerſängerin Margarete Arndt-Ober-Berlin ſingt die Erda, die Fricka in der „Walküre“ und die Waltraute, Hanns Braun-Berlin den Wanderer im „Siegfried“ und den Wolfram von Eſchenbach, Kammerſängerin Hertha Fauſt-Hamburg die Freia, Gutrune und Eliſabeth, Kammerſänger Carl Hartmann-New York den Siegfried und Tannhäuſer, Viktor Hospach-Wiesbaden den Faſolt im „Rheingold“, Fafner im „Siegfried“ und Biterolf, Kammerſängerin Inger Karén-Dresden die Fricka im „Rheingold“ und Venus, Kammerſänger Eyvind Laholm-Berlin den Siegmund und Tannhäuſer, Kammerſänger Sven Nilſſon-Dresden den Fafner im „Rheingold“, Hunding und Landgrafen von Thüringen, Thorkild Noval-Hamburg den Froh und Heinrich den Schreiber, Kammerſängerin Maria Reining-Wien die Sieglinde und Eliſabeth, Kammerſänger Max Roth-Stuttgart den Wotan, Gunther und Wolfram v. Eſchenbach, Erna Schlüter-Hamburg die Brünnhilde, Kammerſänger Wilhelm Schirp-Berlin den Hagen und Landgrafen von Thüringen, Kammerſänger Hans Teßmer-Dresden den Mime, Kammerſänger Hermann Wiedemann-Wien den Alberich und Fritz Zöllner-Wien den Donner und Biterolf.

Für die diesjährigen Opernfeſtſpiele in der Arena von Verona, die vom 23. Juli bis 16. Auguſt veranſtaltet werden ſollen, ſind „Rigoletto“, „Tosca“, „Fauſt“ von Gounod, „Romeo und Julia“ von Riccardo Zandonai ſowie ein Symphoniekonzert in Ausſicht genommen; als muſikaliſche Leiter ſind Maestro Franco Capuana von der Mailänder Scala, der ſich ſchon bei den vor-

jährigen Aufführungen an derselben Kunststätte als überragender Stabführer ausgezeichnet hat, für die genannten drei ersten Opern und Zandonai für sein eigenes Werk und das Konzert verpflichtet worden. U.

Der diesjährige „Tag der deutschen Kunst" in München ist auf 14.—16. Juli festgelegt. Wieder wird bei diesem Freudenfest der Kunst die Musik eine führende Rolle spielen.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Hamburg-Kontor der Nordischen Gesellschaft veranstaltete kürzlich wieder einen seiner wertvollen Abende, der den reichen Melodienschatz der nordischen Länder diesmal in der Form des Kunstliedes und des Kunsttanzes aufzeigte. Das Hamburger Kammerorchester unter Dr. Hans Schmidt-Isserstedt, das Ballett der Hamburgischen Staatsoper und Helga Swedlund und Thorkild Noval mit Günter Hertel am Flügel hatten sich mit ihrem reifen Können in den Dienst dieses Kulturaustausches zwischen den Nordländern gestellt.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Am 1. Oktober eröffnet die Stadt Kassel ein Städtisches Konservatorium mit Staatlichem Musikseminar. Als Leiter des neuen Instituts, das der allgemeinen Musikpflege und der Heranbildung des künstlerischen Nachwuchses dienen soll, wurde der bisherige Direktor der Westfälischen Schule für Musik in Münster, Dr. Richard Greß, berufen.

Duisburg hat seinem unter Leitung von GMD Otto Volkmann stehenden Konservatorium soeben eine Opernschule angegliedert, die sowohl eine Abteilung für Solisten als auch für Chorsänger umfaßt. Als Lehrkräfte wurden Mitglieder der Duisburger Oper verpflichtet.

Der Kölner Pianist Hans Martin Steinkrüger wurde als Lehrer für Klavier und Begleitung an die Hochschule für Musik und Theater der Stadt Mannheim verpflichtet.

Der als hervorragender Solist und Führer eines ausgezeichneten Streichquartetts weit über Schlesien hinaus bekannte Konzertmeister der Schlesischen Philharmonie Franz Schätzer ist zur Leitung einer Geigenklasse an die Schlesische Landesmusikschule berufen worden.

Aus der Celloklasse Prof. Schwamberger der Rheinischen Musikschule Köln wurden verpflichtet: Zingel und Immich nach Bremen, Schänzler nach Lübeck, Stahl nach Saarbrücken und Ziegler nach München an die Philharmonie.

Auch in diesem Jahre fährt die gesamte Studentenschaft der Musikhochschule zu Weimar mit ihren Lehrgängen der HJ und des Reichsarbeitsdienstes unter Leitung von Felix Oberborbeck zum Ende des Winter-Semesters auf sechs Tage ins Thüringer Land. Es ist die 5. Thüringenfahrt der Hochschule. Diese Fahrten sind nun bereits ein Teil ihres Erziehungsprogrammes geworden. Chor, Orchester, Laienspielschar und Singgruppen werden in Werken und Fabriken, in Schulen und vor der HJ, in Krankenhäusern und Altersheimen, in Abendveranstaltungen bei „Kraft durch Freude" singen und spielen. Die Reise führt diesmal von Vacha in der Rhön über Zella-Mehlis nach Waltershausen, Langensalza und Naumburg und beginnt mit einem Werkpausen-Konzert im Sauckel-Werk zu Weimar.

Die Schlesische Landesmusikschule zu Breslau setzte sich in einem öffentlichen Musikabend verdienstvoll für das zeitgenössische Schaffen ein. So kam Paul Graener mit zwei Klavierstücken, Hermann Buchal mit Variationen über eine Volksweise vom Balkan, Cesar Bresgen mit zwei Dorfmusiken, Paul Höffer mit seinen Tanzvariationen, Richard Trunk mit Liedern und Heinrich Spitta ebenfalls mit Liedern zu Wort.

Die Essener Folkwangschulen versenden soeben einen Bilderprospekt, der die verschiedenen Arbeitsgebiete des Instituts als einer Schule der Musik und des Tanzes und Sprechens lebendig veranschaulicht.

Auf Einladung der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar brachte der Würzburger Konservatoriumsdirektor Prof. Dr. Hermann Zilcher dort im Zusammenwirken mit seiner Gattin, der Konzertsängerin Margret Zilcher-Kiesekamp und dem Reitz-Quartett drei Werke aus seinem reichen Schaffen zur Aufführung. Im Rahmen der Schulungsstunden der Hochschule sprach der Gast über „Goethe und die Musik".

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg vermittelte in einem öffentlichen Konzert-Abend u. a. Robert Schumanns Konzert a-moll für Klavier und Orchester Werk 54 und Max Bruchs Konzert g-moll für Violine und Orchester Werk 26.

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar hob F. Max Antons „Konzert für Oboe und Streichorchester" aus der Taufe.

KIRCHE UND SCHULE

Hermann Grabners Orgelsonate Werk 40 kam in Leipzig durch Walter Zöllner und in Berlin durch Prof. Fritz Heitmann zur Wiedergabe.

In seinen jüngsten Orgelabenden in der Andreaskirche zu Leipzig vermittelte Organist Georg Winkler neben Altmeisterkunst auch wieder zeitgenössische Werke von Joseph Haas, H. Lampert, Roderich von Mojsisovics, R. Schiffner und Georg Winkler.

Das Kammerorchester der Fachschaft Höhere Schulen im NSLB zu München veranstaltet dieser Tage eine Musikalische Feierstunde für die Schüler der Höheren Schulen in München, bei der unter der Gesamtleitung von Prof. Anton Walter im 1. Teil Altmeister (Mozart, Dittersdorf), im 2. Werke unserer Zeit (Max Reger, Ermanno Wolf-Ferrari, Richard Trunk und Helmut Paulsen) erklingen.

KMD Gerard Bunk von der Reinoldi-Kirche zu Dortmund, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, den Hörerkreis seiner Orgelfeierstunden mit dem gesamten Orgelschaffen Johann Sebastian Bachs vertraut zu machen, beendete soeben den Vortrag des Gesamtorgelwerkes des großen Thomaskantors mit der Wiedergabe von vier Orgelchorälen.

Die Mädchenschule in Werdau brachte die Kinderoper von Friedrich Frischenschlager „Die Prinzessin und der Zwerg" zu einer ausgezeichneten Wiedergabe. Der Erfolg der Aufführung war so groß, daß das Spiel wiederholt werden mußte.

Die Ülzener Heldenorgel, ein Gedächtnismal für die Gefallenen des Weltkrieges, mit deren Bau 1936 begonnen wurde und deren Pfeifen die Namen der 124 Gefallenen der Oberschule in Ülzen (Hannover) tragen, steht vor der Vollendung.

Domorganist Hermann Zybill-Zwickau brachte unlängst Hermann Schroeders „Präludium und Fuge über „Christ lag in Todesbanden" und Kurt Thomas' „Festliche Musik für Orgel" zur Erstaufführung.

In der Marienkirche zu Oberhausen vermittelte Organist Wilhelm Stollenwerck den Dritten Theil der Clavier-Übung von Joh. Seb. Bach.

Die Kantorei der Hochschule für Lehrerbildung in Lauenburg i. Pr., die in den vier Jahren ihres Bestehens bereits eine Reihe wertvoller Konzerte durchführte, hat auch kürzlich wieder wertvolle Kulturarbeit geleistet mit einem volkstümlichen Sinfoniekonzert mit Werken Wiener Klassiker, einen Kammermusikabend mit Flötenwerken von Bach, Hasse, Telemann und Beethoven und einer Aufführung der „Jahreszeiten" von Haydn (Leitung Professor Otto Spreckelsen).

Landeskirchenmusikdirektor Prof. Friedrich Högner weihte soeben die neue Orgel der Münchener Erlöserkirche mit dem Vortrag Bachscher und vorbachischer Musik ein. Es war eine Feierstunde höchsten künstlerischen Genusses.

Die Engler-Orgel zu St. Elisabeth Breslau wird wiederhergestellt. Nach gutachtlicher Äußerung von Thomaskantor Prof. Dr. Karl Straube und dem Sachverständigen des Reichskirchenministeriums Rudolf v. Beckerath wurde der Erneuerungsbau dieser berühmten Orgel, die in ihrem technischen und künstlerischen Zustande schwere Schäden aufwies, von den zuständigen Stellen beschlossen. Das Werk, dessen Umbauplanung vom Regierungssachverständigen v. Beckerath und Oberorganist Johannes Piersig gemeinsam ausgearbeitet wurde, erhält auf Hauptwerk, Rückpositiv, Oberwerk, Brustwerk und Pedal 71 klingende Stimmen, auf Schleifenladen mit elektrischer Traktur. Das Werk wird nach seiner Wiederherstellung zu den größten und schönsten Klangdenkmälern des deutschen barocken Orgelbaues gehören. — Mit der Ausführung des Umbaues wurde die Firma Sauer-Frankfurt/O. beauftragt. P.

Domchor und Domorchester Klagenfurt führten Händels „Messias" unter Leitung von Johannes Hafner auf.

PERSÖNLICHES

GMD Hans Weisbach, der den Reichssender Leipzig in den vergangenen sechs Jahren musikalisch betreute, geht als Dirigent nach Wien.

GMD Klaus Nettstraeter, der Leiter der Sudetendeutschen Philharmonie, übernimmt die Nachfolge GMD Prof. Leopold Reichweins im Musikleben Bochums

Reichsdramaturg Dr. Rainer Schlösser, Leiter der Theaterabteilung im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, wurde zum Chef des Kulturamtes der HJ ernannt.

Die beliebte Opernsängerin Dagmar Schröder vom Landestheater Rudolstadt ist für die Spielzeit 1939/40 nach Remscheid verpflichtet worden. H. B.

Der Chefdramaturg des Duisburger Opernhauses Max Bührmann wurde für nächsten Winter als Opernspielleiter nach München-Gladbach und Rheydt verpflichtet.

Der Reichsnährstand hat den Komponisten Bruno Stürmer auf Grund der Erfolge seiner Musik am letztjährigen Reichsbauerntag als Dirigent und Komponist für die diesjährige Leipziger Veranstaltung im Juni verpflichtet.

Geburtstage.

Der Nestor der ostmärkischen Tondichter, Adolf Wallnöfer feiert am 26. April seinen 85. Geburtstag (vgl. hierzu S. 404/406).

Der bekannte Sammler aller Schriftstücke, die auf Richard Wagner Bezug haben, Robert Bartsch, wurde soeben 80 Jahre alt. Er hat den Großteil seiner reichen Schätze bereits 1930 der Richard Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth übereignet.

Der bekannte Posaunenvirtuose und Wiedererwecker der Berliner „Turmmusiken", Ludwig Plaß, wurde am 13. März 75 Jahre alt.

Der Münchener Violoncellist Christian Döbereiner, der Wiedererwecker der „Baryton" wird am 2. April 65 Jahre alt (vgl. hiezu S. 406/7).

Der überragende Konzertpianist, Klavierpädagoge, Leiter der „Hamburger Klavier-Akademie" und Klavierkomponist Hans Hermanns feierte am 1. März seinen 60. Geburtstag.

Das 60. Lebensjahr vollendete am 26. Februar der bekannte Meistercellist Paul Grümmer.

Der Weimarer Komponist und KM Karl Goepfart, Schöpfer zahlreicher Männerchöre, Kammermusik- und Orchesterwerke, konnte am 8. März seinen 60. Geburtstag feiern.

Am 6. April wird der Leiter der Aschaffenburger Städtischen Musikschule Hermann Kundigraber 60 Jahre alt, der als Pädagoge wie als Komponist größte Wertschätzung genießt.

Am 2. April wird der Komponist Robert Alfred Kirchner, der zahlreiche Kammermusikwerke, Lieder und auch Opern schuf, 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† in Dresden der Dirigent des Staatsopernchores und Leiter der Dresdener Liedertafel Karl Maria Pembaur (vgl. hierzu S. 403/4). Die Dresdener Liedertafel widmete ihrem so jäh aus einem schaffensfrohen Leben gerissenen Leiter eine Gedächtnisstunde, bei der Franz Schuberts „Sanctus", der Trauermarsch aus Beethovens Klaviersonate und „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" und zwei Gesänge des Verstorbenen unter Leitung von Ernst Meyer-Olbersleben erklangen.

† am 27. Februar 1939 der Komponist Professor Jakob Förster in Wien.

BÜHNE

Das Badische Staatstheater in Karlsruhe gedachte mit zwei festlichen Veranstaltungen des 70. Geburtstages Max von Schillings', der einst dort gewirkt hatte. In einer Morgenstunde kamen unter Leitung des Schillings-Biographen Wilhelm Raupp die sinfonischen Dichtungen „König Ödipus" und „Von Spielmanns Leid und Lust" zur Aufführung, Margarete von Reischach-Scheffel sang, in Begleitung von Karl von Solemacher, fünf Lieder für Sopran. Am Abend folgte dann eine Aufführung der „Mona Lisa" unter der Stabführung von Karl Köhler und der Inszene von Erik Wildhagen. Die Titelrolle sang Vilma Fichtmüller, die übrigen tragenden Rollen Kammersängerin Else Blank, Fritz Windgassen (Stuttgart), Helmuth Seiler und Adolf Schoepflin.

In Bielefeld kam soeben Joseph Haydns zweiaktige Oper „La Canterina" in der Übersetzung und Einrichtung von Max See zur ersten deutschen Aufführung. Joseph Haydn hatte das Werkchen für ein Hausfest des Fürsten Esterhazy 1766 komponiert.

Den 70jährigen Hans Pfitzner feiert die Berliner Staatsoper mit einer Neuinszenierung seines „Palestrina".

Darmstadt brachte soeben als erste südwestdeutsche Stadt Rudolf Wagner-Régenys neue Oper „Die Bürger von Calais" zur Aufführung. Ihr folgte eine Stuttgarter Aufführung.

Zu Ehren des 75jährigen Richard Strauß führt die Berliner Staatsoper im Juni eine Richard Strauß-Woche mit fünf Aufführungen durch. Im April wird der Komponist als Ehrengast an der Stätte seiner früheren Wirksamkeit „Arabella" und „Ariadne auf Naxos" dirigieren.

Das Bergwald-Theater zu Weißenburg i. Bay. bietet auch in diesem Jahre zwei deutsche Volksopern. Albert Lortzings „Waffenschmied" eröffnet die Spiele am 9. Juli und wird bis 20. August allsonntäglich nachmittags wiederholt. Als Abendaufführung wird ab 16. Juli allsonntäglich bis 20. August Heinrich Marschners „Hans Heiling" gespielt.

Das Kölner Opernhaus bereitet eine Aufführung von Siegfried Wagners Oper „Schwarzschwanenreich" vor.

Die bereits an 10 deutschen Bühnen erfolgreich aufgeführte Oper „Taras Bulba" des Sudetendeutschen Ernst Richter erscheint demnächst auch im Spielplan der Städtischen Bühnen Essen.

Das Königsberger Opernhaus hat sich um die Wiedererweckung von Boieldieus komischer Oper „Der Kalif von Bagdad" verdient gemacht, die soeben mit einer neuen textlichen Unterlage des dortigen Oberspielleiters Fritz Schröder zu einer Aufführung kam, die beachtlichen Erfolg erzielte.

GMD Clemens Krauß leitete als Gast die Festaufführung der Wiener Staatsoper am Jahrestag der Befreiung der Ostmark, für die Richard Wagners „Tristan und Isolde" gewählt worden war.

Max Donischs komische Oper „Soleidas bunter Vogel" wird soeben im Stadttheater Chemnitz und am Nationaltheater zu Weimar gespielt.

Paul Höffers Ballett „Tanz um Liebe und Tod" kommt dieser Tage an der Staatsoper Hamburg unter der musikalischen Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt, der Inszene von Helga Swedlund und Oskar Fritz Schuh mit den Bühnenbildern von Gerd Richter zur Uraufführung. Der Abend wird ergänzt durch Igor Strawinskys „Feuervogel"-Ballett und Puccinis Einakter „Der Mantel".

Casimir von Paszthorys Oper „Die drei gerechten Kammacher" kommt im Oktober im Rahmen einer Gaukulturwoche im Gautheater Saarbrücken zur Aufführung. Sein kürzlich fertiggestelltes Ballett „Arvelanyhaj-Aschenbrödel Goldhaar", dessen Text von der Gattin des ungarischen Komponisten E. von Dohnanyi stammt, wurde von der Staatsoper Dresden für die nächste Spielzeit erworben.

Haydns Lustspieloper „Die Welt auf dem Monde" in der Bearbeitung von Mark Lothar kommt in diesem Sommer im historischen Schloßtheater zu Schwetzingen zur Wiedergabe.

Im Landestheater Rudolstadt gelangte die Oper „Spanische Nächte" von Eugen Bodart unter der bewährten musikalischen Leitung von Karl Vollmer und der ausgezeichneten Spielleitung von Otto Pickelmann erfolgreich zur Erstaufführung. Unter der geschickten Stabführung von Franz Xaver Zintl und der einfühlsamen Spielleitung von Otto Pickelmann erzielte auch die Erstaufführung des Tanzspieles „Der Zaubergeiger" von Hans Grimm einen starken Erfolg. H. B.

In einer Ratsherrensitzung der Stadt Wuppertal wurde beschlossen, die Bühne in Elberfeld wegen ihrer Baufälligkeit zu schließen und dafür die Bühne in Barmen auszubauen.

Chemnitz hat soeben Hans Grimms Oper „Nikodemus" zur Aufführung erworben.

E. N. von Rezniceks Einakter „Der Gondoliere des Dogen" kommt demnächst am Landestheater Altenburg unter der Stabführung des Komponisten zur Aufführung.

KONZERTPODIUM

Im Zuge des Neuaufbaus des Solinger kulturellen Lebens beabsichtigt die Stadt Solingen ein eigenes Städtisches Orchester ins Leben zu rufen. Dieser Plan hat die ausdrückliche Billigung und Unterstützung der Kreisleitung Niederberg der NSDAP und des Landeskulturwalters Düsseldorf gefunden. Die Tätigkeit des „Bergischen Landesorchesters Solingen-Remscheid" wird daher mit Ende dieser Spielzeit eingestellt und an seine Stelle tritt für Solingen in der kommenden Winterspielzeit das Städtische Orchester Solingen. Die Leitung des Städtischen Orchesters Solingen liegt in den Händen von MD Werner Saam. Die Stadt Remscheid behält für ihr Städtisches Orchester, das zugleich die „Bergische Bühne Remscheid-Solingen" bespielt, den Namen „Bergisches Landesorchester" bei. Die Leitung bleibt MD Horst-Tanu Margraf übertragen. Die Trennung wurde von den beiden Städten in freundschaftlichem Einverständnis vorgenommen, weil sie den kulturellen Notwendigkeiten beider Gemeinwesen dient. Ernst Erich Straßl.

Das 5. Reihenkonzert des Staatstheaters Kassel brachte unter StaatsKM Dr. Rob. Laugs neben den „Morgenrot-Variationen" des jungen Gottfried Müller, dem Cellokonzert von Max Trapp und dem Duo für Violine und Violoncello von Hans Pfitzner eine interessante, mit großem Beifall aufgenommene Ausgrabung der Ouverture zur Oper „Arria" des mit 21 Jahren verstorbenen Spohrschülers und kurhessischen Tonsetzers Hugo Staehle. Das Werkchen verdient weitesten Kreisen bekannt zu werden. Das 7. Reihenkonzert bringt die 4. Symphonie von Hermann Zilcher.

Prof. Walter Niemann gab im Oesersaal des Gohliser Schlößchens zu Leipzig im Rahmen der Serie „Meister am Blüthner" mit großem Erfolg einen Klavierabend aus eigenen Werken (Sonatine „Waldmusik" Werk 152, „Japan"-Zyklus Werk 89, Bunte Reihe von größeren Einzelstücken, Spitzweg-Suite Werk 84).

Hans F. Schaubs Madrigal über ein altes bergisches Volkslied „Verstohlen geht der Mond auf" für Sopran- und Bariton-Solo, Streichorchester und Klavier wurde auf dem „Abend mit alter und neuer Hausmusik" der Verwaltung für Kunst- und Kulturangelegenheiten der Hansestadt Hamburg uraufgeführt. Seine „Passacaglia und Fuge für großes Orchester" erlebte in Breslau (GMD Wüst) und Waldenburg (Kaden) erfolgreiche Aufführungen. Die „Ciaconna für Streichorchester" kam in Dortmund (Prof. Sieben), ebenfalls mit starkem Beifall, zur dortigen Erstaufführung.

Zum Gedächtnis des 40. Todestages von Friedrich Sander brachte die Pfälzer Geburtsheimat am 5. März im Rahmen der Gau-Kulturtagung im Gautheater in Saarbrücken die „Heroide" zur Aufführung.

Vor geladener Zuhörerschaft fand in einem Essener Privathaus eine Erich-Sehlbach-Stunde statt, die einen ausgezeichneten Querschnitt durch das kammermusikalische Schaffen und das Liedwerk des an den Folkwangschulen wirkenden Komponisten gab und einen Überblick über seine künstlerische Entwicklung gestattete. Ausführende waren Helena Gräfin Korff (Sopran), Mia Ellenbeck-Bock (Alt), Clemens Kaiser-Breme (Bariton), Roland Zucca (Flöte), Oskar Kroll (Klarinette), Irma Zucca-Sehlbach und Erika Steinhoff (Klavier).

Die Meininger Landeskapelle unter Leitung von Carl Maria Artz hat in den letzten Konzerten folgende zeitgenössische Werke aufgeführt: die Partita von J. N. David, die romantische Fantasie von Kurt Striegler (UA) mit Verstärkung des Städtischen Orchesters Eisenach, die „Lumpensammler-Variationensuite" von Werner Trenkner, das Duo für Violine und Cello von Hans Pfitzner und die Sinfonia Domestica von Richard Strauß mit Verstärkung des Staatlichen Lohorchesters Gotha-Sondershausen. In der Kammermusik kam das neue Streichquartett Nr. 3 in D-dur von Fritz Brandt zum Vortrag; ferner wurde anläßlich der Aufführung von Shakespeares „Was ihr wollt" die von Brandt hierzu geschriebene Ouverture und Musik benutzt.

Die ausgezeichnete Aussiger Pianistin Draga Linke, eine Meisterschülerin von Prof. Franz

Langer-Prag, brachte in der letzten Zeit in mehreren Städten des Sudetengaues die stimmungsvolle „Klavierphantasie" Werk 14 in e-moll von Alfred Pellegrini erfolgreich zum Vortrag.

Die 30. Aufführung von Kurt Lißmanns „Ewigem Kreis" findet im großen Rahmen eines Rostocker Maifestes statt.

Die Münchener Cellistin Jelena Reichel-Pacic spielte in einem Gedokkonzert drei Stücke der Linzer Komponistin Frida Kern, für deren 1. Streichquartett sich soeben auch das Liersch-Quartett in Dresden einsetzte.

MD Wenzel brachte soeben mit dem Städtischen Chor Hermann Grabners „Segen der Erde" in Görlitz zur Aufführung.

Bei den Einweihungsfeierlichkeiten der neuen Festhalle in Schloß Burg wird das „Turmwächterlied" von Paul Graener erklingen.

Die Neue Leipziger Singakademie e. V. (gegr. 1918) bringt in ihrem nächsten Konzert das Chorwerk „Carmina Burana" von Carl Orff zur Leipziger Erstaufführung im Gewandhaus. Die musikalische Leitung liegt in Händen von Otto Didam. Die Solistenpartien haben Hanna Peuckert-Wiesbaden (Sopran) und Willi Wolff-Leipzig (Bariton) übernommen. Es spielt das Große Leipziger Sinfonie-Orchester.

Hans Wolfgang Sachses „Rondo capriccioso" für großes Orchester erlebte seine sehr erfolgreiche Uraufführung unter Leitung des Komponisten im Rahmen der 40jährigen Theaterjubiläumsfestwoche der Stadt Plauen. Das Zwickauer Dämmrich-Quartett brachte kürzlich in einem Städtischen Kammermusikabend in Zwickau sein Streichquartett I zum Vortrag.

Werner Trenkner führte im Rahmen der Städtischen Konzerte in Oberhausen den „Hyperion" von Richard Wetz auf.

Hans Wedigs „Nachtmusik" für kleines Orchester gelangt in diesem Jahre in Berlin, Bielefeld, Dortmund, Frankfurt, Heidelberg, Köln, Minden, Osnabrück, Stuttgart, Saarbrücken und Trier sowie auch in Ankara i. d. Türkei zur Aufführung.

Franziskus Naglers große volkstümliche Aufbruch-Kantate „Aus Nacht zum Licht" für gem. Chor, Soli und Orchester, die bereits in vielen Städten des Altreiches erfolgreich ihre Wirkung bewiesen hat, erlebte soeben ihre erste sudetendeutsche Aufführung in Aussig (Stadttheater) durch den „Gesangverein Aussig 1848" unter KM Otto Zeemann.

Das Stadtorchester zu Meißen, das seit vier Jahren unter der bewährten Leitung von Herbert Nerlich steht, wurde für die Monate Mai bis September als Kurorchester nach Bad Salzschlirf (Kreis Fulda) verpflichtet.

Die 3. „Zeitgenössische Komponistenstunde" der Volksbildungsstätte Würzburg unter Leitung von Prof. Hanns Schindler brachte Werke des Müncheners H. K. Schmid, die der Komponist mit der Cellistin Eleanore Day und der Würzburger Altistin Irmgard Kunkel zu Gehör brachte. Der Eindruck war bei den zahlreichen Hörern groß und herzlich.

Das Liersch-Quartett (Mitglieder der Sächsischen Staatskapelle) veranstaltete Ende März im Festsaale des Dresdener Rathauses seinen 100. Kammermusikabend.

MD August Vogt-Wiesbaden hat sich in den letzten Wochen wieder tatkräftig für zeitgenössische Musik eingesetzt. So brachte er in einem Kammerkonzert Anfang März Malipieros Sonata a cinque, Herbert Bedfords „Lyrisches Zwischenspiel für fünf Instrumente" und Walter Giesekings „Variationen für Flöte und Klavier" und das Capriccio von R. C. Gorrissen zur Uraufführung. Ferner erklang das Klavierkonzert von Kurt Thomas soeben unter seiner Stabführung erstmals in Wiesbaden.

Gerhard F. Wehles 2. Sinfonie („Pfingsten") Werk 45 gelangte in den Sinfoniekonzerten des Städtischen Orchesters in Döbeln i. Sa. unter der Leitung des Städtischen MD Martin Richter im Stadttheater zu durchschlagendem Erfolg, so daß sich der anwesende Komponist dafür persönlich bedanken konnte. Seine 7sätzige Suite „Der frohe Mensch" für Männer-, Frauen- und gemischten Chor Werk 56 wird vom Mengeweinschen Chor (Leitung: Fritz Krüger) demnächst in Berlin uraufgeführt.

Elisabeth Dieffenbach (Geige) und Elsbeth Fink (Klavier) gaben in Darmstadt einen bemerkenswerten Sonatenabend mit Oskar Hieges Suite Werk 35, Max Regers Sonate c-moll und Franz Schuberts Duo Werk 162. Die Künstlerinnen hatten einen schönen, verdienten Erfolg.

Das Violinkonzert in B-dur Werk 17 von Alfred Rahlwes spielte Ruth Meister soeben in Halle/S. in einem Festkonzert anläßlich der Gautagung des NS-Lehrerbundes unter GMD Kraus.

Von Jón Leifs kamen die „Isländischen Tänze" in einer populären Gemeinschaftssendung aller Rundfunksender der fünf Nord-Staaten zur Aufführung. Seine „Island-Ouvertüre" wurde von Herbert Nerlich in einem Nordischen Konzert auf der Albrechtsburg-Meißen mit großem Erfolg aufgeführt und vom isländischen Staatsministerium für einen Island-Abend vorgeschlagen.

GMD Hans Knappertsbusch als Dirigent und Kammersängerin Erna Berger als Solistin wurden als Gäste des 7. Symphoniekonzertes in Königsberg stürmisch gefeiert.

Das Landestheater Coburg und die Gesellschaft der Musikfreunde brachten dem 75jährigen Richard Strauß zu Ehren seine Tondichtung für großes Orchester „Tod und Verklärung" zu einer vortrefflichen Wiedergabe, die KM Wilhelm Schönherr leitete.

Der Aachener Madrigalkreis führte Anfang des Jahres eine Konzertreiſe durch die Oſtmark durch, bei der Wien, Salzburg, Zell/S. und Innsbruck beſucht wurden.

Das Bamberger Symphonieorcheſter ſpielte unter Leitung von Karl Leonhardt Gluck, Mozart, Beethoven und Schubert vor der Hitlerjugend.

Maximilian Albrecht erwies ſich bei Gaſtſpielen mit den Wiener Symphonikern und dem Saarpfalz-Orcheſter als ein ausgezeichneter Muſiker und vielſeitiger, erfahrener Dirigent.

Robert Schumanns Fauſt-Szenen für Soloſtimmen, Chor und Orcheſter erlebten ſoeben im Muſikverein Gleiwitz unter Leitung von Karl May eine ausgezeichnete Wiedergabe.

Das Landesorcheſter Stuttgart beging die Feier ſeines 5jährigen Beſtehens mit drei feſtlichen Beethoven-Konzerten: zweimal erklang die „Neunte Sinfonie" unter Leitung von GMD Carl Leonhardt, während in einer weiteren Veranſtaltung KM Gerhard Maaß mit dem Orcheſter Beethoven für die Jugend muſizierte.

Das Kammerorcheſter Hirſchberg an der Hochſchule für Lehrerbildung trat mit einem ausgezeichneten Händel-Mozart-Abend vor die Öffentlichkeit.

Aus Mannheim wird von einem wertvollen Kammermuſikabend unter Hollreiſer berichtet, der Bachs 4. Brandenburgiſches Konzert, Hans Pfitzners „Duo für Violine und Violoncello" Werk 43 (Soliſten Kergl und Doſt des Nationaltheaterorcheſters), Kurt Atterbergs 5. Suite für kleines Orcheſter Werk 23 und Franz Schuberts 5. Sinfonie dem dankbaren Hörerkreis vermittelte.

Die bekannte Berliner Altiſtin Johanna Egli ſang Pfitzner-Lieder in Hameln und Hannover mit dem Komponiſten am Flügel.

Der Kammerchor der Konzertgeſellſchaft der Stadt Gotha beſcherte den Muſikfreunden einen intereſſanten Abend mit ernſten und heiteren Liebesliedern aus dem 16. und 17. Jahrhundert und heiteren Madrigalen dieſer Epoche. Eine Beſonderheit bot der Abend, der unter Leitung von Walter Niemann ſtand, noch in einer Anzahl kleinerer Muſikſtücke für das Taſteninſtrument aus dem von Studienrat Gaensler in der herzoglichen Bibliothek zu Gotha aufgefundenen „Notenbuch des Herzogs Friedrich II. von Gotha-Altenburg".

Die Robert Schumann-Geſellſchaft in Zwickau hatte vergangenen Monat ihre Mitglieder zu einem Kammermuſikabend eingeladen, an dem das Schachtebeck-Quartett Hans Pfitzners Quartett in D-dur, Robert Schumanns Quartett in F-dur und das Quartett KV. 575 von W. A. Mozart in gewohnter Meiſterſchaft ſpielte.

Der Münchener Komponiſt Oskar von Pander ſchrieb ein abendfüllendes Chorwerk, das er „Des Lebens Lied" nannte. Es iſt eine Liederreihe für Chor, Soli, Orcheſter und Orgel auf Texte zumeiſt älteſter deutſcher Lyrik, die der Komponiſt auch textlich zu einem einheitlichen Ganzen zuſammengefügt hat. MD Auguſt Vogt wird das Oratorium im Spätherbſt in Wiesbaden aus der Taufe heben.

Wilhelm Sieben hatte das 3. Kammerkonzert in Dortmund ausſchließlich der zeitgenöſſiſchen Muſik gewidmet, indem er Max Marſchalk mit den „Drei kleinen Sätzen aus der Muſik zu „Hanneles Himmelfahrt", Georg Göhler mit ſeiner „Suite in f-moll für Streichorcheſter mit Soloquartett", Hans F. Schaub mit ſeiner „Ciaconna für Streichorcheſter", Riccardo Zandonai mit ſeinem „Concerto Andeluso für Violoncell und kleines Orcheſter", Karl Schäfer mit einer „Suite für Violine mit Orcheſter" und den jungen Ceſar Bresgen mit ſeinen „Dorfmuſikanten" zu Worte kommen ließ.

Die weſtdeutſche Erſtaufführung des abendfüllenden Chorwerkes „Deutſchland" von dem Zeulenrodaer MD Fritz Sporn in Leverkuſen wurde zu einem ſtarken Erfolg, ſodaß trotz des Zutrittes zur Hauptprobe noch eine weitere Wiederholung des Werkes durchgeführt werden mußte.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Johann Nepomuk David vollendete ein „Vaterunſer" für achtſtimmigen gemiſchten Chor.

Felix Woyrſch hat ſoeben die Partitur ſeiner 6. Symphonie (Sinfonia sacra Werk 77) beendet. Die Symphonie umfaßt drei Sätze: Sanktus, Via crucis und Gloria.

Der ſudetendeutſche Komponiſt Theodor Veidl wird demnächſt wieder einige neue Werke der Öffentlichkeit übergeben, und zwar eine Ouverture für großes Orcheſter „Feſtlicher Aufklang", eine „Hymne der Sehnſucht" für gemiſchten Chor, ein „Soldatenlied" für Männerchor und einen Frauenchor „Der dumme Schäfer".

Karl Schäfer ſchrieb auf Winzertexte von Georg Schwarz ein einſtündiges Oratorium „Die alte Kelter", das beim Feſt der deutſchen Chormuſik in Graz zur Aufführung kommen wird.

Armin Knab ſchrieb ein Chorwerk „Das heilige Ziel" nach Hölderlin-Hymnen, das ebenfalls in Graz erſtmals erklingen wird.

Der junge Hamburger Komponiſt A. Grimpe hat ſoeben ein neues Werk für großes Orcheſter, eine „Niederdeutſche Rhapſodie", die bekannte niederdeutſche Lied- und Tanzweiſen verarbeitet, beendet.

VERSCHIEDENES

Kürzlich wurde im Rahmen eines ſtädtiſchen Konzertes in Münſter unter GMD Hans Rosbaud ein erſter Verſuch größeren Umfanges mit neugebauten Meyer-Heide-Geigen unternommen, der als wohlgelungen bezeichnet wurde. Der Streichkörper des Orcheſters war an dieſem,

ausschließlich dem Werk Richard Wagners gewidmeten Abend vollzählig mit neuen Meyer-Heide-Geigen besetzt und zwar mit 14 ersten und 12 zweiten Violinen.

Vor dem Verein für Hamburgische Geschichte sprach Dr. Kurt Stephenson über das Hamburgische Singspiel zur Zeit Friedrich Ludwig Schröders. Dr. Gerstein unterstützte das gesprochene Wort durch Gesangsbeispiele.

Einem Aufklärungsblatt der „Stagma" ist zu entnehmen, daß gegenwärtig 30 000 deutsche und ausländische Komponisten unter ihrem Schutz stehen.

Die deutsche Musikinstrumenten-Industrie war mit 95 Ausstellern in diesem Jahre auf der Leipziger Frühjahrmesse besonders stark vertreten.

Dr. Fritz Stege wurde vom Kulturamt der Stadt Halle eingeladen, den Festvortrag anläßlich der Joh. Friedr. Reichardt-Gedenktage zu übernehmen.

Am 17. März jährte sich zum 20. Mal der Todestag Paul von Jankos, des Erfinders der nach ihm benannten Jankoklaviatur, die für die Klavierspielkunst, aber auch für die Klavierkomposition von Bedeutung geworden ist.

MUSIK IM RUNDFUNK

Prof. Walter Niemann-Leipzig spielte mit großem Erfolg im Reichssender Königsberg einige seiner letzten Klavierwerke (Das Haus zur goldenen Wage Werk 145, Kleine Variationen über eine altirische Volksweise Werk 146, Zwei Barkarolen Werk 144, Musik für ein altes Schlößchen Werk 147).

Der Reichssender München bringt dieser Tage Erich Lauers „Festliche Musik" und „Sinfonisches Präludium" für großes Orchester und Orgel durch das große Rundfunkorchester unter Leitung von Hans Adolf Winter zur Aufführung. Im „Festlichen Präludium" hat der Komponist die vom Führer ausgezeichnete „Reichsparteitag-Fanfare" verwendet.

Unter Leitung von Otto Winkler als Gast vermittelte das große Rundfunk-Orchester des Reichssenders Stuttgart aus dem Schaffen Hans Pfitzners die „Drei Palestrina-Vorspiele", das Violinkonzert (Solist: Helmut Zernick) und die Ouverture zu „Käthchen von Heilbronn".

Die erste Rundfunk-Aufführung der unlängst wieder neuentdeckten Konzertsuite zu Johannes Brahms' Liebesliederwalzern Werk 52 und 65 fand soeben im Deutschlandsender unter Leitung von Hans Georg Görner mit dem verstärkten Kammerchor und dem Orchester des Deutschlandsenders statt.

Kurt von Wolfurts Streichquartett erklang kürzlich im Deutschen Kurzwellensender und im Breslauer Sender, sein Klavierkonzert wurde durch Georg Kuhlmann im Kurzwellensender gespielt.

GMD Schulz-Dornburg leitete in diesem Monat im Großen Sendesaal des Berliner Funkhauses eine Sendung „Musik für Bläser", der besondere Bedeutung insofern zukam, als sich GMD Schulz-Dornburg bereits seit Jahren mit den Möglichkeiten der Blasmusik beschäftigt und im Auftrage von Dr. Glasmeier dies Sondergebiet für den Rundfunk bearbeitet. Es geht ihm darum, unter Beweis zu stellen, daß gute Blasmusik besten Musikantentums wert ist.

Der ungarische Dirigent Ernst von Dohnanyi leitete ein Konzert des großen Orchesters des Deutschlandsenders, bei dem neben Werken von Haydn, Händel und Liszt seine Suite für Orchester in vier Sätzen Werk 19 erklang.

Das Berliner Frauen-Kammer-Orchester (Leitung G. I. Tilsen) vermittelte über den Deutschlandsender „Alte und neue italienische Musik".

Der Reichssender München vermittelt dieser Tage in einer Sonderstunde Einblick in das Schaffen Hans Grimms. Dabei werden Ausschnitte aus seinen Opern „Der Tag im Licht", „Nikodemus" und „Blondine im Glück" zu hören sein.

Der Reichssender Stuttgart übertrug aus Karlsruhe eine Orgelstunde von Wilhelm Krauß, die dem Schaffen Max Regers gewidmet war.

Am Deutschlandsender hörte man Anton Bruckners 3. Sinfonie in d-moll unter Leitung von Hermann Stange.

In einer Stunde „Neues Kunstschaffen am Oberrhein" machte der Reichssender Stuttgart mit Musik von Nico Schnarr, Friedrich Roth, Alexander von Dusch, Ernst Plösch, Anton Stingl, Hermine Maierheuser und Erich Brückner bekannt.

Im Deutschen Kurzwellensender kam unter Leitung von Karl Ristenpart die Serenade für Orchester von Joachim Kötschau zur Aufführung.

Der Deutschlandsender macht dieser Tage mit Faustmusiken bekannt: dem Divertimento für zehn Soloinstrumente nach dem Puppenspiel „Dr. Faust" von Hans Chemin-Petit und den Liedern zu Faust I von Hermann Simon unter der Leitung von Hans Chemin-Petit (Solist: Günther Baum).

Louis Spohr zum Gedächtnis widmet der Deutschlandsender eine Konzertstunde unter Mitwirkung von Ursula Lentrodt (Harfe), Eric Schütz (Bariton), Erwin Dressel (Klavier) und dem Lutz-Quartett. Verbindende Worte spricht Theodor Mühlen.

Der Reichsintendant des deutschen Rundfunks, Dr. Glasmeier, sprach auf der Arbeitstagung

der Reichsrundfunkkammer in Marienbad vor den Landesleitern der Kammer über Fragen der Programmgestaltung im Rundfunk. Auch für den Rundfunk sei das Leistungsprinzip bestimmend. Der Rundfunk habe sich seiner Aufgabe, den Hörerkreis zur guten Musik zu erziehen, stets bewußt zu sein. Jazzartige Musik lehnt der Reichsintendant ab. Ferner kündigte er die Errichtung einer Austauschzentrale an, die den Rundfunk instand setzt, Honorare zu bewilligen, für die man allerbeste Arbeiten für den Rundfunk fordern könne.

Otto Siegls großes Chorwerk aus den Steirischen Bergen „Eines Menschen Lied" kommt im Reichssender Köln unter Leitung von MD Adam zur Aufführung.

Das von Philipp Mohler im Auftrage der Reichsmusikkammer geschaffene Orchesterwerk „Wach auf du deutsches Land" für großes Orchester ging über den Reichssender Saarbrücken.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Zofia Szafran, die junge, aus B. von Pozniaks Breslauer Meisterschule hervorgegangene Pianistin, veranstaltete im Lemberger Sender eine Sendung mit Walter Niemanns, von ihr bereits häufig in den polnischen Sendern gespielten Klavierwerken (Venezianische Gärten Werk 132, Eremitage Werk 140, Waldbilder Werk 141).

Hans Pfitzners Oper „Palestrina" erlebte soeben an der kgl. flämischen Oper in Antwerpen ihre erste außerdeutsche Aufführung. Für eine ausgezeichnete Wiedergabe hatte sich die Kölner Oper unter Leitung ihres Generalintendanten Alexander Spring eingesetzt.

In Kopenhagen brachten Olaf Holm (Bariton) und Prof. Willy Klasen die Hebbel-Ballade „Der Heideknabe" in der Vertonung von Anton Würz sehr erfolgreich zur Uraufführung.

Der Philharmonische Chor in Berlin ist auf Grund seines Erfolges mit dem Bachschen Weihnachts-Oratorium von Paris aus erneut eingeladen worden, im Mai und Oktober drei Chorkonzerte mit dem Pasdeloup-Orchester durchzuführen. Der Chor wird, dieser Einladung folgend, die Konzerte zusammenfassen und im Herbst unter der Leitung von Prof. Günther Ramin voraussichtlich die „Missa solemnis" von Beethoven und die h-moll Messe von Bach in Paris zur Aufführung bringen.

Im Rahmen des deutsch-italienischen Kulturaustausches unternahm das Kammerorchester der Staatlichen Hochschule für Musik unter Führung von Prof. Dr. Fritz Stein eine Konzertreise nach Italien. Den Auftakt bildete ein Konzert mit Werken von Bach, Händel und Mozart im Konservatorium S. Cecilia in Rom. Daran schloß sich ein Kammerkonzert im „Instituto Germanico" mit dem Leitgedanken „Barock- und Rokokomusik an deutschen Fürstenhöfen". Weiterhin konzertierte das Kammerorchester in Florenz, Bologna und Mailand und wurde überall herzlichst gefeiert.

Neue deutsche Musik erklang soeben erstmals in Athen und fand dort herzliche Aufnahme. Im Dienste des Kulturaustausches zwischen den Ländern war der Direktor der Berliner Volksoper Erich Orthmann der Einladung, mit dem Athener Sinfonieorchester zeitgenössische deutsche Musik zu spielen, gefolgt und brachte den Athenern Hans Pfitzners Ouverture zu „Käthchen von Heilbronn", Max Trapps Violoncellokonzert mit Orchester, Paul Graeners „Gotische Suite" und eine Sinfonie von E. N. von Reznicek.

Edwin Fischer feierte soeben in Oslo bei einem Konzert mit den Philharmonikern Triumphe.

Carl Schuricht leitete soeben in Paris in dem berühmten Salle du Conservatoire sein zweites Konzert, bei dem er mit dem Orchestre National Werke von Mozart, Brahms und Richard Strauß zur Aufführung brachte. Die Veranstaltung wurde zu einem großen Erfolg für die deutsche Musik und den deutschen Dirigenten.

Das Münchener Fiedeltrio (Franz Siedersbeck, Beatrice Dohme, Erich Wilke) und der Bariton Ernst Konrad Hase ernteten bei einem auf Veranlassung des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Paris mit deutscher und französischer Musik des 13. bis 16. Jahrhunderts veranstalteten Konzert einen starken Erfolg.

Mit der Berufung des in Deutschland ausgebildeten GMD Dr. Lovro Matacic an die Spitze der Belgrader Staatsoper hat das klassische deutsche Operngut seinen Einzug in die jugoslawische Hauptstadt gehalten. Eine Festaufführung der „Zauberflöte" vor einem ausverkauften Haus beschloß soeben die diesjährige Belgrader Winterspielzeit.

Der Leipziger Organist Arno Schönstedt spielte auf Einladung des finnischen Rundfunks im Sender Helsingfors als Erstaufführung u. a. von Joh. Nep. David Toccata und Fuge f-moll. Weitere Konzerte fanden in Estland statt.

Das deutsche „Ring"-Gastspiel in Brüssel unter Leitung von Franz von Hoeßlin gestaltete sich zu einem eindrucksvollen Bekenntnis für den deutschen Meister.

Karl Böhm wurde zur Übernahme eines zehntägigen Gastspieles in Frankreich eingeladen.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 1. Vj. 1939: 2400. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 5.
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MAI 1939 HEFT 5

INHALT

HANS PFITZNER-HEFT

REICHSMUSIKTAGE 1939

Dr. Erich Valentin: Künder der deutschen Seele . . . 457
Prof. Dr. Hans Pfitzner: Was ist geistliche Musik? . . . 461
Helmut Grohe: „Ja ich verstand gar nichts davon . . .“ . . . 462
E. T. A. Hoffmann: Vier bisher unbekannte Rezensionen über Paers „Camilla“, Mozarts „Don Juan“, B. A. Webers „Sulmalle“ und Mozarts „Zauberflöte“. Mitgeteilt von Dr. Friedrich Schnapp . . . 466
Ludwig Lade: Schwind und Mozart . . . 476

Reichsmusiktage Düsseldorf 1939 . . . 478

Wilhelm Matthes: Zur Uraufführung von Paul von Klenaus „Elisabeth von England“ am Kasseler Staatstheater 492
Günther Köhler: Eine Hochschule fährt ins Land . . . 496
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik . . . 498
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik in Köln . . . 502
Dr. Horst Büttner: Musik in Leipzig . . . 503
Dr. Wilhelm Zentner: Musik in München . . . 506
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik . . . 509
Die Lösung des Max Reger-Silben-Preisrätsels von Josef Schuder . . . 513
Josef Drechsler: Musikalisches Silben-Preisrätsel . . . 515

Neuerscheinungen S. 516. Besprechungen S. 517. Kreuz und Quer S. 522. Uraufführungen S. 532. Musikfeste und Tagungen S. 533. Opern-Uraufführungen S. 538. Konzert und Oper S. 540. Musik im Rundfunk S. 548. Amtliche Verfügungen S. 550. Musikfeste und Festspiele S. 550. Gesellschaften und Vereine S. 552. Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen S. 552. Kirche und Schule S. 556. Persönliches S. 556. Bühne S. 560. Konzertpodium S. 562. Der schaffende Künstler S. 564. Verschiedenes S. 566. Musik im Rundfunk S. 566. Deutsche Musik im Ausland S. 568. Aus neuerschienenen Büchern S. 450. Ehrungen S. 450. Preisausschreiben S. 450. Verlagsnachrichten S. 456. Zeitschriften-Schau S. 456.

Bildbeilagen:

Hans Pfitzner. Nach einer Zeichnung von Willy Preetorius . . . 457
Moritz von Schwind: 2 Zeichnungen zu „Don Giovanni“ . . . 472/3
Die Dirigenten der Reichsmusiktage 1939: GMD Hugo Balzer, MD Albert Bittner . . . 488
Prof. Elly Ney . . . 488/9
Die Komponisten der Reichsmusiktage 1939: Theodor Berger, Cesar Bresgen, Werner Egk, Hermann Erdlen, Paul Graener, Erich Frh. von Gudenberg (Erich Anders), Paul Höffer, Walter Jentsch, Paul Juon, Alfred Irmler, Egon Kornauth, Johannes Przechowski, Hugo Rasch, Hermann Simon, Gustav Adolf Schlemm, Ernst Schiffmann, Franz Schmidt, Kurt Thomas, Heinz Tiessen, Max Trapp, Hans Uldall, Otto Wartisch, Franz Wödl, Ermanno Wolf-Ferrari 488/9
3 Bühnenbilder der Uraufführung von Paul von Klenaus „Elisabeth von England“ . . . 496
6 Bilder von der 5. Musikfahrt der Staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar . . . 497

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik“ Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Erich Valentin: „Hans Sommer". Henry Litolffs Verlag, Braunschweig. Geb. Mk. 4.80, brosch. Mk. 3.50.

Aus dem Vorwort:

„Im Jahre 1937, zum Gedenken an den 100. Geburtstag Hans Sommers, sollte das Buch erscheinen. Je mehr ich mich aber mit der edlen, vornehmen Persönlichkeit dieses Künstlers und Musikpolitikers befaßte, desto mehr offenbarte sich mir die Unmöglichkeit, in der Kürze der Zeit, die ich mir gestellt hatte, seinem Werk gerecht zu werden. Ich wurde im tiefsten ergriffen von der Größe und Bescheidenheit dieses Mannes, der selbstlos sein Leben der Arbeit gewidmet hat, so daß ich mich entschloß über den geplanten Umfang hinauszugehen und Jubiläum Jubiläum sein zu lassen, ein Buch zu schaffen, das unter Wahrung wissenschaftlicher Treue ein jedem lesbares Abbild von Weg, Werk und Tat Sommers geben soll. Es wendet sich nicht nur an Musiker und Theaterleute, sondern an alle, denen die deutsche Musik Herzenssache ist. Hans Sommers Bescheidenheit war Schuld daran, daß er bald nach seinem Tode — nicht sogar schon zu Lebzeiten? — aus dem Blickkreis der Allgemeinheit verschwand. Wenn man sich jedoch in die Geschichte der Musik seit Wagners Tod ernsthaft vertieft, erkennt man, daß eine der charaktervollsten und aufrechtesten Gestalten dieser von Stürmen durchtobten, sterbenden Zeit Hans Sommer war. Gerade darum erschien es mir notwendig, seine Persönlichkeit aus dem Dunkel bequemer, undankbarer Nachlässigkeit in das Licht unserer Zeit, die keiner herzlicher begrüßt hätte als er, zu stellen.

Nach der biographischen Darstellung gebe ich einen Einblick in Sommers Schaffen und zeichne in kurzen Umrissen eine bisher noch nicht geschriebene Geschichte der „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer", die Sommer 1898, vor vierzig Jahren, anregte und gemeinsam mit Richard Strauß und Friedrich Rösch ins Leben rief."

EHRUNGEN

Die Händel-Plakette der Stadt Halle a. S. wurde dieses Jahr verliehen an: Bibl.-Rat Dr. Weißenborn (Forschung um das Händelhaus), GMD Fritz Lehmann (Göttinger Händelfestspiele), Intendant Dr. Alfred Bofinger (Reichssender Stuttgart) und den Engländer Sir Walford Davis (Erwerbung des Londoner Händelhauses).

Der Musikpreis der Stadt Düsseldorf wurde soeben dem in Berlin an der Hochschule für Musik wirkenden Komponisten Hermann Wunsch für seine „Erntelied-Sinfonie" verliehen.

Der Führer ehrte anläßlich seines 50. Geburtstages u. a. auch eine Reihe namhafter Vertreter des deutschen Musiklebens durch Titelverleihungen. So erhielten den Titel Professor: Bühnenbildner Ludwig Sievert-München; den Titel Generalintendant: Dr. Hans Schüler-Leipzig und Hanns Meißner-Frankfurt/M.; den Titel Generalmusikdirektor: Fritz Mechlenburg-Darmstadt, Hermann Stange-Berlin und Hans Weisbach-Wien; den Titel Staatskapellmeister: Hans Gahlenbeck-Schwerin i. M., Herbert von Karajan-Aachen, Wilhelm Franz Reuß-Königsberg; den Titel Kammersänger: Ferdinand Frantz-Hamburg, Johann Gläser-Frankfurt a. M., Ludwig Hofmann-Berlin, Robert Kiefer-Karlsruhe, Fritz Krenn-Wien, Emil Treskow-Köln, Erich Zimmermann-Berlin; den Titel Kammersängerin: Margarete Bäumer-Leipzig, Ruth Berglund-Berlin, Paula Buchner-Stuttgart, Trude Eipperle-Stuttgart, Hilde Konetzni-Wien, Maria Reining-München, Martha Rohs-Dresden, Hilde Singenstreu-Hannover, Adelheid Wollgarten-Köln.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die „Junta Nacional de Teatros y Conciertos", eine durch Verfügung des Nationalspanischen Erziehungsministeriums geschaffene und dem „Amt für schöne Künste" des genannten Ministeriums unterstellte Einrichtung hat einen Wettbewerb für die Übersetzung folgender Opern ins Spanische ausgeschrieben:

1. Cimarosa „Il Matrimonio Segreto",
2. Mozart „Figaros Hochzeit",
3. Wagner „Tannhäuser",
4. Strauß „Rosenkavalier".

An diesem Wettbewerb können neben spanischen Autoren auch deutsche teilnehmen. Die Frist zur Einreichung von Übersetzungen läuft am 30. Mai 1939 ab. Jedoch müssen alle Übersetzer, die sich an dem Wettbewerb beteiligen wollen, ihre Teilnahme möglichst unter Führung eines Befähigungsnachweises umgehend der „Comisaria General de Teatros Nacionales y Municipales" im Nationalspanischen Erziehungsministerium bekanntgeben, die dann über ihre Zulassung zum Wettbewerb entscheidet. Die Übersetzungen, die auch mit Pseudonym gezeichnet werden können, bleiben Eigentum des Übersetzers. Der spanische Text, der sich dem

muſikaliſchen Rhythmus anzupaſſen hat, iſt über oder unter dem Urtext der Klavier- und Geſangsnoten einzutragen und außerdem auch als Sondermanuſkript ohne Noten einzureichen. Für die beſte Überſetzung jeder Oper iſt ein Preis von 4000 Peſetas ausgeſetzt worden. — Die Beurteilung der Überſetzungen iſt einem Schiedsgericht übertragen worden, in das außer ſpaniſchen Künſtlern und Vertretern der zuſtändigen Behörden auch der Vertreter des Deutſch-Akademiſchen Austauſchdienſtes in Spanien, Dr. Peterſen, und der Kulturattachée der italieniſchen Botſchaft in Spanien gewählt worden ſind.

In Würdigung der muſikaliſchen Arbeit von Mettmanns „Klingender Tag“ hat der Vizepräſident der Reichsmuſikkammer, Prof. Dr. Paul Graener als Leiter der Fachſchaft Komponiſten in der Reichsmuſikkammer einen Preis für eine Kompoſition geſtiftet, die beim „Klingenden Tag“ 1939 uraufgeführt werden ſoll. Die Bedingungen des Preisausſchreibens ſind folgende:

1. Die Kompoſitionen ſollen Kammermuſikwerke ſein, die von tüchtigen Muſikliebhabern bewältigt werden können und den Anforderungen an edle Muſik gerecht werden.

2. Es werden Werke verlangt, die ein Streichquartett, Streichtrio, Sonate oder Suite für Klavier und ein Streich- oder Blasinſtrument ſind, ſowie Geſänge mit Inſtrumentalbegleitung.

3. An dem Preisausſchreiben können ſich Muſiker des Bergiſchen Landes, der Kreiſe Düſſeldorf, Niederberg, Wuppertal, Bergiſch/Land, die dort geboren oder mindeſtens 1 Jahr anſäſſig ſind und der Fachſchaft Komponiſten der Reichsmuſikkamer angehören, beteiligen.

4. Die Einſendungen erfolgen ohne Namensnennung mit Kennwort verſehen und einem Brief in geſchloſſenem Umſchlag, in dem Angaben über Namen und Anſchrift enthalten ſind, an den Landeskulturwalter Gau Düſſeldorf, Landesleitung für Muſik, Düſſeldorf, Grafenberger Allee 66, bis zum 20. Juni 1939.

5. Die Vorprüfung beſorgt ein Ausſchuß, dem die folgenden Parteigenoſſen angehören: Kreisleiter Dr. Berns, Landesleiter für Muſik, Erhard Krieger, Kreismuſikbeauftragter Mombaur, Landesfachſchaftsleiter für Hausmuſik, Studienrat Gieſe und der Kreishauptſtellenleiter für Kultur, Dr. Fentſch. Die den Erforderniſſen des Preisausſchreibens entſprechenden würdigen Arbeiten werden dem Stifter des Preiſes, Prof. Dr. Graener, zur endgültigen Entſcheidung vorgelegt. Die Arbeit des Ausſchuſſes wird, da in ihm Fachleute und

Reichsmusiktage 1939

14. bis 21. Mai, Düsseldorf

Sonntag, den 14. Mai

11 Uhr: Kaisersaal der Tonhalle: ERÖFFNUNGSFEIER.
11 Uhr 30: PLATZKONZERTE.
19 Uhr: Kaisersaal der Tonhalle:

Erstes Sinfoniekonzert

1. Heinz Tiessen: Passacaglia und Fuge für Orgel (UA).
2. Paul Juon: Konzert für Violine und Orchester.
3. Theodor Berger: Malinconia.
4. Max Trapp: Konzert für Orchester (UA).

Ausführende: Solisten: Max Strub (Violine), Adalbert Schütz-Bielefeld (Orgel); das Städtische Orchester Düsseldorf, Leitung: GMD Hugo Balzer.
21 Uhr: Rittersaal der Tonhalle: EMPFANG DER EHRENGÄSTE DURCH DEN OBERBÜRGERMEISTER DER STADT DÜSSELDORF.

Montag, den 15. Mai

10 Uhr: Rittersaal der Tonhalle: VOLKSMUSIKVERANSTALTUNG.
12 Uhr: Gerresheimer Glashüttenwerke A.-G.: I. WERKKONZERT. Ltg.: GMD Franz Adam.
15 Uhr: Ibach-Saal: TAGUNG DES REICHSVERBANDES FÜR VOLKSMUSIK.
20 Uhr: Schauspielhaus:

I. Kammermusik

1. Franz Wödl: Bläserquintett (UA).
2. Hugo Rasch: Lieder mit Klavier.
3. Egon Kornauth: Streichquartett op. 26.

Ausführende: Das Schlesische Streichquartett, Bläservereinigung des Deutschen Opernhauses.
20 Uhr: Kaisersaal der Tonhalle: VOLKSMUSIKABEND.

Dienstag, den 16. Mai

11 Uhr: Kuppelsaal der Rheinterrasse: TAGUNG „SINGEN UND SPRECHEN".
Leitung: GMD Rudolf Schulz-Dornburg.
12 Uhr: Mannesmann-Röhrenwerke, Abt. Rath: II. WERKKONZERT. Ltg.: GMD Franz Adam.
15 Uhr: Kaisersaal der Tonhalle:
ERÖFFNUNGSKUNDGEBUNG DES NSD-STUDENTENBUNDES.
20 Uhr: Kaisersaal der Tonhalle:

Zweites Sinfoniekonzert

1. Gustav Adolf Schlemm: Adagio und Scherzo für Orchester.
2. Erich Anders: Konzert für Oboe und Orchester (UA).
3. Cesar Bresgen: Mayenkonzert für Klavier und Orchester.
4. Otto Wartisch: Konzert für Saiteninstrumente (UA).
5. Hans Uldall: Hamburger Humoresken.

Ausführende: Das Städtische Orchester Essen, Leitung: MD Albert Bittner.

Mittwoch, den 17. Mai

11 Uhr: Kaisersaal der Tonhalle:
ERÖFFNUNG DES MUSIKLAGERS DER HITLER-JUGEND.
12 Uhr: Gebr. Böhler & Co. A.-G. Stahlwerk Düsseldorf-Oberkassel: III. WERKKONZERT.
Leitung: StaatsKM Erich Kloß.
12 Uhr: Matthes-Fischer-Werke, Düsseldorf-Oberkassel:

I. Musikalische Werkfeierstunde

Prof. Elly Ney.
15 Uhr: Kaisersaal der Tonhalle: „MUSIK IM RUNDFUNK" veranstaltet vom Reichssender Köln.
16 Uhr 30: Rheinterrasse: EMPFANG DER EHRENGÄSTE UND KÜNSTLER DURCH GAULEITER STAATSRAT FLORIAN.
20 Uhr:

Opernhaus:

ALFRED IRMLER: „DIE NACHTIGALL" (UA). Leitung: GMD Hugo Balzer.
20 Uhr: Kaisersaal der Tonhalle: MÄNNERCHORKONZERT.
Männerchöre der Sängergaue Düsseldorf und Essen.
20 Uhr: Kleines Haus: ABENDFEIER DES NSD-STUDENTENBUNDES.

Reichsmusiktage 1939

14. bis 21. Mai, Düsseldorf

Donnerstag, den 18. Mai

10 Uhr: Ständehaus: ARBEITSTAGUNG DER FACHSCHAFT MUSIKERZIEHER DER REICHSMUSIKKAMMER.
11 Uhr: Aula der Kunstakademie: TAGUNG DER KOMPONISTEN.
11 Uhr 30: PLATZKONZERTE in den Außenbezirken.
17 Uhr: Schloß Benrath:

II. Kammermusik

1. Franz Schmidt: Streichquartett A-dur.
2. Johannes Przechowsky: Suite für Klavier (UA).
3. Walter Jentsch: Sonate für Cello und Klavier.
4. Ernst Schiffmann: Streichquartett (UA).

Ausführende: Das Stroß-Quartett.
17 Uhr: Aula der Städtischen Krankenanstalten:

II. Musikalische Werkfeierstunde

Prof. Elly Ney.
20 Uhr: Kaisersaal der Tonhalle:

Chor-Orchesterkonzert

Kurt Thomas: „Saat und Ernte" für 3 Solostimmen, Chor und Orchester. Leitung: Kurt Thomas.

Freitag, den 19. Mai

10 Uhr: Aula der Kunstakademie: Veranstaltung der NSG „KdF": ERÖFFNUNG DER REICHS-ARBEITSTAGUNG FÜR MUSIK DES DEUTSCHEN VOLKSBILDUNGSWERKES.
12 Uhr: Feldmühle, Papier- und Zellstoffwerke A.-G.: IV. WERKKONZERT.
Leitung: StaatsKM Erich Kloß.
12 Uhr: Henkel & Co., Düsseldorf-Reisholz:

III. Musikalische Werkfeierstunde

Prof. Elly Ney.
15 Uhr: Ibach-Saal: MUSIKWISSENSCHAFTLICHE TAGUNG.
20 Uhr: Opernhaus:

Festaufführung

Werner Egk: „Peer Gynt". Leitung: Werner Egk.
20 Uhr: Kaisersaal der Tonhalle: GESELLIGE MUSIK der NSG „Kraft durch Freude".

Sonnabend, den 20. Mai

10 Uhr: Ständehaus: TAGUNG DES AMTES FÜR KONZERTWESEN.
10 Uhr: Ibach-Saal:
FORTSETZUNG DER MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN TAGUNG.
12 Uhr: Rheinbahn A.-G. V. WERKKONZERT. Leitung: StaatsKM Erich Kloß.
17 Uhr: Hofgarten-Napoleonsberg: OFFENES SINGEN.
20 Uhr: Kaisersaal der Tonhalle:

Drittes Sinfoniekonzert

1. Hermann Erdlen: Introduktion und Chaconne für Solovioline und Orchester (UA).
2. Hermann Simon: Sinfonische Gesänge nach Nietzsche-Dichtungen f. eine Baritonstimme u. Orch. (UA).
3. Ermanno Wolf-Ferrari: Triptychon.
4. Paul Höffer: Sinfonie der großen Stadt.

Ausführende: Das Städtische Orchester Düsseldorf. Leitung: GMD Hugo Balzer.

Sonntag, den 21. Mai

11 Uhr: Schauspielhaus: MORGENFEIER DER HITLERJUGEND.
11 Uhr 30: PLATZKONZERTE.
16 Uhr: Kaisersaal der Tonhalle:

Kulturpolitische Großkundgebung

1. Paul Graener: „Prinz Eugenius, der edle Ritter". Variationen für gr. Orchester. Werk 106 (UA). Leitung: GMD Hugo Balzer.
2. Ansprache des Gauleiters. 3. Rede des Herrn Ministers. 4. Führerehrung durch den Gauleiter. 5. Nationalhymnen.

Ausführende: Das Städtische Orchester Düsseldorf. Leitung: GMD Hugo Balzer.
20 Uhr: Kaisersaal der Tonhalle:

Beethoven: Neunte Sinfonie

Leitung: GMD Prof. Hans Knappertsbusch.
22 Uhr: Rheinterrasse:
FESTLICHER ABSCHLUSS auf Einladung des Oberbürgermeisters der Stadt Düsseldorf.

Musiksommer Dresden 1939

Richard Strauß-Tage

der Sächsischen Staatsoper / Musikal. Leitung: Dr. Karl Böhm

Sonntag, den 11. Juni . . . . „Der Rosenkavalier“
Dienstag, den 13. Juni . . . . „Ariadne auf Naxos“, Gastdirigent: Richard Strauß
Donnerstag, den 15. Juni . . . . „Die Frau ohne Schatten“
Sonnabend, den 17. Juni . . . . „Daphne“
Sonntag, den 18. Juni . . . . „Arabella“, Gastdirigent: Richard Strauß
Dienstag, den 20. Juni . . . . „Elektra“
Donnerstag, den 22. Juni . . . . „Feuersnot“/Josephslegende“
Sonntag, den 25. Juni . . . . Couperin-Suite/„Friedenstag“
Dienstag, den 27. Juni . . . . Strauß-Konzert/Solist: Max Zimolong
Donnerstag, den 29. Juni . . . . „Der Rosenkavalier“

Reger — Pfitzner — Strauß

Sechs Festkonzerte der Dresdner Philharmonie / Leitung: Paul van Kempen

1. Konzert: Freitag, den 23. Juni / Solist: Karl Weiß
2. Konzert: Freitag, den 30. Juni / Solist: Ludwig Hoelscher
3. Konzert: Freitag, den 7. Juli / Solist: Siegfried Borries
4. Konzert: Freitag, den 21. Juli / Solist: Lubka Kolessa
5. Konzert: Freitag, den 28. Juli / Solist: Wilhelm Kempff
6. Konzert: Freitag, den 4. August / Solist: Georg Kulenkampff

Lieder-Abend mit Orchester

Freitag, den 14. Juli / Solist: Helge Roswaenge

Vier Beethoven-Konzerte

der Dresdner Philharmonie

Dienstag, den 4. Juli . . . . Eugen Jochum, Hamburg
Dienstag, den 11. Juli . . . . Paul van Kempen, Dresden
Dienstag, den 18. Juli . . . . Franz Konwitschny, Frankfurt a. M.
Dienstag, den 25. Juli . . . . Herbert von Karajan, Berlin u. Aachen

Zwinger-Serenaden

der Dresdner Philharmonie / Musik des Barock und Rokoko

Jeden Sonnabend Abend

Chorkonzerte

Sophienchor 16. Juni / 20 Uhr Sophienkirche / Leitung: Hans Heintze
Dresdner Kreuzchor 26. Juni / 20 Uhr Kreuzkirche / Leitung: R. Mauersberger

Kammermusik

in den Festsälen des Lingnerschlosses, des Schlosses Albrechtsberg u. d. Rathauses
Festl. Abendmusik a. 2., 9., 16., 23. u. 30. Juli auf der Parkterrasse d. Lingnerschlosses

Musikliebhaber gleicherweise vertreten sind, so vor sich gehen, daß die in engere Entscheidung kommenden Werke vor dem Ausschuß aufgeführt werden nach vorheriger gründlicher Einstudierung; daher muß die Einsendung in Partitur und Stimmen erfolgen.

6. Das von Prof. Dr. Graener ausgezeichnete Werk wird am 22. Oktober 1939 aus Anlaß von „Mettmanns Klingender Tag“ uraufgeführt. Der Landesleiter überreicht dem Preisträger bei dieser Gelegenheit eine von Prof. Dr. Graener unterzeichnete Urkunde mit der Zuerkennung des Preises. Der Preis beträgt RM. 300.

7. Bei den einzureichenden Werken muß es sich um noch ungedruckte und bisher nicht öffentlich aufgeführte Arbeiten handeln. Einen Anspruch auf Drucklegung des preisgekrönten Werkes erhält der Verfasser durch das Preisausschreiben nicht.

VERLAGSNACHRICHTEN

Von der Lebendigkeit des heurigen Musiksommers geben auch einige dem heutigen Heft beigefügte Prospekte Kunde. So legen die Bayreuther Bühnen-Festspiele 1939, die Münchner Opernfestspiele, das Fest der Deutschen Chormusik in Graz, das Internationale Musikfest zu Frankfurt a. M. und das 18. Mozartfest zu Würzburg. ihre wertvollen Gesamtprogramme vor, die der Musikfreund gerne bei seinen sommerlichen Reiseplänen zu Rate zieht. Ferner liegt dem Heft noch ein Prospekt der deutschen Reichslotterie bei, der ebenfalls der Beachtung des Leserkreises empfohlen wird.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

„Gedanken junger Musiker“. (Aus einer Rundfrage der Zeitschrift „Wille und Macht“, Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend, veröffentlicht im Heft 8 vom 15. April 1939):

Cesar Bresgen:

In den ersten Januartagen ist es hier in Tirol immer wieder zu erleben: Da ziehen drüben im Dorf drei sonderbare Gestalten um — das sind die Sternsinger! Hei, alles wird lebendig; Kinder eilen aus den Häusern, in tiefem, schwerem Neujahrsschnee stapfen die drei mit ihrem großen hellstrahlenden Stern durch die Nacht — wunderbar ist das Lied, das sie dazu singen, uralt wie das Dorf selber und wie seine Berge, Wälder und Bäche. Die Weise klingt durch die ganze Nacht, vor jedem Haus wird sie von neuem lebendig; sie wird in der Stube noch mal gesungen, die Kinder summen sie nach, und ein Jahr später ist sie wieder da. So lebt sie ewig weiter von Kind zu Kindeskind.

In der Stube haben sie gestern den Rundfunk angedreht, wie man hier sagt, „das Radio g'spielt“ — da ist auch musiziert worden. Viel lauter, als es die Sternsinger gekonnt haben; mit Saxophonen und Jazztrompeten, daß die ganze Stube zu schaukeln und wackeln angefangen hätte, wäre sie nicht seit erdenklichen Zeiten auf festem, gutem Boden gestanden. Alle haben zugehört, aber keiner hat sich darüber gefreut oder gar mitgesungen, bis endlich der „Alte“ aufgestanden ist und abgeschaltet hat. Ja der hat freilich noch die „gesunde“ Musik von der „kranken“ unterschieden — hundert andere können das nimmer; wie eine schleichende Krankheit frißt sich die Jazzmusik hinein in die ahnungslosen Menschen, zerstört die letzten guten Grundlagen und behauptet sich doch, weil „kein Ersatz da ist“. Freilich, für die Tanzlokale unserer Großstädte vorerst nicht oder kaum — aber für unsere Bauern ist die heute herrschende sogenannte „Unterhaltungsmusik“, mit der der Rundfunk die Hörer überschüttet, sehr bedenklich.

Gott sei Dank ist der unverbildete Mensch oft gesünder in seinem Empfinden als der bestgesittete und geschulte Kulturprediger: Als hier im Dorf in zwei Wirtschaften getanzt wurde, zog alles in die Wirtschaft, in der zwei Klarinetten und Bauernharfe zum Tanze aufspielten, während die Wirtschaft, die einen riesigen Lautsprecher mit „Radiomusik“ aufstellte, leer blieb.

Das deutsche Volk ist so unendlich reich an eigenen Kulturwerten, daß es wahrhaftig auf Fremdprodukte, noch dazu zersetzender Art, verzichten kann. Es ist höchste Zeit, dies überall, wo es am Platze ist, klarzumachen; die HJ tut dies ja lange, indem sie Neues dagegenstellt; unsere Morgenfeiern, Gemeinschaftsmusiken und Kantaten sind unbestreitbare neue Werte. Aber trotzdem ist die Aufgabe des neuen Musikerziehers und Komponisten noch eine riesengroße: sie kann nicht beim Notenlesen und Liedsingen haltmachen, sondern muß die Musik, wie sie von Grund auf mit der Gesamtkultur eines Volkes verknüpft ist, einschließen. Konzertsäle, Akademien, Museumsgesellschaften und Rundfunkbüros können kein Nährboden für unsere neue Musik sein, — eine neue Musikkultur steht und fällt mit dem Werden unserer neuen Gesellschaft.

Ich schaue hinaus ins dämmrige Dorf, zu den Jungen, die alle Jahre mit ihrem Stern umherziehen: ich weiß, dort wächst einmal etwas Neues, da liegt meine tiefste Aufgabe!



Dr Hans Pfitzner

Zeichnung von Willy Preetorius

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MAI 1939 HEFT 5

Künder der deutschen Seele.

Ein Dankeswort zum 70. Geburtstag Hans Pfitzners.

Von Erich Valentin, Salzburg.

Die Frage „Was ist deutsch?", die ein Richard Wagner stellen mußte, um an ihrer Beantwortung den Kreis gleichgesinnter Streiter für die Sache des deutschen Geistes auszumessen, hat auch Hans Pfitzner an seine Zeit gerichtet. An eine Zeit, in der die Verwirrung der Geister den Blick versperrte und man eine Kunst betrieb — im Sinne des Wortes „Betrieb", wie man ein Geschäft betreibt —, eine Zeit, die ihren Ehrgeiz darin sah, umzutun, was getan ist. Damals, es war im Jahre 1919, erhob Pfitzner die schwerwiegende Frage: „Wer sind noch die Deutschen, zu denen man wir sagen kann? Wo sind sie, die letzten Goten, ohne Heimat und Hoffnung in kleiner Zahl? Die Scheidung ist da; und das Ende ist da. Und da kann man wohl ernst die Frage stellen: was wird aus der geistigen Summe unseres Wesens: unserer Kunst?" In dieser Zeit, in der man das eine und das andere Deutschland unterschied, trat Pfitzner mit dem verantwortungsbewußten Mut des Menschen, dessen ganzes Wirken und Werken vom ersten Tage an in unerschütterlicher und unbeirrbarer Konsequenz für das Deutschsein erfüllt war und ist, in dieser Zeit trat er an die allzu Säumigen heran und rüttelte sie auf. Was wird aus unserer Kunst? In dieser einen Frage offenbart sich die Sorge, die nur ein Mensch mit sich herumtragen kann, der vom Gefühl der Verantwortung durchdrungen ist. Damals schwiegen sie alle, die Geistesheroen, und sahen mit verschränkten Armen zu oder nutzten zu eigenem Vorteil die Konjunktur aus. Und weil alles schwieg, sah sich Pfitzner aus seinem Inneren heraus verpflichtet zu reden, seine mahnende Stimme zu erheben.

Da geschah dann das Merkwürdige. Abgesehen von einem erwählten Kreis derer, die seine ernsten Worte gehört hatten und in sich verarbeiteten, schwiegen die anderen — die berühmte Majorität — weiter oder aber sie schrieen laut, weil sie sich getroffen fühlten. Und einige ganz Unentwegte, die nunmehr als Eulen aus Athen ihr Dasein verbringen, schufen das billige Schlagwort von der Unzeitgemäßheit Hans Pfitzners. Gewiß, damals mußte er unzeitgemäß sein, da er als deutschfühlender und deutschdenkender Mensch und Künstler nicht in diese Zeit hineinpaßte. Gerade das besagt uns aber, wie zeitgemäß in des Wortes tiefster Bedeutung Hans Pfitzner ist. Für den, der das Werk und das Schaffen Pfitzners kennt, der von der unendlichen Liebe dieses Deutschen zu seiner Heimat und zu seinem Volke, von der ethischen Größe seines nationalen Glaubensbekenntnisses weiß, um dessen Wahrung er seine ganze Person in jahrelangem Kampfe eingesetzt hat, für den ist in diesem Begriff der Zeitgemäßheit eine erhabene, gewichtige Wahrheit enthalten. Fragen wir uns doch einmal selbst, ob wir uns wirklich darüber klar sind, was Pfitzner nicht nur als Künstler, sondern als Gesamtpersönlichkeit für die geistige, kulturelle Entwicklung und vor allem Erhaltung alles dessen, was deutsch ist, zu bedeuten hat! Die Sorglosigkeit der Vorkriegszeit hatte kein Urteilsvermögen für solche

Dinge, die Ehrlosigkeit der Nachkriegszeit hatte kein Interesse daran. Es ist uns Menschen einer neuen, jungen Zeit vorbehalten geblieben, zur rechten Stunde das rechte Wort zu sprechen, das Pfitzner, dem deutschen Musiker, den Dank wiedergibt, der ihm allein gebührt.

Denn diese Menschen einer neuen, jungen Zeit wissen, was es heißt, einer Zeit gemäß zu sein, d. i. ihren Werten, Zielen, ihrer Art und Anschauung entsprechen. In jeder Epoche der Kulturgeschichte galt es als eine Selbstverständlichkeit, daß der schöpferische Mensch, der etwas zu besagen hatte, diesen Notwendigkeiten und Belangen seiner Gegenwart gemäß war und danach handelte, beziehungsweise, wie es meist der Fall ist, seiner Gegenwart, wie man so zu sagen pflegt, „vorauseilte". Aber wir dürfen nicht außer Acht lassen, daß immer in den periodischen Abschnitten der Kulturgeschichte, in denen eine Kulturgruppe zur Neige ging und eine neue Zeit anbrach, die Gegensätze aufeinanderprallten und aus diesem Gegensatz eine verkrampfte, kritische Zwischenzeit sich einschob. Wir haben das selbst erlebt. Die vor der Jahrhundertwende beginnende Epoche ist die „Krise der Gegenwart", die Krise, die die bitteren Nachkriegsjahre zu einem Dauerzustand zu machen drohten. Aus dieser Zeit stammt das von klugen Besserwissern und Schöngeistern geprägte Schlagwort von der Zeitkunst, die nach eigenem Ermessen alle ästhetischen und natürlichen Begriffe verkehrte, Geschichte und Entwicklung, Vorhandenes und Gewesenes leugnete, Gesinnung, Verantwortung und Ehrfurcht — die drei Motive im Schaffen Hans Pfitzners — als überflüssigen, veralteten Ballast beiseite schob. Aus eben dieser Zeit rührt auch das Schlagwort der Zeitgemäßheit her. Ja, aus dieser Zeit stammt auch das Wort von: Hans Pfitzner, dem Unzeitgemäßen, ein Wort, das man groß schrieb, das verantwortungslos nachgeplärrt wurde. Und gerade diese Tatsache gilt uns heute als sprechender Beweis dafür, wie sehr Pfitzner dem innersten Wesen und Werden seiner Zeit gemäß war, weil er ihr vorauseilte.

Oder ist es etwa weltfern, zeitfremd, wenn Pfitzner im Jahre 1919 den Satz sprechen konnte: „Ist denn die Gegenwart gleichgültig? Lebt nicht eine Generation, die Anspruch darauf hat, mit Brot und nicht mit Steinen gefüttert zu werden? Ist es eines jeden Sache untätig zuzusehen, wie alles das, was einer Kulturnation wie der unseren stolzer Besitz und Wahrzeichen war, in Schrift und Tat, in Beispiel und Theorie diskreditiert, unterschlagen, entstellt wird?" Und an anderer Stelle: „So ist es auch hier Sache des Temperaments, daß die Frage für einen zur Mahnung wird: denn schweigen wir, wer soll dann sprechen?" Dieser Wille zur Aktivität, diese Tatkraft, dieser Mut zum Einsatz der Person für die Sache — ist das nicht wieder etwas Heldisches, Großes, etwas, das wir Deutschen endlich wieder gelernt haben? Dieser Musiker, der den Glauben an die Sendung Deutschlands durch den Wust von Verfall, Mode, Verwesung und Zeitgeist, wie man das Ganze nannte, hindurch rettete, rüttelte die Zufriedenen aus ihrem Schlaf. Und eben darum, weil Pfitzner es wagte, zur Verteidigung der Kulturgüter des deutschen Volkes den Feind mit unbeirrbarer Unerschrockenheit anzugreifen, ihn bei seinem wahren Namen zu nennen, darum fielen sie über ihn her, schrieen laut, wenn sie sich getroffen fühlten, und spielten im übrigen die beleidigten Schuldlosen.

Man fehlt aber ganz und gar, wenn man daraus die Folgerung ziehen zu können glaubt, Pfitzner sei gegen jeden „Fortschritt", gegen jede vorwärtstreibende Bewegung. Aber die Erkenntnis ist ausschlaggebend, die ihn von allen Versuchen und Deuteleien der Neuerer fernhielt, wenn er sagt: „Der wahre Neuerer will nichts Neues, sondern leistet etwas Neues." Die Sucht nach Neuerung und Sensation ist die traurige Ursache für die begreifliche Abneigung des Publikums gegen alles, was neu, was „modern" ist. Hier liegt allerdings der Unterschied: das „Moderne" ist nicht immer zeitgemäß, das Zeitgemäße gewiß nicht immer „modern". Eine Mode ist aber eine Augenblickssache, eine Angelegenheit weniger Interessierter, in diesem Falle — wie schon zur Zeit Wagners — der klugen Intellektuellen, die am grünen Tisch den Fortschritt machten. Das, was lebendig ist, was im Volke lebt und seiner Art gemäß ist, das ist auch zeitgemäß, nicht heute, nicht morgen, sondern immer. Aus dieser Erwägung heraus muß man das Eintreten Pfitzners für Weber, für Lortzing, für Bruch, für Jensen verstehen, für die deutsche Oper und für das deutsche Lied.

Denn: Pfitzner nennt die Kunst die Seelensprache des Volkes. Diese Kunst, sagt er, „ihren Schändern nicht willenlos preiszugeben, sollte sich jeder zur Pflicht machen, der von ihr je Be-

glückung empfangen", ein Wort, das nicht oft genug wiederholt werden kann. Aber keiner wollte es wahr wissen, daß mit jenem Geist, „der dem Deutschen den ihm ganz fremden Wahnsinn des Niederreißens und Zertrümmerns einpflanzt" ein Verwesungssymptom sich eingestellt hatte. Wer fragte denn danach, wenn man sich daran machte, über die deutsche Kunst hinweg einfach zur Tagesordnung überzugehen, wenn man von der Wurzel aus das Völkische, nationale Bewußtsein, das in der Kunst ruht, auszurotten sich bestrebte? Sie wußten sehr wohl, was sie taten, sie wußten, was auch Pfitzner erkannt hatte, das nämlich, daß die nationale Kunst im Volkskörper der edelste Teil ist. Mit geradezu bewundernswerter Methodik wurde alles zerpflückt, begonnen mit der Willkürlichkeit der Aufführungspraxis bis hin zur Ästhetik falscher Propheten. Aber, was galt es: das waren überholte Dinge, das waren keine Probleme mehr!

Und so geschah die furchtbare Katastrophe: die, sagen wir, parlamentarische Politisierung der Kunst, die doch deutsch, nichts als deutsch sein sollte, riß die Kluft zwischen den Deutschen immer weiter. Mit scharfen Worten geißelte Pfitzner diese Ehrlosigkeit, diese sklavische Unterwürfigkeit, die in den Fragen der Kunst ebenso gültig war, wie in den Fragen der Politik. Denn man leistete gern Verzicht auf Tradition, auf Volk und Boden und warf sich den Kulturfeinden willig in die Arme.

Gegen all das kämpfte Pfitzner.

Man tat aber ganze Arbeit. Man hat den Vorwurf der Weltfremdheit und Gegenwartsferne, wie man so schön und geistreich sagte, darüber hinaus seinem eigenen künstlerischen Schaffen gemacht. Aus boshafter intriganter Tendenz, die gewissermaßen aus dem Hinterhalt ihre vergifteten Pfeile auf den, ach, so verhaßten Deutschen sandte, wuchs das billige Schlagwort: der letzte Romantiker. Ja gewiß, die Romantik! Gefühl, Geist, Seele, Leben, die Merkmale dieser deutschen Romantik paßten nicht zur allgemeinen Kulturtaktik. Zudem standen auf dieser Entwicklungslinie Namen wie Beethoven, Schumann, Wagner, Verfechter einer idealistischen deutschen Weltanschauung. Das mußte ja zum Angriff reizen.

Und zu ihnen gehört als der wahre Erbe Richard Wagners auch Pfitzner, ein würdiges Glied dieser Kette. Da war es nur zu selbstverständlich, daß man diesen Mann, der es wagte, auf der Grundlage Schumanns und Wagners neue, zukunftweisende Wege zu bahnen, mit bösen Redensarten beschimpfte. Dieser gegnerische Geist war aber nicht erst von 1918. Man schlage einmal die Zeitschriften und Zeitungen nach, die in den 90er Jahren die ersten Eichendorfflieder Pfitzners mit ratlosen Glossen versahen. So fing es an, so ging es weiter. Die Welt des Naturalismus wandelte sich zu anderen -ismen. Pfitzner ging seinen Weg unbeirrt weiter, ohne Rücksicht auf die seine Zeit umtosenden literarischen Fehden und musikalischen Akrobatenkunststücke, die das Volk nichts angingen und den Fachmann nur um des guten Tones willen interessierten. Mittlerweile erblühte in diesem Durcheinander sein Werk: seine Lieder, seine Kammermusik, seine Bühnenwerke — der „Arme Heinrich", das Musikdrama des 24jährigen, die romantische Oper „Die Rose vom Liebesgarten", die „Palestrina"-Legende, die Spieloper „Das Christelflein" und das Drama für Musik „Das Herz". Das Wort von der Askese und Weltgelöstheit, das sich um Pfitzner und seinen „Palestrina" im besonderen rankte, übertrug sich auf sein ganzes Werk, das in seinen chorischen Schöpfungen, den Konzerten, der Kammermusik und Sinfonie als eine wunderbar geschlossene Einheit vor uns liegt. Um den Unsinn dieses Literatenklatsches zu widerlegen, sei gerade auf den „Palestrina" verwiesen. Denn ist nicht gerade dieses Werk ein Dokument für das tatkräftige Pflichtbewußtsein und für die warmblütige Lebensnähe, die Pfitzner als der wahrhaft schöpferische Mensch in Anbetracht der ihm gestellten Aufgabe empfindet? Man denke an das einhämmernde Wort der alten Meister „Dein Erdenpensum Palestrina!"

Das ist es: „Dein Erdenpensum!" Das hohe Ethos, das sittliche Verantwortungsgefühl Pfitzners ist in diesem Spruch ausgedrückt. Es ist der gleiche Wille zur Tat, der den Deutschen Pfitzner veranlaßte zu reden, da alles schwieg, der gleiche Wille, der den Künstler, Schöpfer und Kritiker beseelt. Verantwortung, Verantwortung! Damals, vor 20 Jahren, ja, viel früher noch, war das ein Fremdwort, im besonderen in der Kunst. Verantwortung gegen die Tradition, gegen das Überkommene, Veranwortung gegen das Genie, Verantwortung gegen das

Volk, Verantwortung gegen die Pflicht! Hans Pfitzner pflanzte dieses seit dem Tode Wagners und Bismarcks verblaßte Wort wieder in die Seelen ein, baute auf ihm sein eigenes Werk auf, ein starkes Gebäude, das nicht Rekord zum Wolkenkratzer aufstufte, sondern gesunder Sinn, besser, Gesinnung, und Können aufrichteten. Gesinnung — das war das andere, das Pfitzner immer wieder lehrte. Gesinnung des Schaffens, Gesinnung des Ehrgefühls und eben Gesinnung der Verantwortung.

„Es gibt", bemerkt er, „eine Treue gegen das Kunstwerk, die jeder anerkennen muß und deren sich jeder zu befleißigen hat." Treue gegen das Kunstwerk! Das ist doch selbstverständlich. Wer das behauptet und glaubt, hat noch nichts von schöpferischer Regie, von Auslegungen und anderen Starallüren gehört. Aber so war es doch: legt ihr nichts aus, so legt was unter. Kein Stein blieb auf dem anderen. Man scheute doch vor nichts zurück und pries den Erfolg der Entzauberung als die größte Kulturerrungenschaft des 20. Jahrhunderts. Zerstören und Schaffen, das war ein Begriff. Die Person war alles, die Sache nichts. Daß es anders sein konnte und mußte, hat Pfitzner in Wort und Tat bewiesen. Und mit der Treue gegen sich selbst!

Die unbedingte Kompromißlosigkeit, mit der er allen modischen Strömungen standhielt, mit der er auf seiner Meinung beharrte, führte ihn gewiß in heftigen Widerspruch zu seiner Zeit. Aber kein Widerspruch vermochte ihn zu bewegen, nur einen Schritt von dem einmal begonnenen Weg abzugehen. Keine Macht der Welt vermochte ihn davon abzubringen, weiterhin mit unerschrockener Ehrlichkeit die Wahrheit zu sagen.

Wie man es indessen deuten mag: Hans Pfitzner der Denker, der Dichter, der Musiker, Hans Pfitzner der Deutsche, immer wieder zielt es doch auf die Ganzheit seiner Persönlichkeit. Denn wie in jedem seiner Werke, selbst in dem kleinsten Lied, diese Ganzheit, in der er schon am ersten Tage seines Schaffens in die Welt trat, sich offenbart, ebenso wird sie zum eigentlichen Merkmal seines Denkens und Handelns, aus dem nichts herauszulösen oder als ein Gesondertes zu betrachten ist. Diese Ganzheit ist das Deutsche an ihm, an seinem eigenen Werk und an seinem Verhältnis zum Werk der großen Schöpfer, denen er mit der Ehrfurcht des Genies vor dem Genie als Diener und Herr in gleicher Person naht. Das Gesetz der Werktreue, das er uns in Tat und Schrift gelehrt und in seinem dem deutschen Publikum gewidmeten Lehrbuch von „Werk und Wiedergabe" zum Katechismus des Künstlers gemacht hat, dieses Gesetz ist nicht mehr und nicht weniger als die moralische Forderung dieser Ehrfurcht. Was er, zu dessen geistigen Ahnen Kleist, Jean Paul, Eichendorff, Goethe und Schopenhauer zählen, was er als Künder Webers, Schumanns und Wagners mit jedem Tag immer wieder zu sagen und zu geben hat, ist dieser unerschütterliche Glaube an die Selbstbesinnung auf unser eigenes Wesen.

Sinnbildlich ist der Titel seiner Kantate „Von deutscher Seele".

Denn die deutsche Seele ist es, die geheimnisvoll von dem Schimmer rätselhafter Schönheit umspielt, das Leitmotiv seines Schaffens, Denkens und Fühlens ist. Seine Sendung für die deutsche Musik und deutsche Kultur ist darum die gleiche geblieben wie am ersten Tage: das Gewissen, das gute Gewissen der deutschen Musik zu sein.

Für Pfitzner gibt es kein Vielleicht, sondern nur ein Entweder-Oder. Das ist das Entscheidende. Denn nur so konnte es geschehen, daß Pfitzner seinen geraden Weg ging, keine Entbehrung, keine Mühe scheute, wo es gewiß manchmal einfacher und bequemer gewesen wäre, die Dinge sein zu lassen, wie sie waren. (Wie oft wird man hier an Wagner gemahnt!) Hans Pfitzner hat in seiner Anschauung vom Wesen der Kunst und ihrem Schöpfer nichts, aber auch gar nichts gemein mit der Erfolgsliebäugelei jener Alltagskomponisten, die in epigonaler geschäftiger Großmannssucht sich selbst stachelige Lorbeerkränze aufs Haupt setzen und mit ihrer Muse auf plumpvertraulichem Duzfuß stehen.

Nein, nein — zu denen gehört Hans Pfitzner nicht. Und für diese Ehrlichkeit sind wir ihm dankbar. Denn Pfitzner hat uns gelehrt, wie vor ihm Beethoven oder Wagner, daß es nicht daran liegt, Erfolge um der Erfolge willen zu erringen, sondern mit dem aus der innersten Notwendigkeit heraus geschaffenen Werk zu gegebener Stunde zu überzeugen und damit den einzig dauernden Erfolg des wirklichen Verstandenseins zu ernten. Dieser Erfolg steht dann

über den Zeiten. Die Geschichte der deutschen Kultur beweist uns, daß diese die Zeiten überdauernden Erfolge immer da sind, wo die Sachlichkeit der Ursprung ist. Sachlich, d. i. überpersönlich, nur die Sache angehend, unsentimental, ehrlich und wahrhaft. Das sind auch die Wesensmomente, die Pfitzners Werk und seine Haltung auszeichnen. Im ganzen eben das, was wir deutsch nennen, dieses spontane Ganz-Hingegebensein, das keine Rücksichtnahme kennt, wenn es um die Sache geht, wenn die Sache den Einsatz, den höchsten Einsatz der Rücksichtslosigkeit gegen sich selbst erfordert.

Hans Pfitzners künstlerisches Schaffen ist aus der Folgerung der Musik des 19. Jahrhunderts erwachsen. Aber keineswegs aus der Unselbständigkeit des Epigonentums, das sich um die Jahrhundertwende breitmachte, soweit es nicht dem „Verismo" verfallen war. Der Prozeß war etwa so, daß die ganze Strömung, die aus der Zweiheit Schumann-Brahms und Weber-Wagner mit Beethoven als gemeinsamem Ausgangspunkt kam, in ihm zusammenfloß und aus ihrer Verbindung ein Neues entwickelte. So kam es, daß Pfitzner wohl als einziger den angeblich nicht mehr entwicklungsfähigen Gesamtkomplex der Musik und Musikdramatik des 19. Jahrhunderts in neue Bahnen zu leiten vermochte. Bei allem aber — und das ist das, was ihm die Fähigkeit und das Recht gab, aus dem Vorhandenen etwas Neues zu formen — ist zu bemerken, daß Pfitzner ein „selbwachsen musicus" ist (wie der alte Martin Agricola von sich sagt), einer, der auf eigenen Füßen steht. Er hat das selbst einmal in humoristischer Weise in einem fröhlichen Trinkspruch gesagt:

Auf das Wohl der Komponisten,
die nicht wagnern und nicht liszten,
frei von atonalen Misten
spenden Gold aus eigenen Kisten!

Pfitzner ist einer von den wenigen, die Gold aus eigenen Kisten spenden, echtes, dauerhaftes Gold und keine blitzende Talmiware, die berauscht und ein Flimmern vor den Augen verursacht. Es ist in allem, wohin wir bei Pfitzner sehen, die Unbedingtheit, das Echte, das Klare.

So sehen wir Hans Pfitzner. So begreifen wir dieses sein Deutschsein, das aus dem Innersten seiner Seele kommt. Dieses Vorbild, das er uns in seinem Werk und in seiner Persönlichkeit gibt, ist sein heiliges Vermächtnis an die Jugend vor allem, die sich in unerschütterlicher Dankbarkeit und Liebe zu ihm bekennt. An die Jugend, die glücklich ist, daß sie dem deutschesten der deutschen Meister unserer Tage den Ehrenplatz in ihrem Herzen geben darf, der ihm vor allen anderen gebührt.

Es soll der tiefere Sinn dieses Geburtstages sein, zu der Erkenntnis beizutragen, daß das oft gesprochene Mahnwort „Ehrt eure deutschen Meister!" dem deutschen Meister, der den Anspruch auf die Verwirklichung dieser Forderung hat, auch erfüllt wird. Denn ihm verdanken wir, daß der von ihm vor zehn Jahren ausgesprochene Wunsch, das deutsche Kunstwerk wieder „gleichbleibend im Wert" zu machen, in die Tat umgesetzt wurde, galt doch sein Schaffen und Wirken dem Satz: „Die Kunst nun als ein gleichsam zweites Leben in höherer Etage hat die Fähigkeit, das Leben eines Volkes widerzuspiegeln, und der Musik, als der mit dem geheimnisvollsten Material arbeitenden Kunst, ist es überdies vorbehalten, das Ansich eines Volkes auszusprechen."

Was ist geistliche Musik?

Antwort auf eine Umfrage[1].

Von Hans Pfitzner, München.

Wohl jeder Komponist großen Stiles hat im Leben das Bedürfnis empfunden, sich mit der Religion auseinanderzusetzen. Zu Bachs Zeiten und vor ihm war der Begriff der geistlichen Musik und Kunstmusik fast gleichbedeutend. Es war daher eine Selbstverständlichkeit, daß die Messe, das Oratorium die herrschenden Formen der ernsten Musik waren und jeder Komponist großen Stils sein geistliches Werk geschrieben haben mußte. Als sich mit der Zeit

[1] Der Aufsatz verdankt seine Entstehung einer Umfrage der „Neuen Leipziger Zeitung" über das Thema „Die geistliche Musik in unserer Zeit".

die enge Verbundenheit des Menschen mit der Kirche lockerte, blieb dennoch das Bedürfnis der Musiker, geistliche Werke zu schreiben in großem Umfange rege, nur war es nicht mehr die Kirche selbst, nicht einmal die Religion in ihrem dogmatischen Sinne, der zu Ehren ein Musiker seine Messe schrieb, sondern zu Grunde lag dieser Sehnsucht die große Verbundenheit, die zu allen Zeiten und ihrem tiefsten Wesen nach die Musik zu übersinnlichen, metaphysischen, jenseitigen Dingen hatte. Das metaphysische Bedürfnis des Menschen folgt, nach einem Wort Schopenhauers, „stark und unvertilgbar dem physischen auf dem Fuße". Sehr schön sagt Goethe über dieses tief im Menschen wurzelnde Gefühl:

„In unseres Busens Reine wogt ein Streben,
sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten
aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
enträtselnd sich den ewig Ungenannten.
Wir heißens: fromm sein! —"

So schrieb denn auch in neuerer Zeit jeder große Komponist seine Messe, aber der Unterschied ist gewaltig und interessant, wie die Kinder verschiedener Zeiten zu ihrem Gott stehen. Vergleicht man etwa die h-moll-Messe Bachs mit der „Missa solemnis" von Beethoven, so hat man das Gefühl, daß Bach wie ein gläubiger Priester zu einer Gemeinde spricht, mit ihr gleich in deren Sinne, Anschauungen und Gefühl, während Beethoven ein einzelner Mensch ist, der sich mit seinem Gott auseinandersetzt. Auch der norddeutsche Protestant Brahms hat seine „Messe" geschrieben. Er tat dabei noch einen Schritt weiter in die „Weltlichkeit", indem er auf das kirchliche Latein, dem noch Beethoven und der neuzeitliche fromme Katholik Bruckner treu blieben, verzichtete und sein „Deutsches Requiem" schrieb.

Aber auch den Wiedererwecker der heidnischen Göttersage, Richard Wagner, hat die Lust gepackt, seine „Messe" zu schreiben. Er hat sie, wie seine Natur es verlangte, in ein Bühnenwerk eingebaut und in den Grals-Szenen des „Parsifal" ertönen, ja selbst erschauen lassen.

Auch ich habe meine „Messe" geschrieben, und zwar ging ich hier noch einen Schritt weiter als Brahms. Wenn dieser das Requiem in sein geliebtes Deutsch übertrug, so nahm er die Worte immerhin noch aus der Bibel. Ich dagegen habe in meinem „Dunklen Reich" aus der gesamten Weltliteratur Worte herbeigetragen, die in poetischer Form den Tod, das Leiden, kurz den Charakter des Diesseitigen und seine Überwindung behandeln. Aber nicht nur in diesem Werk, nein auch im „Palestrina" habe ich der großen Musikersehnsucht Rechnung getragen und meine lichte Messe geschrieben. Der Schluß des I. Aktes „Palestrina" ist meine „Hohe Messe" und das „Dunkle Reich" mein „Requiem".

„Ja ich verstand garnichts davon . . ."

Berliner Pfitzner-Kritiken aus dem Jahre 1897.

Eine Betrachtung von Helmut Grohe, München.

Bei der gemeinsamen Durchsicht von „historischem" Material in seinem Hausarchiv ließ mich Hans Pfitzner in eine Sammlung von Kritiken aus der Zeit um 1900 Einblick tun, die heute wahrhaft dokumentarischen Wert haben. Es handelt sich u. a. um Pressebesprechungen über ein Berliner Konzert im Frühjahr 1897, in dem das im Jahre zuvor komponierte Klaviertrio in F-dur, Werk 8, zusammen mit 11 Klavierliedern Pfitzners erklang. Diese Kritiken stellen einen solchen „Unsinnswust", eine solch hochprozentige Konzentration von Bosheit dar, daß man von der Hochebene heutiger Kunstbetrachtung aus gesehen gar nicht mehr begreift, daß ein solches „Schlachten" in Deutschland einmal möglich war. Man vergegenwärtige sich die damalige Situation: Pfitzner, der bei seinem ersten Berliner Konzert im Jahre 1893 durchaus wohlwollend von der Presse behandelt worden war, kehrt vier Jahre später nach einem großen Erfolg seines „Armen Heinrich" im Frankfurter Opernhaus in die Reichshauptstadt zurück, um sein neu entstandenes Klaviertrio und einige Lieder aufzuführen. Von denselben Kritikern, die ihn, den damals Unbekannten, im Jahre 1893 freundlich bedachten, wird er nun mit einem wahren Maschinengewehrfeuer von Ablehnung, Verhöhnung und Gehässigkeit überschüttet.

Walter Abendroth beſchreibt in ſeiner Pfitzner-Biographie[1], in der er auch auszugsweiſe die unten folgenden Kritiken anführt, was im Leben Pfitzners mit dieſer Koalition von Böswilligen angerichtet wurde. Es heißt da: „Die Berliner Kritiken anläßlich der Erſtaufführung (des Trios) im Jahre 1897 taten der Sache des Komponiſten auf lange Zeit hinaus empfindlichen Schaden, und Jahrzehnte mußten vergehen, ehe die Nachwirkung jener erſten Berliner Abſtempelung ſich einigermaßen verlor und auch dies Trio mit derjenigen Einſicht und Bewunderung aufgenommen werden konnte, welche, wäre ſie ihm früher ſchon zuteil geworden, den Lebensweg Hans Pfitzners in demſelben Maße erleichtert haben würde, wie die bösartige Verſtändnisloſigkeit ihn in der Tat erſchwerte und verdunkelte." — Wohlgemerkt, es handelt ſich bei dieſen Sachverſtändigen nicht um nebenamtliche Rezenſenten kleiner Provinzblätter, ſondern um jene Gewaltigen in der Reichshauptſtadt, von deren Machtſpruch damals das Wohl und Wehe eines jungen Talentes abhing, ſelbſt wenn es in der Provinz ſich ſchon durchgeſetzt hatte. Erſt wer dieſe Zenſurſtation der Berliner Kritik erfolgreich paſſiert hatte, war „gemacht".

Ich laſſe nun eine Auswahl aus dieſen Beſprechungen über das Klaviertrio folgen: Die „Berliner Poſt" bringt am 5. März 1897 aus der Feder von E r n ſt E d u a r d T a u b e r t folgenden Erguß: „Das Trio dauert länger als eine Stunde, ergeht ſich mit unberechenbarer Breite in derartigen Grübeleien, verſchmäht dabei jede feſte Gliederung im Periodenbau, entbehrt der plaſtiſchen Ausarbeitung prägnanter Motive, daß der Zuhörer jedes Anhaltspunktes beraubt, ſich der Willkür preisgegeben fühlt. Wenn der Satz aufhört — und jeder Satz muß doch mal aufhören — iſt man völlig erſchöpft durch die redſelige Breite kraftloſer Klagen, durch die Vorliebe für häßliche Melodieformen und häßliche Klangwirkungen, die geradezu raffiniert ausgeſonnen ſind, um das Ohr zu peinigen. Nehmen wir allein das Scherzo aus, das eine lebhafte Bewegung anhebt und ein paar Momente freundlichen Charakters bringt, ſo bleibt für die übrige Zeitdauer des Werkes die Qual übrig. Düſtere Interjektionen, endloſes Lamentieren, krampfhaftes und vergebliches Verſuchen ſich aus der Miſère zu erheben, eine wahrhaft hämiſche Freude, häßliche Klänge über ſich ergehen laſſen zu müſſen. Mir ſcheint das Trio geradezu eine Ausgeburt des Größenwahns zu ſein. Auch die Lieder boten wenig Erfreuliches." (Es handelte ſich notabene um die Eichendorff-Lieder Werk 9 mit „Der Gärtner", und „Die Einſame"!! Anm. d. Verfaſſers.) „Bald überwucherte die Klavierbegleitung, bald ſagte ſie ſo gut wie gar nichts. Nur ſelten erhob ſich die Führung der Singſtimme zu wirklich melodiſcher Zeichnung. Meiſt war ſie rein deklamatoriſch gehalten. Es brachte dieſes Konzert die unerquicklichſte Muſik, die Referent hat ſeit langer Zeit mit anhören müſſen." — — Man ſtelle ſich einen Komponiſten vor, der ſich für ein Werk von 50 Minuten — ſo lange dauert es in Wirklichkeit — aus purem Sadismus mit h ä m i ſ c h e r F r e u d e, h ä ß l i c h e M e l o d i e f o r m e n und ditto K l a n g w i r k u n g e n r a f f i n i e r t ausdenkt, um das O h r der Zuhörer (ſiehe oben!) zu p e i n i g e n!

In der „Deutſchen Tageszeitung" in Berlin vom 8. März 1897 heißt es: „Sein rund eine Stunde ausfüllendes Trio iſt gerade heraus geſagt eine Mißgeburt."

Der „Berliner Lokalanzeiger" läßt ſich am 4. März 1897 vernehmen: „. . . Herr Pfitzner wühlt und würgt ſich durch eine Chromatik der Harmonie, die einem den Atem benimmt und bleibt trotzdem monoton. Dann tut er wieder recht myſtiſch und unternimmt Ausflüge ins transcendentale Gebiet; aber die Sache bleibt ſtets dunkel. Endlich aber — und dies iſt das Schlimmſte — jammert er ſoviel in ſeiner Muſik, daß dieſelbe ſchließlich hyſteriſch iſt. Ich glaube nicht, daß dieſe ungeſunde Muſik ſich jemals dem Repertoire unſerer Kammermuſikvereinigungen einverleiben wird." — — Hier ſei eine kleine Einſchaltung erlaubt, um darzutun, inwieweit dieſe Prophezeiungen vielleicht eingetroffen ſind. Am 9. September 1932 heißt es in einem Brief von E l l y N e y über das Trio an Pfitzner: „. . . Ihr Werk ergreift uns tief. Wir hoffen es recht oft zu ſpielen und immer mehr einzudringen." — — Bereits 14 Tage ſpäter, am 23. September, teilt Ludwig Hoelſcher dem Meiſter mit, daß das Elly Ney-Trio das Werk innerhalb von 10 Tagen fünfmal öffentlich ſpielen wird; in Nürnberg, Würzburg, München, Hamburg und Bremen. Bei dieſen fünf Aufführungen iſt es wahrlich nicht geblieben. Die hervorragende Triovereinigung führt dieſes Werk 8 heute wie damals mit großem Erfolg

[1] Walter Abendroth: „Hans Pfitzner." München 1935, bei Albert Langen / Georg Müller.

durch die Konzertsäle und wird es zum 70. Geburtstag seines Schöpfers, am 5. Mai im Reichssender München spielen.

Und am 15. März 1936 schreibt der Führer des bekannten Pozniak-Trios — Bronislaw von Pozniak — an Pfitzner folgende Zeilen:

„Hochverehrter Meister Pfitzner! Vor 25 Jahren habe ich die Freude gehabt, in einem Berliner Konzert Ihr Trio zum ersten Male zu spielen. Und durch 25 Jahre bin ich Ihrem herrlichen Werke treu geblieben. Vor ca. 16 oder 17 Jahren hat das Trio das Werk Ihnen vorgespielt. Da das Berliner Konzert am Sonnabend, wo Ihr Trio im Mittelpunkt des Programms steht, für mich nun eine Art des Jubiläums geworden ist, ist mir ein Herzensbedürfnis Ihnen, hochverehrter Meister, diese Zeilen zu schreiben als Huldigung für Ihr Genie, als Dank, daß Sie der Menschheit das Werk geschenkt haben. Ihr ganz ergebener

gez. von Pozniak."

Doch zurück zum „Berliner Lokalanzeiger". Es heißt da weiter: „. . . Der Beifall des Publikums galt zumeist wohl der Ausführung, dann aber freute es sich unbändig, wenn es in dem massenhaften Tongeräusch hier und da alte Bekannte — Mascagni, Koschat („Verlassen, verlassen . . ."!) — begrüßen konnte, und das war ihm wohl nicht zu verdenken. Hört Herr Pfitzner außer seinem Trio noch andere Kammermusikwerke? Dann möchte man ihm raten, zunächst bei Haydn, Mozart und vielleicht auch Beethoven lange und gründlich Einkehr zu halten, dann erst weiterzukomponieren. — Das Ganze war doch so unerfreulicher Art, daß man eine besondere Devise für solche Konzerte erfinden müßte. Am besten würde der Schillersche Vers

„Und in Poseidons Fichtenhain
tritt man mit frommem Schauder ein."

passen. Bei klassischen Konzerten lasse man ihn aber wie er ist, bei solchen von Komponisten modernen Schlags verklebe man das Wort „frommem" und die Sache stimmt."

Dieses „Ensemble" wird auf das Vorteilhafteste ergänzt durch folgende, weitere Pressestimmen:

Neue Preußische Zeitung, 5. März 1897:

„. . . Wir hofften, für die uns durch Herrn Reger zugefügten Unbilden einigermaßen entschädigt zu werden, kamen aber aus dem Regen in die Traufe — in was für eine! Pfitzner ist anscheinend in böse Hände oder Einflüsse geraten. Vielleicht ist ihm aber auch die übertriebene Beweihräucherung durch „gute" Freunde zu Kopfe gestiegen, denn was er uns in diesem Trio bietet, übersteigt alles Greuliche, was in der Musik jemals dagewesen ist. Ein solcher jäher Niedergang eines bedeutenden Talentes könnte Trauer erwecken, wenn nicht doch die Heiterkeit über diesen musikalischen Unsinn schließlich überwöge. Aus dem wüsten (meist chromatischen) Durcheinander der drei Stimmen, das durch den fortwährenden Taktwechsel noch (?) anmutender wird, treten einzelne klare melodische Stellen angenehm hervor. Sie werden aber durch die stets wiederkehrenden Nachahmungen, Sequenzen usw. so entsetzlich in die Länge gezogen, daß man froh ist, wenn der wüste Spektakel wieder losgeht, weil man hofft, er wird die Sache endlich zu Ende bringen. Diese Hoffnung bleibt freilich lange unerfüllt. Das Werk dauert fast eine Stunde. Für 10 Minuten würde sein Gedankeninhalt allenfalls ausreichen, namentlich wenn man die freundlichen Anleihen bei anderen Komponisten abzieht, die sich ziemlich zahlreich finden. Die Herren Jedliczka, Halir und Dechert verdienen für den Heldenmut, womit sie das Werk einstudiert hatten, rückhaltlose Bewunderung; wie namentlich Herr Jedliczka es fertig gebracht hat, den maßlos schwierigen Klaviersatz überhaupt zu lesen, bleibt uns ein Rätsel. Die Lieder, die Herr Sistermans sehr schön sang, sind zahmer, dafür aber auch recht nüchtern und langweilig. Fast durchweg fangen sie hochtrabend an, wenn dann aber der Höhepunkt, die Spitze, herankommt, klappt die Musik zusammen und verpufft in irgendeine Banalität. Irgendeinen neuen Gedanken oder treffende Charakteristik haben wir nirgends gefunden, dafür aber zahlreiche, recht gesuchte Wendungen. Wenn der Komponist z. B. in dem harmlosen Schlußworte „Sommernacht" des einen Liedes auf jeder Silbe eine andere, keineswegs naheliegende, Modulation anbringt, so sieht man doch deutlich, daß es ihm nicht um Wahrheit des Ausdrucks und korrekte Deklamation, sondern lediglich um einen

„besonderen“ Effekt zu tun gewesen ist und an diesem falschen Streben geht das Talent des Herrn Pfitzner zu Grunde.“

4. März 1897. Vossische Zeitung (Carl Krebs):

„Im Begriff über das Trio von Hans Pfitzner zu berichten, das im Mittwoch in der Singakademie von den Herren Jedliczka, Halir und Dechert vortrefflich gespielt wurde, muß ich leider beschämt gestehen, daß ich nichts zu berichten weiß. Ich habe das Stück einfach nicht verstanden. Da ich den Komponisten nicht kränken möchte — denn aus jedem der vier langen Sätze konnte man erkennen, wie bitter ernst es ihm mit seiner Kunst ist — so will ich lieber die Eindrücke, die ich von seinem Werk empfangen habe, nicht wiedergeben, sondern warten, bis ein Studium der Partitur oder ein erneutes Hören meinem offenbar schwachen Geist den Schlüssel zu diesem Tiefsinn in die Hände gegeben hat.

5. März 1897. Tägliche Rundschau:

„. . . ein viersätziges Trio . . . hinterließ in seiner molluskenartigen Verschwommenheit, in der gänzlich charakterlosen Verwendung der einzelnen Instrumente und in der tiefsinnig sein sollenden Schreibweise einen befremdenden Eindruck. In die weltschmerzlichen Falten des Denkers und Philosophen legt der Komponist seine jugendliche Stirn . . . . dieselbe Verschwommenheit und Charakterlosigkeit haftet auch den Liedern an . . . . in keinem hat der Tonsetzer den poetischen Inhalt der Dichtung erschöpft; sein Talent bleibt an Äußerlichkeiten, die sich in tonmalerischen Rhythmen kund geben, haften.“

Charlottenburger Zeitung (Eugenio Pirani):

„. . . Hans Pfitzner — hieß es — ist ein in ärmlichen Verhältnissen lebender junger Künstler, dessen Werke die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt verdienen. Irre ich nicht, hat sich in Mainz, der Vaterstadt des jungen Mannes, ein Pfitzner-Verein gegründet. Daß Herr Pfitzner mit den Alltagssorgen kämpfen muß, will ich gerne glauben. Das ist allerdings ein Milderungsgrund für die übereifrige Propaganda. Wäre das nicht, so müßte man energisch gegen solches Gebaren protestieren, denn daß ein Künstler Mitleid verdient, ist nicht genug, um ihn für ein Genie zu erklären. Dazu bedarf es doch auch anderer, vollgültiger Beweise . . . . Sein Klaviertrio ist ein wirres Produkt einer im Dunkeln tastenden, krankhaften Fantasie. Weder in den Themen, noch in deren Verarbeitung verriet sich der göttliche Funke. Es kommt nicht einmal etwas vor, was zum Widerspruch herausfordert. Vielmehr herrscht in dem $^5/_4$ Stunden währenden Opus öde Eintönigkeit, gähnende Langeweile. Auch die Lieder entbehren jener gesunden, frischen Melodik, die das Merkmal des wahren Talentes ist. Die Ausführenden gaben sich redliche Mühe, um die ihnen anvertrauten Kompositionen vom Schiffbruch zu retten, aber vergebens! . . . .“

Berliner Börsenzeitung vom 7. März 1897:

„. . . Hans Pfitzner soll ein liebenswürdiger, bescheidener Mensch sein. Seine Musik ist weder liebenswürdig noch bescheiden. Sein Trio in F spricht eine ganze Stunde lang in Tönen der Selbstzufriedenheit, der Selbstüberhebung . . . . Es ist nicht zu befürchten, daß die Kunst durch Pfitzner auf Abwege geführt wird; dazu ist die Kunst zu stark, dazu ist Pfitzners Musik zu wenig liebenswürdig . . . Das Trio in F ist eitel Kontrapunkt, ohne Cantus firmus; die „innere Stimme“, die den Cantus firmus abgegeben haben mag, hat außer Pfitzner keiner vernommen. Die Lieder sind schlecht in der Erfindung, inhaltlich vielfach völlig vergriffen — jedenfalls keine Proben eines starken Talentes.“

Berliner Zeitung vom 10. März 1897:

„. . . Die Entwicklung Pfitzners ist aber in einer ungünstigen Richtung fortgeschritten; etwas Grämlicheres, ich möchte sagen etwas „Erdichteteres“ wie sein Trio kann man sich kaum vorstellen . . . . Das Trio hinterläßt nur einen Eindruck der Öde und Länge, die ermüdet.“

Berliner Zeitung vom 10. März 1897.

„. . . Ja war denn das noch Musik, was dort gemacht wurde? Wenn ich das wirklich schöne, natürlich fließende und kurze Scherzo ausnehme, war das Trio in seiner Formlosigkeit, mit seinen zerrissenen, selten zueinander passenden Sätzen, seinem Mangel an melodischer Substanz

und seiner Erfindung armen Weitschweifigkeit ein trostloser Wüstenmarsch in Tönen. Die Herren Jedliczka, Halir und Dechert sind tapfer durch den Sand gewatet ohne Erfolg. Etwas weniger zerfahren, gleichwohl der Geschlossenheit entbehrend, waren die Lieder. Von Wärme der Erfindung zeugen einige; die Grundstimmung fast aller ist aber eine trübe Weinerlichkeit. Sind das die zukünftigen Klassiker?"

Nun noch einige kurze Stichproben, die ich nach Abendroth zitiere: „Allgemeine Musikzeitung" 1897, Nr. 11 (Leßmann): das Trio betreffend „Monströs in Bezug auf Ausdehnung" . . . „so monströs geringfügig und gequält sein Inhalt" . . . „Kein organischer Bau" . . . „Stellenweis widerwärtige Kakophonie" . . . „Wüßte ich nicht, daß Herr Pfitzner ein ernster Künstler mit redlichem Streben ist, so müßte ich auf den Gedanken kommen, er habe in einem Anfall von Galgenhumor versuchen wollen, was alles einem sympathisch gestimmten Publikum dargeboten werden darf." — Allgemeine musikalische Rundschau vom 7. März (anonym): „So komponiert man nicht für vernünftige Menschen, sondern für Idioten." Das vorletzte Zitat stammt — wie angegeben — von Leßmann. Dieser Musikpapst war sozusagen der Kommandeur der Berliner Kritik. Nach ihm richtete sich alles. Ihn hatte Pfitzner durch eine kritische Bemerkung über den Komponisten Franz Liszt so in Harnisch gebracht, daß er sich veranlaßt sah, jenes Presseungewitter anzudrohen, das dann über unseren Komponisten auch ausbrach. — — Wie eine unbeeinflußte Berichterstattung sich zu demselben Pfitznerschen Werk stellt, mögen ein paar von Abendroth zitierte Hamburger Pressestimmen anläßlich einer Aufführung durch das Elly Ney-Trio im Jahre 1932 belegen. Es heißt da: „. . . das Trio sei „von einer fortreißenden Genialität des Wurfes, einer bannenden Gefühlsintensität", sein langsamer Satz gehöre „zu den tiefsten und mächtigsten Dingen, die nicht nur die deutsche Spätromantik, die die deutsche Romantik überhaupt hervorbrachte"; die „weiträumige Empfindung", der „starke Geist" hätten „nur bei den Größten der romantischen Sphäre ihresgleichen" (Hamburger Nachrichten vom 8. Oktober 1932); das Werk stecke „voll herrlicher, blühender Melodik, die nahezu unerschöpflich scheint" und fessele „sowohl durch seine meisterhafte Satztechnik wie durch seinen geschlossenen Aufbau" (Hamburger Echo vom 5. Oktober 1932)." — Fast alle die oben zitierten absprechenden Rezensionen erwähnen — widerstrebend — den großen Beifall, den das Trio damals beim Publikum hatte. Dieser Beifall wird allerdings damit motiviert, daß im Saale nur Anhänger des Komponisten anwesend waren. Da Pfitzner in der damaligen Zeit in Berlin nur ein kleines Häuflein Getreuer besaß, die an den Fingern herzuzählen waren, so dürfte auch diese Behauptung eine bewußte Verdrehung der Tatsachen darstellen. Bei jener Aufführung ist weder Pfitzners Klaviertrio, noch das Publikum durchgefallen, sondern jene kleine Gruppe von „Sachverständigen", die es zur Zeit der hemmungslosen „Kritik" immer gab und deren Prophezeiungen schon so oft durch die Wertbeständigkeit des wahren Kunstwerkes, das jene nicht erkannten, ad absurdum geführt wurden.

E. T. A. Hoffmann:
Vier bisher unbekannte Rezensionen über Paers „Camilla", Mozarts „Don Juan" B. A. Webers „Sulmalle" und Mozarts „Zauberflöte".

Mitgeteilt von Friedrich Schnapp, Berlin.

Seit dem Erscheinen der 2. Auflage von Hoffmanns Werken in der bis heute besten und vollständigsten Ausgabe Georg Ellingers (Berlin - Leipzig, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 1927) sind durch den ausgezeichneten Berliner Forscher Felix Hasselberg nicht weniger als 11 Opern- und Konzertkritiken E. T. A. Hoffmanns aus den Jahren 1815—1821 neu entdeckt worden. Da Hasselberg seine Funde an verschiedenen Stellen veröffentlicht hat, wird hier ein Verzeichnis willkommen sein (bei den Nr. 1—5, 8, 10—11 habe ich Hoffmanns Titel vereinfacht).

1. Winters „Unterbrochenes Opferfest". (Aufführung im Kgl. Schauspielhaus zu Berlin am 9. 9. 1815.) Erschienen im „Dramaturgischen Wochenblatt in nächster Beziehung auf die königlichen Schauspiele zu Berlin", Nr. 12, vom 23. 9. 1815. Unterzeichnet mit der Chiffre „F R r." — Neudruck in den „Berlinischen Blättern für Geschichte und Heimatkunde" Jg. 3, 1936, Heft 2.
2. Sacchinis „Oedip auf Colonos". [I] (Auff. ebenda am 18. [nicht 17.!] 9. 1815.) Erschienen im „Dramaturgischen Wochenblatt" Nr. 13, vom 30. 9. 1815. Chiffre: „F R r." — „Königsberger Hartungsche Zeitung" vom 24. 1. 1926.
3. Sacchinis „Oedip auf Kolonos". [II] (Aufführung im Kgl. Opernhaus zu Berlin am 15. 5. 1816.) Erschienen im „Dramaturgischen Wochenblatt" Nr. 23, vom 8. 6. 1816. Unterzeichnet: „Bl." — „Königsberger Hartungsche Zeitung" vom 28. 10. 1928.
4. Méhuls „Ariodan". (Aufführung ebda. am 1. 6. 1816.) Erschienen im „Dramaturgischen Wochenblatt" Nr. 25, vom 22. 6. 1816. Unterzeichnet: „Bl." — Neudruck (leider ohne die Notenbeispiele!) in der „Königsberger Hartungschen Zeitung" vom 19. 2. 1928.
5. Spontinis „Vestalin". (Auff. ebda. am 28. 6. 1816.) Erschienen im „Dramaturgischen Wochenblatt", Zweiter Jahrgang, Nr. 3, vom 20. 7. 1816. Unterzeichnet: „Bl." — „Königsberger Hartungsche Zeitung" vom 28. 10. 1928.
6. „An den Herrn Concertmeister Möser." (Betrifft Mösers Konzert im Behrendschen Saale, Französische Straße 43, in Berlin, am 2. 11. 1819.) Erschienen in der „Vossischen Zeitung" vom 6. 11. 1819. Unterzeichnet: „O. O." — „Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins", 44. Jg., 1927, Heft 3.
7. „Noch einige Worte über das Concert des Herrn Concertmeisters Möser, am 26sten März d. J." [= 1820.] (Betrifft Mösers Konzert im Saale des Hofjägers, im Tiergarten zu Berlin.) Erschienen in der „Vossischen Zeitung" vom 30. 3. 1820. Unterzeichnet: „Hnn." — „Dresdner Neueste Nachrichten" vom 4. 3. 1933.
8. Glucks „Armida". (Auff. im Kgl. Opernhaus zu Berlin am 13. 9. 1820.) Erschienen in der „Vossischen Zeitung" vom 16. 9. 1820. Unterzeichnet: „Hff." — „Berlinische Blätter f. Gesch. u. Heimatkunde" Jg. 3, 1936, Heft 1.
9. „Bescheidene Bemerkung zu dem die letzte Aufführung der Oper ‚Don Juan' betreffenden in No. 142. dieser Zeitung enthaltenen Aufsatze." (Bezieht sich auf eine Kritik der Aufführung des Don Juan im Kgl. Opernhaus zu Berlin am 22. 11. 1820.) Erschienen in der „Vossischen Zeitung" vom 30. 11. 1820, nebst „Berichtigung" am 2. 12. 1820. Unterzeichnet: „Hff." — „Berlinische Blätter . . .", Jg. 1, 1934, Heft 3.
10.—11. Webers „Freischütz". (Aufführungen im neuen Kgl. Schauspielhaus am 1. und 10. 11. 1821) und Cherubinis „Lodoiska" (Aufführung am 11. 10. [nicht 9. 11., wie Hasselberg angibt] im Kgl. Opernhaus zu Berlin.) Erschienen in der „Vossischen Zeitung" vom 13. 11. 1821. — „Königsberger Hartungsche Zeitung" vom 9. 4. 1933.

Bei der Durchsicht des „Dramaturgischen Wochenblatts"[1] bin ich unabhängig von Hasselberg — dessen Veröffentlichungen mir noch unbekannt waren — zu dem selben Ergebnis gekommen, daß die Rezension des „Unterbrochenen Opferfestes", die beiden Besprechungen des „Oedip auf Kolonos" und der Aufsätze über „Ariodan" und die „Vestalin" von Hoffmann herrühren müssen; gewiß ein Zeugnis mehr für die Exaktheit der von Hasselberg überzeugend geführten Beweise. Jedoch war das Ergebnis meiner Studien noch reicher: das „Dramaturgische Wochenblatt" enthält nämlich noch vier Rezensionen Hoffmanns, die ich hier zum ersten Male zum Wiederabdruck bringe.

Ehe die Veröffentlichungen Hasselbergs erschienen, war als einziger Beitrag Hoffmanns im „Dramaturgischen Wochenblatt" das Gespräch zweier Theaterdirektoren, betitelt „Die Kunstverwandten", bekannt. Der Aufsatz, vom Dichter später zu seinem Buche „Seltsame Leiden eines Theater-Direktors" bearbeitet und erweitert, ist in 7 Nummern des Blattes, vom 15. 1. bis 17. 5. 1817, anonym erschienen. — Aber schon am 16. August 1815 schrieb Hoffmann an Fouqué: „Brühl [der neu ernannte Generalintendant der Berliner Kgl. Schauspiele] hat . . . . mich zugleich aufgefordert, in dem (äußerst steifen und langweiligen) dramaturgischen Blatt die musikalische Parthie zu übernehmen."[2] Das „Dramaturgische Wochenblatt" ist nun in der

[1] Es erschien vom 8. Juli 1815 bis zum 28. Juni 1817 an jedem Sonnabend.

[2] Die Äußerung Hoffmanns in seinem Briefe an Hippel vom 30. August 1816, daß er an den „dramaturgischen Blättern" „übrigens keinen Antheil" nähme, fällt in die halbjährige Unterbrechung seiner Mitarbeiterschaft, zwischen seine letzte Rezension und die „Kunstverwandten".

Tat mit reichlich ledernen Kritiken und Auffätzen angefüllt. Eben deshalb heben fich aber die Beiträge Hoffmanns durch den Reichtum ihrer Gedanken und die Art des Vortrages fo fehr heraus[3]. Hoffmann gibt keine ermüdende Aufzählung der mitwirkenden Künftler und Begutachtung ihrer Leiftungen; denn er hat immer das Kunftwerk felbft vor Augen. Dies intereffiert ihn vor allem; die Darftellung nur als Mittel zum Zweck: ob durch fie die Gedanken und Geftalten eines Meifters wahrhaft „ins Leben treten" oder nicht, ob das „farblofe Bild" eines mittelmäßigen Autors „Farbe und Haltung erhält", oder ob es bei allem guten Willen unmöglich ift, „einem durchaus leblofen Dinge einiges Leben einzuhauchen." — Hoffmanns Befprechungen führen daher ftets vom Allgemeinen ins Befondere; fchon die erften Sätze feiner Kritiken legen davon Zeugnis ab.

Daß Hoffmann tatfächlich der Verfaffer der im „Dramaturgifchen Wochenblatt" durch Felix Haffelberg und mich entdeckten Rezenfionen ift, kann nur indirekt, durch Indizien, bewiefen werden.

Als ich das Blatt zuerft durchlas, fielen mir — von den bekannten „Kunftverwandten" abgefehen — neun Auffätze durch ftiliftifche Eigentümlichkeiten als hoffmannifch auf. Bei genauerem Studium ergab es fich, daß fie inhaltlich mit den von Hoffmann vertretenen Prinzipien feiner Kunftanfchauung vollkommen übereinftimmen. Schließlich waren die Chiffren, mit welchen diefe Auffätze unterzeichnet find, zu betrachten; und dabei möchte ich zunächft ein wenig verweilen.

Die fünf von Haffelberg veröffentlichten Rezenfionen find mit zwei Chiffren, nämlich mit „FR r." (zweimal) und mit „Bl." (dreimal) verfehen. Wie fteht es nun mit den vier Befprechungen, die ich noch dazu für Hoffmann in Anfpruch nehme? Ihre Chiffren find in der Tat die gleichen, oder doch den beiden genannten fehr ähnlich: fie heißen „FR r." (einmal), „R r." (zweimal) und „Bb.—" (einmal)[4].

Eine Überficht aller neun Rezenfionen (die vier von mir entdeckten find durch einen * gekennzeichnet) wird die Anfchauung erleichtern.

1. Die Rezenfion von Winters „Opferfeft", erfchienen am 23. 9. 1815, trägt die Chiffre: FR r.
*2. Paers „Camilla", ebenda: FR r.
3. Sacchinis „Oedip" [I], 30. 9. 1815: FR r.
*4. Mozarts „Don Juan", 7. 10. 1815: R r.
*5. B. A. Webers „Sulmalle", 14. 10. 1815: R r.
*6. Mozarts „Zauberflöte", 18. 5. 1816: Bb.—
7. Sacchinis „Oedip" [II], 8. 6. 1816: Bl.
8. Méhuls „Ariodan", 22. 6. 1816: Bl.
9. Spontinis „Veftalin", 20. 7. 1816: Bl.

Alle hier genannten Chiffren kommen fonft im Dramaturgifchen Wochenblatt nicht mehr vor. Wie man fieht, bilden die Zeichen zwei Gruppen, nämlich „FR r." (bzw. „R r.") und „Bl." (bzw. „Bb.—"). Beide Gruppen find durch eine „Paufe" von fieben Monaten voneinander getrennt. Hierdurch erklärt fich leicht die Verwendung einer neuen Chiffre; vermutlich erinnerte fich der überbefchäftigte Hoffmann an die alte nicht mehr genau[5].

[3] Ebenfo das „Bt." unterzeichnete „Fragment eines fpanifchen Briefes" (2. Jahrgang, Nr. 51 vom 21. 6. 1817), das zweifellos von Brentano ift.

[4] Es mag dahingeftellt bleiben, ob „Bb." vielleicht vom Setzer verlefen worden ift, anftelle von „Bl.".

[5] Die Unterbrechung der Rezenfionen für das Dramaturgifche Wochenblatt wurde zunächft durch Hoffmanns 14tägigen Aufenthalt bei Fouqué in Nennhaufen verurfacht (Anfang Oktober 1815). Hier begann Hoffmann die Kompofition der Mufik zu Fouqués „Thaffilo", der am 22. Oktober 1815 in Berlin zur Aufführung gelangte. Unmittelbar darauf muß er die Mußeftunden, welche die juriftifche Walkmühle ihm ließ, für die von Brühl dringend erwartete Reinfchrift des 2. und 3. Aktes der Undine benutzt haben. Am 23. Dezember berichtet er dem Kunz, daß die Aufführung der Undine durch feine Schuld verzögert worden fei, da es ihm „an Zeit gebrach"; offenbar war er mit der Reinfchrift nicht rechtzeitig fertig geworden. Anfang Januar 1816 kam dann Brühls Auftrag, die Mufik zum „Thaffilo" bedeutend zu erweitern; Hoffmann beendete die neuen Stücke bis zum 16. Januar. Am 29. Januar lieferte er dann endlich die vollftändige Partitur der Undine ab, nachdem er bedeutende Umänderungen

Was nun die ſtiliſtiſchen und inhaltlichen Gründe betrifft, aus denen Hoffmanns Autorſchaft der von mir entdeckten Rezenſionen hervorgeht, ſo wird der Kenner leicht Lieblingsausdrücke und eigentümliche Wendungen ſowie ähnliche Gedanken zum Ausdruck bringende Stellen in anderen Schriften Hoffmanns finden; der Freund des Dichters wird auch ohnedies ſeinen „Hoffmann" in faſt jedem Satze ſpüren.

Bei der Beſprechung des „Don Juan" iſt Hoffmann natürlicherweiſe ganz beſonders in ſeinem Element. Ich hatte die Freude, dieſe Rezenſion meinem verehrten Freunde Dr. Hans v. Müller in Berlin vorleſen zu können, der unbeſtrittenermaßen die entſcheidende Autorität in Hoffmannianis iſt; er beſtätigte mir ſofort, daß kein anderer als Hoffmann der Verfaſſer ſein könne.

Das merkwürdige „Duodrama" „Sulmalle" zu rezenſieren, wird Hoffmann vielleicht durch ſeine Freundſchaft mit dem Komponiſten und ſeine beſondere Wertſchätzung B. A. Webers veranlaßt worden ſein. Charakteriſtiſch in dieſer Beſprechung ſind Ausdrücke wie „das . . . Werk unſeres wackeren Meiſters", die „farbigt glühenden Blitze" der Muſik und andere. Eine hübſche Parallele zu der Stelle „Ref[erent] rechnet dazu vorzüglich das das Ohr marternde Herauf- und Herabziehen von einem Ton zum andern" findet ſich in Hoffmanns „Briefen über Tonkunſt in Berlin" (geſchrieben Ende 1814): „Ganz unausſtehlich iſt vorzüglich . . . das beſtändige Hinauf- und Hinunterziehen der Töne."

In der Rezenſion der „Camilla"[6] macht Hoffmann die Bemerkung: „Kamilla iſt in Hinſicht der Muſik offenbar von allen Opern des Meiſters am dramatiſchſten gehalten; immer mehr hat Pär fernerhin das bedeutende dem Gefälligen, Handlung und Situation den individuellen Bedürfniſſen des Sängers aufgeopfert, und richtig mögen, wie es ſchon irgendwo geſchah, vorzüglich die neueren immer breiter und breiter auseinanderfließenden Opern Pärs Konzerte mit Dekorationen genannt werden." Damit vergleiche man die Abſchnitte aus der Kritik von Paers „Sofonisbe" (März 1811): „Die neuere italieniſche Muſik . . . giebt dem Sänger Gelegenheit, ſeine Kunſtfertigkeit im höchſten Glanze zu zeigen; aber das eigentlich Dramatiſche, den Ausdruck der Handlung, der Situation, vernachläſſigt ſie . . . Eine eigene Erſcheinung iſt es, daß Pär . . . in der „Camilla" . . . die Charaktere beſtimmt zu halten und mit einer Präziſion zu ſchreiben wußte, welche man in ſeinen ſpäteren Compoſitionen ganz vermißt, in welchem man eine Breite, die den Reiz der ſchönſten Melodien vernichtet, antrifft . . ." und aus der Beurteilung eines Klavierauszuges von Glucks „Iphigenia in Aulis" (Auguſt 1810) die Klage: „So wie die mehrſten unſerer neueſten Opern nur Konzerte ſind, die auf der Bühne im Koſtüm gegeben werden . . ."

Außerordentlich bezeichnend iſt der Schluß der Beſprechung der „Zauberflöte": „Als einmal in Gegenwart des Ref. davon geſprochen wurde, daß die Mondſchein Gegend, der mit herrlichen Baumgruppen prangende innere Hof, die Natur ſelbſt wäre, äußerte Jemand, das ſey eben nicht Recht. Jede Dekoration müſſe rein-phantaſtiſch ſeyn, weil ſonſt die aus der Natur herausgetretenen Perſonen durchaus fremdartig und phantaſtiſch in natürlicher Umgebung erſchienen; mithin könnten mit Nutzen — rothe — himmelblaue — Bäume ſtattfinden. — Es klingt etwas darin wie wahr, aber eines wunderlichen Mannes wunderliche Meinung bleibt es doch." („Ein wunderlicher alter Mann, aus dem niemand klug wird, bleibt er doch" meint in Hoffmanns „Goldenem Topf" der Regiſtrator Heerbrand vom Archivarius Lindhorſt.)

Die ganze Stelle erinnert inhaltlich an die Gedanken des „Braunen" aus den „Seltſamen Leiden eines Theater-Direktors": „Die wahre Tendenz des Dekorationsweſens wird gemeinhin verfehlt. Nichts iſt lächerlicher als den Zuſchauer dahin bringen zu wollen, daß er ohne ſeinerſeits etwas Fantaſie zu bedürfen, an die gemahlten Palläſte, Bäume und Felſen ob ihrer unziemlichen Größe und Höhe wirklich glaube." Etwas ſpäter heißt es, daß es „zuvörderſt auf

und Erweiterungen vorgenommen hatte. — Man ſieht, daß Hoffmann damals durch das Theater in eigenen Sachen genug beſchäftigt war und Gründe hatte, einſtweilen keine Rezenſionen fremder Opern zu ſchreiben.

[6] Die Aufführung fand, wie der Theaterzettel zeigt, im Kgl. Schauſpielhaus ſtatt. Der Titel der Oper lautete: „Camilla, oder: Das Burgverließ. Singſpiel in 3 Abtheilungen, aus dem Italieniſchen, mit Tanz. Muſik vom Herrn Kapellmeiſter Paer."

die sorglichste Vermeidung alles Unziemlichen" ankomme, „dann aber auf das tiefste Auffassen des eigentlich Fantastischen, welches herauswirkend die Fantasie des Zuschauers beflügeln soll."

Mögen diese Andeutungen über die enge Verwandtschaft der neu aufgefundenen Opern-Rezensionen mit dem „bekannten" Hoffmann genügen.

Ich lasse nun die vier Rezensionen Hoffmanns in wortgetreuem Abdruck folgen. Lediglich einige offenbare Fehler des Setzers sind stillschweigend verbessert worden.

I.

(Dramaturgisches Wochenblatt Nr. 12 vom 23. 9. 1815, S. 92 Spalte 2.)

Dienstag den 12. Septemb. Kamilla, Oper in drei Abtheilungen von Pär.

Kamilla ist in Hinsicht der Musik offenbar von allen Opern des Meisters am dramatischsten gehalten; immer mehr hat Pär fernerhin das bedeutende dem Gefälligen, Handlung und Situation den individuellen Bedürfnissen des Sängers aufgeopfert, und richtig mögen, wie es schon irgendwo geschah, vorzüglich die neueren immer breiter und breiter auseinander fließenden Opern Pärs Konzerte mit Dekorationen und Kostüm genannt werden. In der Kamilla strahlt mancher Funke, der später verglommen ist, ohne, wie man erwarten müßte, in lebendiger Flamme aufzuschlagen. Was wahre hohe Kunstfertigkeit vermag, wurde heute in den drei Hauptparthien des Herzogs (H. Fischer[7]) der Kamilla (Mad. Schmalz[8]) und des Koredano (Hr. Eunicke[9]) in ganz vorzüglichem Grade geleistet. Die erst durch Pantomime angekündigte Scene des Herzogs gehört zu dem [sic] bedeutendsten des Stücks, und Hr. F. führte sie in Spiel und Gesang als vollendeter Meister aus. Selten wird diese Parthie so besetzt werden können, als hier durch Herrn F. Ehe der Herzog hineintrat, kamen zwei Bediente mit Armleuchtern voraus, die sie auf den Tisch stellten. Besser scheint es, wenn dies nicht geschieht, wenn das Zimmer finster bleibt und der Herzog den Leuchter in der Hand tragend auftritt. So wird klarer das Bild des von tausend Qualen gefolterten Mannes, den der Schlaf flieht, der in der Nacht durch die öden Gänge des Schlosses einsam umherirrt und nun endlich den verhängnißvollen Saal betritt; der Vortheil der eignen Beleuchtung des Gesichts ist überdem in solchem Augenblick des Eintretens bedeutend; Hr. Devrient hat das als Franz Moor bewiesen[10].

Eine große Schwierigkeit macht in dieser Oper die Parthie des Adolf; es wird beinahe niemals ein Kind zu finden seyn, dessen Stimme rein und voll genug tönt, um mit Wirkung in den Gesang Kamilla's und des Herzogs einzugreifen, wie es in dem bekannten Kanon des zweiten Akts der Fall seyn muß. Gerathener scheint es daher diese Parthie einer jungen Sängerin zu geben, sollte auch Adolf dadurch um ein paar Jahre älter werden, welches Kamilla wohl verzeihen würde[11].

F R r.

II.

(Dramaturgisches Wochenblatt Nr. 14 vom 7. 10. 1815, S. 107, Spalte 2 bis S. 110, Spalte 2.)

Mittwoch den 20. Septemb. 1815. Don Juan. Oper in zwei Abtheilungen von Mozart.[12]

Kommt ein neues Werk auf die Bühne und wird man gewahr, wie alle vom Dichter oder bei der Oper vom Componisten intendirte Effekte sorglich beachtet sind, und wie die ganze Szenerie mit tiefem Sinn

[7] Joseph Fischer, Bassist (1780—1862), von Hoffmann später wegen seiner Eitelkeit grimmig befehdet.

[8] Madem. Auguste Schmalz, Sopransängerin (1771—1848).

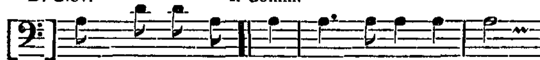
[9] Friedrich Eunike, Tenor (1764—1844). Er war der Vater der von Hoffmann so hoch verehrten Johanna Eunike.

[10] In den „Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors" spielt Hoffmann auf seinen Freund Ludwig Devrient als Franz Moor deutlich an, dessen „grauenvolle Erzählung des fürchterlichen Traums" bei den Zuschauern „tiefe Todtenstille" hervorrief. Ludwig Rellstab berichtet über diese Szene in seinem Aufsatz über Devrient: „Mit Mühe hält er den Armleuchter in der Hand, bis der alte Daniel, den sein furchtbarer Ruf aus dem Schlummer geweckt hat, ängstlich herbeikommt und mit mitleidigem Grausen den Zusammenbrechenden, halb Wahnsinnigen unterstützt. Jetzt erzählt Franz seinen Traum . . ."

[11] Die jugendliche Juliane Lanz sang die Partie des Adolf.

[12] Der Theaterzettel verzeichnet: „Don Juan. Komisches Singspiel in 2 Abtheilungen. Musik von Mozart. (Mit einem neuen pantomimischen Schluß-Ballett.)" Die Aufführung fand im Schauspielhause statt.

angeordnet ist, so verdient dies wohl den lebhaftesten Dank des Publikums; wird aber ein altes Meisterwerk, das lange Zeit hindurch recht stiefkindlich behandelt wurde, und die Kleider tragen müßte, die die Muttersöhnchen abgelegt, mit Liebe und Sorgfalt neu geschmückt, so zeigt dies, daß die Direktion sich über die gewöhnlichen Tendenzen hoch erhebt, und daß mit vollem Recht sich alles von ihr erwarten läßt, was ächter wahrhafter Kunst zusagt. Dies ist mit unserer Direktion der Fall, die den Don Juan mit neuer Anordnung, wie es die Oper in ihrem tiefsten Sinn verlangt, auf die Bühne brachte. Nur in der großen Schwürigkeit dieser Oper aller Opern, von deren poetischer Tiefe auch wohl mancher Zuschauer nur hin und her was ahnen mag, liegt es, daß bis jetzt die Darstellung nicht die zu wünschende Ründe erhalten hat. Ewig wahr ist es, daß an einem recht aus dem Innern hervorgegangenen poetischen Werk sich nicht wohl etwas modeln läßt. Jeder der wunderbaren Klänge im Don Juan verschlingt sich geheimnißvoll zu dem Ganzen, wie Strahlen, die sich in einem Fokus reflektiren. So kommt es dann, daß der Don Juan immer vereinzelt und verstückelt erscheinen wird, wenn er nicht der Original-Partitur getreu d. h. überhaupt recitativisch[13] gegeben wird. Ref. weiß wohl, daß hier sich dem unübersteiglich scheinende Hindernisse entgegen stellen, indessen erlaubt er sich pazifizirend den Vorschlag zu machen, daß man wenigstens die Hauptszenen, in so fern sie auf einander folgend eine Masse bilden, in Rezitativen[14] fortgehen lasse. Nur zwei dieser Szenen hebt er beispielsweise aus[15], nehmlich die erste des ersten Akts, so wie die Szene Don Juans und Leporello's bei der Statue. Die erste darf nicht durch Gespräch unterbrochen werden, bis nach dem Duett sich das Theater verwandelt. In der zweiten angeführten Szene machen die beiden Reden der Statue nur dann eine tiefe schauerliche Wirkung, wenn Don Juan im Rezitativ allemal den Ton vorschlägt, in dem die gräßliche Warnungen aus der Geisterwelt eintreten.





Leicht wäre es ja den italiänischen Worten, deutsche unter zu legen, und die bloß von Bäßen begleiteten Recitative[16] für das Quartett einzurichten, wenn man nehmlich befürchten sollte, daß sie sonst zu leer klingen würden. Bei der Weise wie H. Fischer zu recitiren versteht, würde diese Szene auch an Lebendigkeit in hohem Grade gewinnen. Ueberhaupt singt H. F. den Don Juan nicht allein mit aller ihm eignen Virtuosität, sondern auch ganz in dem Charakter, wie ihn Mozart geschrieben. Ganz unübertrefflich ist der Vortrag der anscheinend so leicht gehaltenen und doch den Don Juan in seinem eigensten Wesen so lebendig darstellenden Arie: Treibt der Champagner ꝛc. Der wahre Ausdruck ergreift unwiderstehlich; und daher konnte es an dem lautesten Beifall nicht fehlen. Als man Da Capo rief, wiederholte H. F. die Arie nicht allein mit italiänischen Worten, sondern auch mit italiänischem Geiste und Feuer.

Der Madem. Schmalz[17] geriethen vorzüglich die kräftigen Stellen, besonders aber die große Szene im ersten Akt, mit der wild daher brausenden Arie aus dem D♯, welche sie reich aber im Geiste der Composition verzierte. Überhaupt verträgt nicht allein die Musik des Don Juan Verzierungen, sondern es ist auch hin und wieder ausdrücklich darauf gerechnet. Daß diese Verzierungen indessen durchaus aus dem innern Wesen der Komposition hervorgehen müssen, daß sich da kein willkührlicher Schnörkel, oder irgend eine Figur, die nur die Manier des Augenblicks geschaffen anbringen läßt, versteht sich wohl von selbst. Um überhaupt einen charaktervollen Gesang richtig zu verzieren, muß man wohl tief in den Sinn des Komponisten eingedrungen seyn, und diesem die zu entwickelnde Kunstfertigkeit unterordnen. Madem. Schmalz verzierte, wie gesagt, jene Arie sehr richtig. Was sollte der von der Musik tief ergriffene Zuhörer wohl sagen, wenn es z. B. einer Sängerin einfiele im ersten Duett auf das Wort
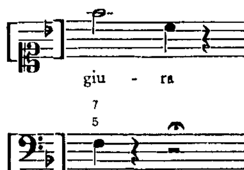
[13] = mit den Secco-Recitativen, nicht mit gesprochenem Dialog.

[14] = durch Recitative verbunden.

[15] = führt er als Beispiel an.

[16] Das klingt fast so, als ob Hoffmann den Generalbaß der Secco-Recitative für eine reale Baßstimme des Orchesters gehalten hätte. Man sieht, wie sehr sich schon 1815 die Aufführungspraxis geändert hatte.

[17] Donna Anna.



eine endlose in allerlei Irrgängen hin und her laufende Fermate zu machen, förmlich in der Tonika (Bb) zu schließen, und dann den Don Ottavio der eben nur in der Tonika schließend die Aufforderung der Donna Anna mit den Worten: lo giuro bekräftigt, ganz matt nachstolpern zu lassen? Ref. hat das giura! in Noten hingesetzt um es recht vor Augen zu bringen, wie weise der Komponist jener Aufforderung zum Schwur, den Dominant Septimen Accord zum Grunde legte, und darf[18] wohl kaum noch mehr auseinandersetzen, daß eben in diesem Gange aus der Dominant Septime in die Tonika der Moment der Handlung mit dem vollsten dramatischen Effekt hervorleuchtet. Die volle metallreiche Stimme der Madame Schulz[19] tritt in der Rolle der Elvira sehr vortheilhaft hervor, und man muß es ihr besonders danken, daß sie die Arie aus dem D♯ 3/4 Takt sang, die an dem Platze wo sie steht, von solch herrlicher dramatischer Wirkung ist, von Sängerinnen gewöhnlichen Schlages aber deshalb ausgenommen[20] wird, weil sie nach dem beliebten Theaterausdruck undankbar seyn soll, eigentlich auch wohl, weil sie sich in den Styl und in die rhythmische Rückungen nicht finden können. Madame Eunike[21] ist nun einmal die Zerline aller Zerlinen; es ist nicht möglich in Gesang und Spiel diese Rolle lebendiger, frischer, lieblicher, mit schalkhafterer Laune und Ironie (vorzüglich in den Szenen mit Masetto) kurz, tiefer eindringend in den Sinn des Komponisten, zu geben. In der Abwesenheit des H. Gern[22], hatte H. Unzelmann[23] den Leporello übernommen und eben deshalb darf es ihm zu keinem Vorwurf gereichen, daß es ihm gänzlich an physischen Mitteln gebricht, diese im Gesange so wichtige Parthie durchzuführen. Hr. Unzelmanns Gesang war in den mehrstimmigen Sachen nicht allein eine Negation, welches schon empfindlich genug gewesen seyn würde, sondern er warf mit naiver Willkühr auch gewisse sonderbare sehr hörbare Töne dazwischen, die man vergebens in der Partitur suchen würde. Sein Spiel war dagegen sehr ergötzlich, wie wohl Spiel allein in dieser Oper nicht genügt, da Mozarts Musik von der Art ist, daß man jede Parthie, wird sie auch nur nicht mit der Sicherheit und Stärke, wie es der Komponist gewollt hat, ausgeführt, auf das schmerzlichste vermißt. Herrn U. kann um so weniger daran gelegen seyn, noch in der Oper aufzutreten, als er im Schauspiel uns so oft in das innigste Behagen versetzt, welches wahrlich das höchste Verdienst des Komikers ist. Der Oktavio ist eine von Hr. Eunikes schönsten Parthien und eben so führte Hr. Wauer[24] den Masetto in Gesang und Spiel recht gut aus. Die sehr schwere Szene im Final des zweiten Akts gelang Hr. Blume[25] vortrefflich. Außer der einzigen Bewegung des Arms, wenn sie Don Juans Hand ergreift, darf die Statue sich durchaus nicht bewegen, das deklamatorische Heben und Sinkenlassen des Arms, nachdem Don Juan sich losgerissen hat, störte schon die Wirkung. Auch der Kopf darf sich ja nicht bewegen. Der Mantel der Statue sollte mehr aus Stein gehauen seyn, so wie auf dem Helm auch wohl nicht wirkliche Federn wanken dürfen.

In der Szenerie ist ganz vorzüglich die Einrichtung des Tanzes im Final des ersten Akts zu rühmen, sinnvoller und mehr im Geiste des Ganzen läßt es sich nicht anordnen, nur sollte im Schlußallegro der Chor nicht so theilnahmlos da stehen. Der gothische Saal im Final des zweiten Akts, so wie die Tafel

[18] Bei Hoffmann stets im Sinne von „braucht".

[19] Josephine Schulze, geb. Killitschgy (1796—1880). Hoffmann, der auch persönlich gut bekannt mit ihr war, hat sich wiederholt mit höchster Anerkennung über sie geäußert.

[20] = ausgelassen.

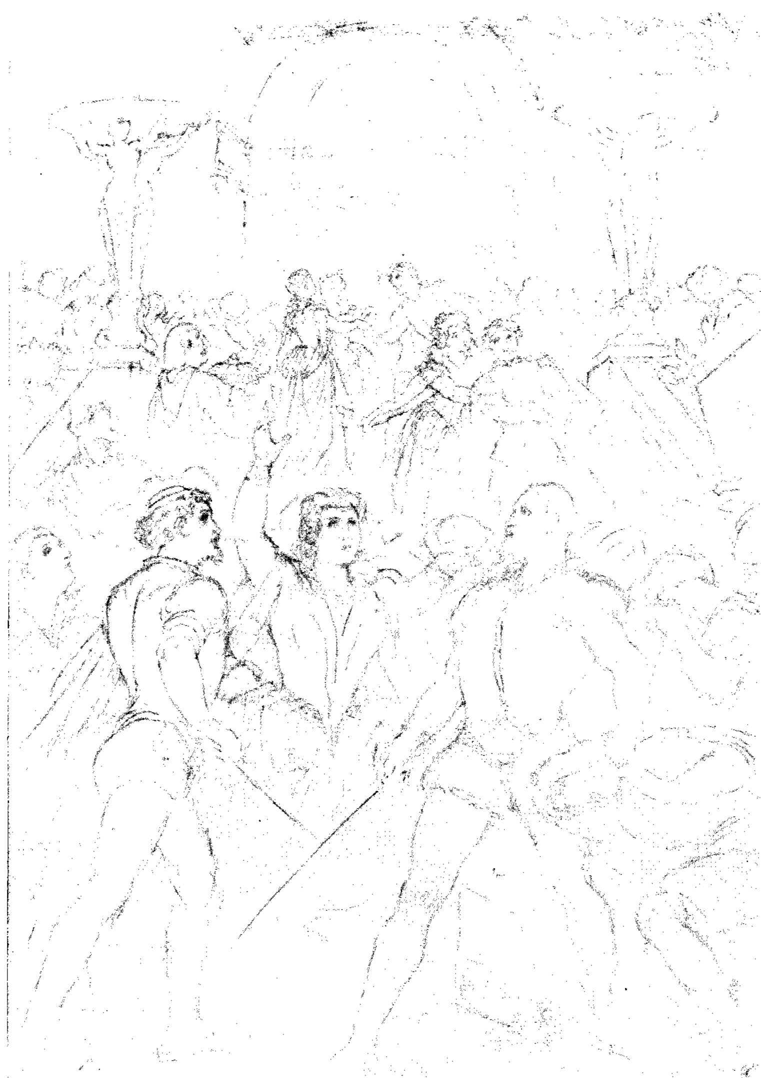
[21] Therese Eunike, geb. Schwachhofer (1776—1849), die zweite Frau des Tenors Friedrich Eunike und die Mutter Johanna Eunikes. Sie war fast 35 Jahre, von 1796—1830, bei den Königlichen Theatern in Berlin engagiert.

[22] Johann Georg Gern (1757—1830).

[23] C. W. Ferd. Unzelmann (1753—1832), der aus den Briefen der Frau Rath Goethe bekannte Schauspieler und Sänger, war von 1788 bis zu seiner Pensionierung 1821 an den Berliner Bühnen tätig. Hoffmann hat ihn übrigens gezeichnet. Als Lux in Schenks „Dorfbarbier" muß er besonders hervorragend gewesen sein.

[24] Carl Wauer (1783—1857).

[25] Heinrich Blume (1788—1856); er sang in der Aufführung des Don Juan den Comthur.



Moritz von Schwind

Zeichnungen zu „Don Giovanni" 1870

1. Akt: Finale

Zu dem Auffatz von Ludwig Lade: „Schwind und Mozart"



Moritz von Schwind

Zeichnungen zu „Don Giovanni“ 1870

2. Akt: Friedhofszene

(Klischee: F. Bruckmann, München)

Zu dem Aufsatz von Ludwig Lade: „Schwind und Mozart“

des Don Juans macht einen herrlichen Effekt. Sehr übel ist es aber, daß zwei furchtlose Bedienten nicht weit von der Statue stehen bleiben, und in ihrer besonderen Geistesstärke wirklich selbst den bis zur frevelnden Frechheit kecken Don Juan beschämend, das Geschäft des Tischabräumens mit einer Ruhe besorgen, als sei nur der wohlbekannte Nachbar eingetreten.

Don Juan hatte diesmahl noch einen guten Freund eingeladen und der auch eine Donna mitgebracht; so war der Tisch ganz besetzt und zwar mit, in Gestalt und Tracht gar anmuthigen lieblichen Gästen. Nichts fällt als dem Geiste des Don Juan ganz entgegen mehr auf, als wenn man ihn, wie es gewöhnlich dargestellt wird, so langweilig allein bei Tische sitzen, und mit seinem Bedienten Späße treiben sieht; daher ist auch hier die jetzige Anordnung nicht genug zu loben.

Rücksichts des Schlußballetts bezieht sich Ref. darauf, was er oben über die treue Darstellung eines Meisterwerks gesagt hat, wie wohl er sich gern bescheidet, daß andere sehr durchgreifende bei dem Theater zu beachtende Rücksichten die Hinzufügung dieses Balletts mit fremder (Voglerscher) Musik vollkommen rechtfertigen[26]. Mag dann noch schließlich Minos dem Don Juan das Urtheil publiziren, und er in Gemäßheit dessen von den Teufeln dem höllischen Wauwau zur Verspeisung dargereicht werden.

Rr.

III.

(Dramaturgisches Wochenblatt Nr. 15, vom 14. 10. 1815, S. 114, Spalte 2 bis S. 115, Spalte 1.)

Donnerstag den 28. Septb. Sulmalle lyr. Duodrama mit Chören in 1 Aufz. von C. Herklots, Musik vom K. Kapellm. H. Weber. Hierauf Maler Tenier, pantomim. Ballet.[27]

Der beschränkte Raum dieser Blätter verstattet es nicht recht einzugehen in das, nach jeder Ansicht so vollkommen gelungene Werk unseres wackern Meisters[28] und jedes Einzelne heraus zu heben, damit das unbedingte Lob sich rechtfertige, welches darüber ausgesprochen werden muß. Ob das Gedicht sich nicht kühner und freier bewegen könne, läßt sich fragen, die Musik faßt richtig den graudunklen Hintergrund auf,

[26] Man darf nicht vergessen, daß das Dramaturgische Wochenblatt gewissermaßen das „offizielle Organ" der Kgl. Schauspiele war; daher die vorsichtige Formulierung Hoffmanns. In Wirklichkeit waren ihm alle und jede „Bearbeitungen", „Kürzungen" und „Abänderungen" eines Meisterwerks ein Greuel; ganz gleich, ob es sich um ein Drama Shakespeares oder eine Oper handelte. Besonders schön drückt er seine Ansicht in der Besprechung von Méhuls „Aniodan" aus, der in einer sehr freien Bearbeitung von Seyfried in Berlin nur eine einzige Aufführung erlebte: „Überhaupt hält Referent alles Abändern, Be- und Umarbeiten eines Werks für das Gefährlichste und zugleich Schädlichste von der Welt. Jedem Meister, sey er auch subordinirter Natur [womit Hoffmann übrigens nicht den von ihm hochverehrten Méhul meint], ging doch sein Werk auf" etc. — Selbst im Don Juan, den er als echter Romantiker als tragische Oper ansah, mochte er die Schlußszene nicht missen, denn durch den fugierten Chor werde „das Werk herrlich zu einem Ganzen geründet" und „wie wohlthätig wirkt nun die Erscheinung der übrigen Personen, die den Juan, der von unterirdischen Mächten irdischer Rache entzogen, vergebens suchen. Es ist, als wäre man nun erst dem furchtbaren Kreise der höllischen Geister entronnen." (Fantasiestücke in Callot's Manier, Erster Theil, IV.) — Damit vergleiche man, was ein anderer Berichterstatter des „Dramaturgischen Wochenblatts", der sich mit „Fn." unterzeichnet, über die Aufführung des Don Juan im Opernhause am 22. 7. 1815 (in Nr. 3 vom 22. 7. 1815) schreibt: „So dürfen wir uns denn heute diese reine Freude durch nichts stören lassen, sondern sie sogar noch erhöhen, indem wir hier zugleich dankend rühmen, daß die vorletzte Scene mit neuer und vollständiger Wirksamkeit, und die letzte, Juan in der Hölle, die nie fehlen sollte [!!!], so gegeben wurde, als wäre sie schon hundertmal gegeben, da es doch, so viel wir wissen, das allererstemal war."

[27] Die Vorstellung fand im Kgl. Opernhause statt. Der Theaterzettel meldet: „Sulmalle. Lyrisches Duodrama in 1 Aufzug, von C. Herklots. Musik vom Königl. Kapellmeister Herrn Weber. / Sulmalle, Königstochter aus Inishuna . . . Mad. Schulz. / Klonmal, ein alter blinder Druide . . . — — / Chöre der Barden.

Herr Sieber, angehender Baßsänger und engagirtes Mitglied der Königl. Schauspiele, zu seinem ersten Auftreten auf der Bühne: den Klonmal.

Hierauf: Adagio und Polonaise für die Bratsche, gesetzt und gespielt vom Königl. Kammermusikus Herrn Gareis.

Und zum Erstenmale: Maler Tenier. Pantomimisches Ballet, von dem Königl. Baierischen Balletmeister Herrn Crux. Für das hiesige Königl. Theater eingerichtet vom Herrn Balletmeister Telle."

[28] Bernhard Anselm Weber (1766—1821), von 1792 bis zu seinem Tode „Musikdirektor" (d. h. Erster Kapellmeister) der Berliner Kgl. Bühnen. Hoffmann berichtet am 23. 12. 1815 an Kunz: „Mit Weber stehe ich sehr gut, wir trinken zuweilen ein Gläschen Johannisberger Schloßwein!"

und läßt ihre farbigt glühenden Blitze darauf leuchten. — Die Musik ist tief empfunden, mit fester Meisterhand geordnet und im Ganzen zusammengehalten. Vorzüglich möchte aber wohl der ächt tragische kräftige Styl ohne allen eitlen fremdartigen Prunk, der diese Musik so sehr auszeichnet, in unserer Zeit eine seltene Erscheinung seyn. Ref. begnügt sich nur des herrlichen ersten Duetts und der mit harmonischer Energie gearbeiteten Bardenchöre zu erwähnen, und behält sich vor, in einer der Musik ausschließlich gewidmeten Zeitschrift, das Publikum auf ein bisher noch gar nicht nach seinem Werthe anerkanntes Werk, durch gründliche Darlegung seiner inneren Struktur, aufmerksam zu machen[29]. Möchte unser würdiger Meister bald in einer großen ernsten Oper seinem kraftbeschwingten Genius freien Raum zum kühnen Fluge geben! — Sulmalle rechnet Ref. zu den gelungensten Parthien der Mad. Schulz. Mit seltener Kraft und edler Einfachheit führt sie die schwürige Parthie durch, und Dank sei es ihr, daß sie sich ganz frei erhält von dem sonderbar manierirten Vortrage, der jetzt leider Mode worden. Ref. rechnet dazu vorzüglich das das Ohr marternde Herauf- und Herabziehen von einem Ton zum andern, das Pressen des Tons in der Kehle und den zu häufigen unpassenden Gebrauch der Bebung. Hr. Sieber[30] scheint zum tüchtigen Bassisten von der Natur reichlich ausgestattet zu seyn; er erregt die schönsten Hoffnungen. — Das Theater stellte trefflich einen finstren schauerlichen Felsengrund vor, über dem ein ächt kaledonischer Himmel schwebte; die Erscheinung blieb zu sehr transparentes Bild und daher ohne sonderliche Wirkung.

Während des Zwischenakts trug Herr Gareis mit Fertigkeit und Geschmack Variationen auf der Bratsche vor.

Tenier ist ein sehr anmuthiges Ballet, vorzüglich in den ersten Scenen, wo die Bauerngruppen sich so ergötzlich darstellten, daß Tenier mit Recht darüber hocherfreut war. Alles wurde mit Freiheit, Kraft und Eleganz ausgeführt. Das Kostume war, wie man es jetzt gewohnt ist, vortrefflich und auch die Szenerie wohl geordnet, wenn nicht etwa ein eigensinniger Krittler das große Gemälde-Gestell im Saal des Fürsten zu Schrank- und Schubkastenartig gefunden haben sollte, wiewohl er sich über die Schwürigkeit, die Täuschung hier noch zu erhöhen, von Sachkundigeren belehren lassen müßte.

R r.

IIIa.

[Zu dem letzten Absatz von Hoffmanns Kritik findet sich im „Dramaturgischen Wochenblatt" Nr. 17, vom 28. 10. 1815, S. 134, Spalte 2 die folgende „Bemerkung" eines anderen Mitarbeiters, der sich „v. G." unterzeichnet und den Hasselberg als F. S. v. Grunenthal identifiziert hat:]

Bemerkung.

Der Herr Referent über das Ballet: Maler Tenier, bemerkt (Nro. 15. p. 115) folgendes: — „Die Szenerie war wohl geordnet, wenn nicht etwa ein eigensinniger Krittler das große Gemälde-Gestell im Saal des Fürsten, zu Schrank- und Schubkastenartig gefunden haben sollte, wiewohl er sich über die Schwierigkeit, die Täuschung hier noch zu erhöhen, von Sachkundigen belehren lassen müßte." — Hiergegen läßt sich anführen: daß grade diese Art und Weise der Einrichtung des großen Gemälde-Gestells die zweckmäßigste scheint, denn sie entspricht ganz der Manier Teniers, und also der Absicht des Fürsten. Man sehe z. B. la Gazette, le Vieillard, les Joueurs, la Fumeuse u. a. Stücke von diesem Meister. Es scheint demnach hierbei nicht auf Täuschung im Ganzen ankommen zu sollen, sondern auf Täuschung im Einzelnen und auf Zusammenstellung als solche, nicht als Ganzes.

v. G.

IV.

(Dramaturgisches Wochenblatt Zweiter Halber-Jahrgang Nr. 20 vom 18. 5. 1816, S. 158, Spalte 1 bis S. 159, Spalte 1.)

Dienstag den 7ten May: Die Zauberflöte.[31]

Die öftere Wiederholung der Zauberflöte bey stets gefülltem Hause hat bewiesen, wie sehr es der Mühe lohnt wahre Meisterwerke nicht veralten zu lassen und wie die uns Deutschen vorgeworfene Begier,

[29] In der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung", an welche Hoffmann hier doch wohl nur denken kann, konnte ich keine Rezension der „Sulmalle" entdecken. Wahrscheinlich ist Hoffmann gar nicht dazu gekommen, die Besprechung zu schreiben.

[30] Caspar Sieber (1796—1827) war damals erst 19 Jahre alt.

[31] Aufführung im Kgl. Opernhause. Der Theaterzettel meldet: „Die Zauberflöte. Große Oper in

stets nach dem Neuen zu haschen, wohl nur darin ihren Grund finden mag, daß wir durch jene Meisterwerke verwöhnt, manches neuere Schwächere nicht achtend, ungeduldig erwarten, nun werde endlich einmahl wieder etwas Rechtes kommen und daher eben auf jede neue Erscheinung so begierig sind. Die Ausführung auf dem Theater war wie gewöhnlich lobenswerth und Mademoiselle E u n i k e[32] sang vorzüglich die Arie: Ach, ich fühl's ꝛc. mit tief ins Gemüth dringendem Vortrage. So ging auch das wunderbarherrliche Terzett: Soll ich dich Theurer ꝛc.[33] ganz vortrefflich. Die Art, wie die Scene zwischen Papageno[34] und dem Mohren[35], als sie sich zum erstenmahl erblicken und über einander erschrecken, gegeben wurde, mußte jede beabsichtigte Wirkung, wie alles Uebertriebene und daher aus dem Gebiet der Kunst herausschreitende, völlig zerstören. — Im Orchester war diesesmahl nicht die Präzision und Haltung, die sonst so herrlich das Ganze ründet. Das Allegro der Ouvertüre wurde übereilt und deshalb vorzüglich bey dem Schlusse ganz undeutlich. Für den Konzert-Saal möchte dieses Tempo paßen, aber nicht für das große Theater, in dem die Töne weit verhallen. Andere einzelne Sachen wurden dagegen geschleppt und vorzüglich blieb der einfallende Chor: Triumph — Triumph ꝛc. bis ans Ende ohne Präzision, welches aber wohl vorzüglich der kaum zu überwindenden Schwierigkeit zuzuschreiben ist, die in dem Vortrag der Chöre h i n t e r dem Theater liegt. So sehr es die Phantasie erregt, wenn im Buche von „unsichtbaren Chören["] die Rede ist, so gering ist der Effekt in der Ausführung und es wäre beinahe nöthig in solchen Fällen irgend ein Motiv aufzusuchen, das die Unsichtbaren versichtbarte und in die Nähe des Orchesters brächte. In der in Rede stehenden Scene könnte angenommen werden, daß während der Aufnahme des gereinigten Paars im Inneren des Heiligthums, die Wächter des Tempels (Priester und Knaben) im Vordergrunde auf beiden Seiten, (vielleicht besser oben in den vordern Gängen) erschienen das Glück der Geweihten preisend. Das „Kommt — kommt" — würde eben so wenig störend seyn, als die sinnreiche Antwort des Genius: Sie ist von Sinnen, auf die Frage der andern: Wo ist sie denn? Bey dieser Gelegenheit darf es nicht unbemerkt bleiben, daß die Genien ihre schwere Partie recht lobenswerth ausführten[36]. Nur ein einziges Mal im Finale des zweiten Akts waren die himmlischen Geister etwas uneins mit einander worden. Schade, sehr schade war es, daß durch eine Unordnung in der Maschienerie (der unruhige hin und her wandelnde Baum schien das anzudeuten) das herrliche: Nur stille — ganz verloren ging. Die Königin[37] und der Mohr waren bereits auf andern Wegen in der Oberwelt angelangt, als die Damen[38] aufstiegen und mit dem: Dir große Königin der Nacht, sich beeilen mußten ihrer Herrin zu huldigen. Ganz vortrefflich und höchst lobenswerth ging der Schluß-Chor, so wie überhaupt durch des verdienten Herrn L e i d e l ' s[39] rastlose Bemühungen unser Chor sich merklich hebt. — Soll überhaupt nach dem ernsten, feierlichen, groß und erhaben gedachten Schluß der Zauberflöte ein Ballet folgen, so müßte es nach der Meinung des Ref. entweder von der Oper gänzlich getrennt seyn, oder bey stehen bleibender Dekoration sich dem Gedanken des Komponisten (eigentlicher als des Dichters) fest anschließen. Dies könnte nur dadurch geschehen, daß die Geheimnisse des Osiris und der Isis, so wie der Akt der Weihe symbolisch dargestellt würden, wozu denn der im höhern Sinn gedachte Tanz, der anderes zum Vorwurf faßt, als sonderbare Sprünge und Wendungen, recht geeignet wäre und durch Ausdruck und Neuheit bald auch die Menge gewinnen würde. Die bis zur Grämlichkeit ernste ägyptische Gottheit dürfte dann weder das scherzhafte Pseudo-Papageno Paar noch die überaus lustigen Mohren in seinem innersten Heiligthum (seinem Boudoir) erblicken und der Versuchung entgehen die Uneingeweihten durch seine beiden bronzenen Kirchendiener und Schweizer forttreiben zu lassen.

2 Abtheilungen, von E. Schikaneder; mit Ballets vom Königl. Balletmeister Herrn Telle. Musik von Mozart."

32 Johanna Eunike (1799—1856), die von Hoffmann so innig verehrte Darstellerin der „Undine". Sie trat schon als 13jähriges Mädchen auf der Berliner Bühne auf, die sie 1825 wegen eines Halsleidens verlassen mußte. Ihr Gatte wurde im selben Jahre der Maler Franz Krüger.

33 Johanna Eunike als Pamina, Heinrich Stümer (1789—1857) als Tamino und Johann Georg Gern als Sarastro.

34 Christian Gottlob Rebenstein (1787—1832).

35 Den Monostatos sang Heinrich Blume.

36 Zweifellos wurden die „Drey Genien" von K n a b e n gesungen, wie es Mozarts Absicht gewesen war. Ihre Namen fehlen deshalb auch auf dem Theaterzettel.

37 Königin der Nacht: Mlle. Auguste Schmalz.

38 Die drei Damen: Mlle. Constanze Sebastiani, Mlle. Auguste Düring und Mlle. Emilie Willmann.

39 Der Chordirektor Joh. Mich. Heinrich Leidel, * 1761 oder 1762, ursprünglich Sänger, war von 1790—1829 bei den Kgl. Theatern engagiert.

Ueber die Dekorationen ist schon gar viel geredet und geschrieben worden[40]; aber so viel ist gewiß, daß selbst von sogenannten Kennern Schinckels im tiefsten Geist empfangene geniale Schöpfungen noch gar nicht ihrem Verdienst gemäß würdig beachtet werden. Als einmal in Gegenwart des Ref. davon gesprochen wurde, daß die Mondschein Gegend[41], der mit herrlichen Baumgruppen prangende innere Hof[42], die Natur selbst wäre, äußerte Jemand, das sey eben nicht Recht. Jede Dekoration müsse rein-phantastisch seyn, weil sonst die aus der Natur herausgetretenen Personen durchaus fremdartig und phantastisch in natürlicher Umgebung erschienen; mithin könnten mit Nutzen — rothe — himmelblaue — Bäume statt finden. — Es klingt etwas darin wie wahr, aber eines wunderlichen Mannes wunderliche Meinung bleibt es doch.

Bb. —

Schwind und Mozart.

Zur Geschichte der Mozart-Deutungen mit zwei Bildbeigaben von Zeichnungen von Moritz von Schwind.

Von Ludwig Lade, München.

Im Münchener Kunsthandel sind vor kurzem unter anderen Handzeichnungen von Moritz von Schwind auch drei Blätter aufgetaucht, auf denen sich Szenen aus „Don Giovanni" dargestellt finden. Es handelt sich um jene Blätter, von denen in den Briefen Schwinds an Mörike (vgl. die Ausgabe der Briefe von Hanns Wolfgang Rath, Stuttgart 1918, S. 173 ff.) die Rede ist. Wie sich aus einer vergleichenden Betrachtung der Münchener Blätter mit ähnlichen Blättern in Karlsruher Privatbesitz ergibt, kann sich der Passus des Schwindschen Briefes vom 18. 4. 1870: „Don Juan ist im Contur fast fertig" nur auf die Münchener Blätter beziehen. Zumindesten stellen sie gegenüber den Karlsruher Blättern einen Endzustand des Entwurfes dar; sie sind, entgegen den Angaben des Katalogs der bevorstehenden Versteigerung, nicht vor, sondern nach den Karlsruher Blättern entstanden.

Für uns, die wir die drei Münchener Handzeichnungen Schwinds nicht unter kunstwissenschaftlichen, sondern unter musikalischen Gesichtspunkten zu betrachten beabsichtigen, ist der Sachverhalt im übrigen nicht sonderlich wichtig. Wichtiger ist, daß die Blätter, die aus Privatbesitz stammen, sehr bald ihren Besitzer wechseln und damit vielleicht wieder für längere Zeit dem Zugang für die Öffentlichkeit entzogen sein werden[1]. Es galt also für uns, die kurze Zeit, während der die Blätter eingesehen werden konnten, zu nützen, um an ihnen das Verhältnis Schwinds zu Mozart nachzuprüfen; im übrigen möge man das Wenige, was wir mittelbar oder unmittelbar zu ihnen zu sagen haben, als einen Beitrag zur Geschichte der Mozart-Deutung auffassen.

Schwind ist zu allen Zeiten an musikalischen Dingen lebhaft interessiert gewesen. Mit einer Reihe bedeutender Musiker, mit Lachner, mit dem Tübinger Universitätsmusikdirektor Scherzer und vor allem mit Franz Schubert hat er Freundschaft gehalten. Wie weit Schubert, der unter den Musikern der erste war, der ihm persönlich nahe gekommen ist, auf seine Einstellung zu Mozart eingewirkt hat, läßt sich schwer beurteilen, vor allem, weil das Verhältnis Schuberts zu Mozart selber noch einigermaßen der Klärung bedarf. Doch läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, daß Schwind nicht durch Schubert, sondern aus eigenem den Weg zu Mozart gefunden hat — und das sehr bald. Vom 20. November 1824 datiert der Brief an Franz von Schober (Vergleiche dazu die beste und vollständigste der Ausgaben der Schwindschen Briefe, veranstaltet durch Otto Stoeßl, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1924), in dem

[40] Z. B. im „Dramaturgischen Wochenblatt" (Zweiter Halber-Jahrgang Nr. 7—9, vom 17. 2., 24. 2. und 2. 3. 1816) und zwar in einem mit „Y." unterzeichneten Auffatz: „Ueber Dekorationen der Bühne überhaupt und über die neuen Dekorationen zur Oper die Zauberflöte auf dem Königl. Opern-Theater insbesondere."

[41] Zweiter Akt, drittes Bild.

[42] Zweiter Akt, zweites Bild.

[1] Die Blätter, von denen vorstehend die Rede ist, sind inzwischen in den Besitz der „Albertina", Wien, übergegangen. Für die Überlassung des einen der Druckstöcke haben wir dem Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmann, München, zu danken.

er eingehend über den Beſuch einer „Figaro"-Aufführung berichtet — es muß das damals das erſte Mal geweſen ſein, daß er den „Figaro" im Theater gehört hat. Graf und Gräfin ſind, nach Schwind, „von der tiefſten Wahrheit", der Graf ein „feurig nobler, tiefer Libertin", der im Begehren glücklicher ſei als im Zugreifen. Was Schwind zum Muſikaliſchen mitzuteilen hat, zeigt ihn als einen ſehr aufmerkſamen und fachkundigen Beurteiler; das Ganze des Berichts iſt viel zu ausführlich, als daß wir ihn hier wiedergeben könnten. — Offenbar unter dem Eindruck dieſer Aufführung iſt Schwind dann Anfang 1825 daran gegangen, ſeinen Hochzeitszug aus „Figaro" zu zeichnen. Er iſt das früheſte bildliche Zeugnis ſeiner Mozart-Verehrung. Der Hochzeitszug hat Grillparzer vorgelegen, der von ihm geſagt hat, er werde ſich noch in zehn Jahren an Einzelheiten der Zeichnung erinnern, und Beethoven hat ſich auf ſeinem Sterbelager mit ihm beſchäftigt. Der Hochzeitszug iſt wahrſcheinlich nach dem Vorbild des Dürerſchen „Triumphzuges" entſtanden. Er iſt ein ſehr figurenreiches Stück; nur die wenigſten Figuren haben unmittelbar auf Mozart Bezug. Für den, der Material für eine Geſchichte der Mozart-Interpretationen gewinnen möchte, kommt in der Hauptſache das Schlußbild in Betracht. Es ſtellt Cherubino und Barbarina dar, ſitzend in glückſeliger Vereinigung. Warum Schwind gerade die beiden zum Gegenſtand des den Zyklus abſchließenden Blattes gemacht hat, geht aus dem Brief an Schober hervor: „das eigentliche Motiv der Oper iſt . . . der Page" heißt es von Cherubino. „Wenn Du den Gang der Handlung verfolgſt, ſo wirſt Du ſehen, wie ſehr er ohne Schuld immer Verwirrung in die Verhältniſſe bringt und darum auch verfolgt wird, bis im großen Rendezvous, wo er ſozuſagen den Ton angibt." Mithin, Schwind hält den Pagen für die zentrale Figur in dem ganzen Stück. Das iſt ſehr merkwürdig. Und merkwürdig iſt auch, daß er ſpäterhin in dem Brief im Zuſammenhang mit Cherubino von ſeiner „Zwitternatur" ſpricht — merkwürdig deshalb, weil das, was uns heute an Cherubino als die auffallendſte ſeiner Eigenſchaften erſcheint, in dem Schlußbild ſeines Zyklus gerade nicht zur Darſtellung kommt. Von der ausdrücklich erwähnten „Zwitternatur", mit anderen Worten: von dem Zwieſpalt der Gefühle, von denen Cherubino in ſeiner aufkeimenden Männlichkeit bedrängt wird, findet ſich in der Zeichnung Schwinds keine Spur. Beide, Barbarino und der Page ſind, gleichſam in ſeraphiſcher Reinheit erſtrahlend, noch ganz Kind.

Als gereifter Mann iſt dann Schwind an die Entwürfe zur Ausſchmückung des Wiener Opernhauſes gegangen. Wie er ſich zu Mozart ſtellt, zeigt deutlicher als ſein „Zauberflöten"-Zyklus in der Loggia, eines ſeiner Bilder im Foyer. Man ſieht auf ihm Tamino und Pamina, wie ſie gemeinſam durch Feuer und Waſſer ſchreiten. Kennzeichnend für die Auffaſſung, wie ſie in dem Bild zum Ausdruck kommt, iſt unter mehreren ſchriftlichen Äußerungen Schwinds zur „Zauberflöte" vor allem die eine; er nennt Tamino und Pamina „das idealſte und feierlichſte aller Liebespaare". Seine Art der Interpretation ſtimmt vollkommen mit der „Zauberflöten"-Auffaſſung Otto Jahns überein, deſſen Mozart-Buch 1856/59, mithin etwa zehn Jahre vor den Schwindſchen Opernhaus-Entwürfen erſchienen war. Man darf ſich die Dinge nun nicht ſo vorſtellen, als ob Schwind unmittelbar in ſeiner Auffaſſung von Jahn abhängig geweſen wäre. Jahn hat in ſeinem Buch von Mozart, von dem Menſchen wie von dem Künſtler, ein idealiſierendes Bild geprägt. Die Jahnſche Auffaſſung war für Generationen nach ihm verbindlich. Es war, wie ſich den Briefen Jahns (Leipzig 1913) entnehmen läßt, nur bedingt ſeine eigene Auffaſſung. Er hat ſie, als Philologe mit der Denkweiſe des philoſophiſchen Idealismus wohl vertraut, dem Bildungskreis der deutſchen Univerſitäten entnommen. Seine Mozart-Interpretation entſprach der Auffaſſung der Gebildeten unter ſeinen Zeitgenoſſen.

Anheißer kennzeichnet in ſeinem unlängſt erſchienenen Mozart-Buch („Für den deutſchen Mozart", Quellen und Forſchungen zur Theatergeſchichte, Bd. 26) die Übertragungen Mozartſcher Operntexte, ſoweit ſie im neunzehnten Jahrhundert entſtanden ſind, durchweg als ſentimental oder als „ſentimentaliſierend". Die Mozart-Auffaſſung ſei nun einmal ſo geweſen. Das iſt nur mit Einſchränkung richtig. Was Schwind angeht, ſo hat er — der in einem übertragenen Sinn auch ein Mozart-Überſetzer war, inſofern er nämlich ſeine Auffaſſung ins Bildliche übertragen hat — der Tendenz zur Verſentimentaliſierung und Verharmloſung (beide Ausdrücke ſtammen von Anheißer) nur in einem einzigen Fall nachgegeben. In einem der Entwürfe für das Wiener Opernhaus — der Entwurf iſt in dieſer Faſſung nicht zur Ausführung gekommen

— hat er einem an ſich ſchon reichlich idealiſierten Papageno einen ebenſo idealiſierten Mozartkopf aufgeſetzt. Damit ſollte der „heitere" Mozart bezeichnet werden.

Von ſolcher Abſicht hält ſich Schwind in ſeinen Zeichnungen zu Don Giovanni fern. Mit Bezug auf die Blätter, von denen am Eingang die Rede war, heißt es in einem Brief an Mörike (vom 28. I. 1870): „Vor der Hand habe ich mich an Zeichnungen zu einer Prachtausgabe des „Don Juan" gemacht. Es kriegen zwei Freunde „Kupferſtecher" damit etwas zu verdienen. Jedenfalls liegt uns dieſer Lumpazi näher als die Wittelsbacher Hausgeſchichte, und auf alle dieſe Nixenchöre (gemeint iſt der Meluſinen-Zyklus, den Schwind eben vollendet hatte) habe ich einen wahren Durſt, mich mit ordentlichen Mannsbildern abzugeben . . ." Das klingt nun gar nicht nach „ſentimental". Schwind war es mit ſeiner „Prachtausgabe" (ſie iſt nie erſchienen, denn Schwind ſtarb am 8. Februar 1871) um einen ernſten und unſentimentalen Mozart und um einen männlichen Don Giovanni zu tun. Der Wert der drei Münchener Blätter beſteht für uns darin, daß ſie Schwind in einen gewiſſen Gegenſatz zur landläufigen Auffaſſung bringen. Der Don Giovanni des Entwurfs zum Finale des erſten Akts drückt in der Haltung wilde Entſchloſſenheit aus; ſeine Erſcheinung hat etwas Stählernes und Federndes. Die drei Blätter zeigen ihn als einen Mann, der in jedem Augenblick zu allem und jedem bereit iſt.

Neben Leporello, dem bei Schwind eigentlich nur noch die Narrenkappe fehlt, um der Hanswurſt in der Komödie zu ſein, tritt in den Münchener Blättern auf eine ebenſo eigentümliche wie bezeichnende Weiſe die Geſtalt der Elvira in den Vordergrund. Schwind zeichnet ſie als Heroine. Er hat damit ganz recht: ſie und nicht die Donna Anna iſt die Treibende, ſie führt zuſammen mit dem Don Octavio den Vergeltungsfeldzug gegen den Verführer. Die Auffaſſung Schwinds iſt auch die Auffaſſung Mozarts. Anheißer hat darauf aufmerkſam gemacht: erſt durch die Schröder-Devrient iſt die Donna Anna zur Hochdramatiſchen geſtempelt und umgedeutet worden.

Reichsmuſiktage Düſſeldorf 1939.

Die bei den diesjährigen Reichsmuſiktagen in Düſſeldorf zur Aufführung kommenden Komponiſten haben uns, unſerer Bitte entſprechend, die nachſtehenden kurzen Einführungen in die während der Düſſeldorfer Feſttage erklingenden Werke zur Verfügung geſtellt, für deren Veröffentlichung wir — unabhängig von der Werkfolge beim Feſte ſelbſt, die wir an anderer Stelle veröffentlichen — die alphabetiſche Reihenfolge wählen:

THEODOR BERGER:
„MALINCONIA".

Die „Malinconia" (oder „Ländliche Schwermut") iſt eine lyriſche Tondichtung für Streichorcheſter, deren Muſik aus den herbſtlichen Landſchafts-Empfindungen entſtanden iſt, teils im Hauch des weiten Flachlandes, teils in der Stimmung des einſamen Berghochlandes erlebt. Aber auch Glücksgefühle, wie ſie das Erleben der Natur immer erweckt, ſind in dieſer Muſik dargeſtellt. Der Gefühlsausdruck iſt vielfach umſtrömt oder abgelöſt von Naturlautmalerei. —

Da der größte Teil der jüngſten Streichorcheſter-Literatur nahezu ausſchließlich ſatztechniſch oder formfüllend oder ſtilmuſikaliſch iſt (Fugen, Präludien, Tanz-, Suiten-, Concerto-Formen uſw.), erbringt die Muſikart der „Malinconia" eine Erweiterung des Darſtellungsgegenſtandes dieſer Gattung. — Das Werk iſt 1933 im Spätherbſt komponiert.

*

CESAR BRESGEN:
„MAYENKONZERT".

„Kume, kume, gſelle min . . ." ein altdeutſches Minnelied zur Mayenzeit, das den Bauſtoff für den 1. Satz bildet. Ganz in klangliches Spiel aufgelöſt, formal allerdings ſtreng gebaut, reiht ſich Variation an Variation, um zuletzt im verhaltenen Ton des Anfangs abzuſchließen.

„Guckguck hat ſich z'tod gefalln an einer hohlen weidn . . ." als Gegenſatz im 2. Satz. Wieder ein altdeutſches Mailied voll tiefer Innigkeit — Kuckuck, der Liebesvogel, deſſen Tod

in dem Liede beklagt wird, iſt der Mittelpunkt; der Satz ſtellt die geiſtige Ausdeutung des Liedes dar.

Ein altſchweizer Alpſegen, der Kühruf „Lo . . . ba", den der Hirte zur Maienzeit ausruft, bildet den geiſtigen Kern des 3. Satzes. Formal eine Fuge, bringt er in der Mitte das Thema, den Ruf „Loba", deutet ihn im Wechſelſpiel der Inſtrumente aus und miſcht ihn dann mit dem Fugenthema, das ſich in ſeiner Art an den Ruf „Loba" anlehnt. Zuletzt klingt hymniſch das Thema in der Vergrößerung in Verſchmelzung mit „Lo . . . ba" auf; gewiſſermaßen ein Mai-Hymnus auf inſtrumentale Art.

*

WERNER EGK:

„PEER GYNT". Oper.
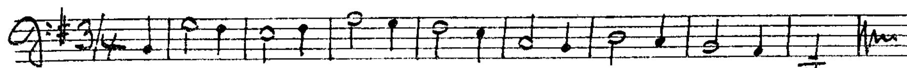
Nach dem Ibſenſchen Drama textlich vom Komponiſten neu geſtaltet. Das Werk kam Anfang des Jahres unter der Stabführung des Komponiſten in der Berliner Staatsoper zur Uraufführung.

*

HERMANN ERDLEN:

INTRODUKTION UND CHACONNE für Soloviolinc und Orcheſter (1938) UA Reichsmuſiktage Düſſeldorf 1939.

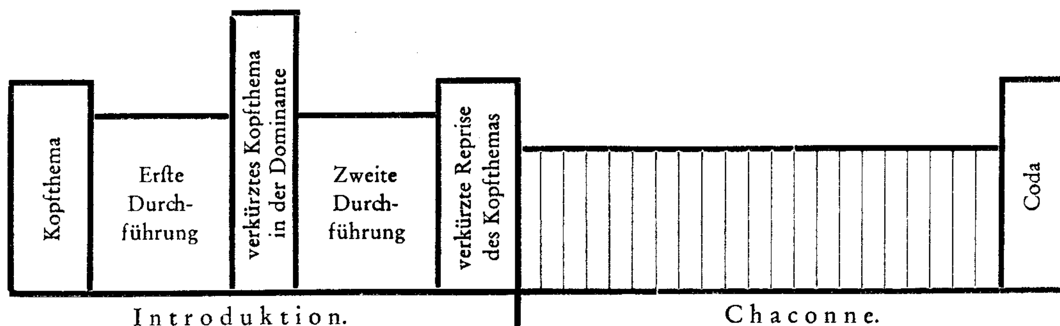
Die Chaconne entwickelt über dem achttaktigen Basso ostinato im Tripeltakt



21 Variationen mit ſtrengen und freien Imitationen bis zur Schlußſteigerung in der kurzen Coda.

Die Introduktion, als rhythmiſcher Gegenſatz im $^4/_4$-Takt bringt die freiere Ausnutzung des Grundthemas der Chaconne, das in Einzelteilen authentiſch auftritt oder Anregung zu Umbildungen und Varianten gegeben hat. Zwiſchen dem aus zwei achttaktigen Sätzen beſtehenden Kopfthema und ſeiner verkürzten Repriſe ſtehen zwei, durch einen zuſammengedrängten dominantiſchen Auftritt des Kopfthemas klar voneinander getrennte Durchführungen, deren motiviſches Material organiſch mit dem Grundthema der Chaconne verbunden iſt.

Formaler Aufbau der Introduktion und Chaconne für Soloviolinc und Orcheſter von Hermann Erdlen.



*

PAUL GRAENER:

„PRINZ EUGENIUS, DER EDLE RITTER".

Variationen für großes Orcheſter. Werk 106.
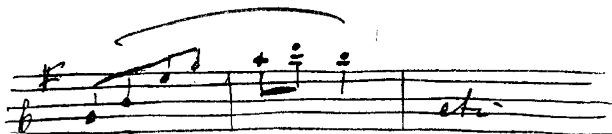
Das Werk kommt in Düſſeldorf zur Uraufführung.

*

ERICH FREIHERR WOLFF VON GUDENBERG (ERICH ANDERS): *KONZERT FÜR OBOE UND ORCHESTER.*

Das Konzert wurde auf Anregung des Oboevirtuosen, jetzigen Musikdirektors von Wilhelmshaven, Alfred Hering, und zwar in vier Tagen vom 10. bis 13. April 1936 geschrieben. Die Uraufführung war am 8. März 1937 mit Alfred Hering in Ulm (Dirigent Mommsen).

Es sind drei Sätze. I. Satz: Leicht beschwingt, spielerisch unbeschwert, nicht zu schnell (♩ = 104) im Zweivierteltakt. Er baut sich auf einer vom Orchester vorgetragenen Flötenfigur auf,
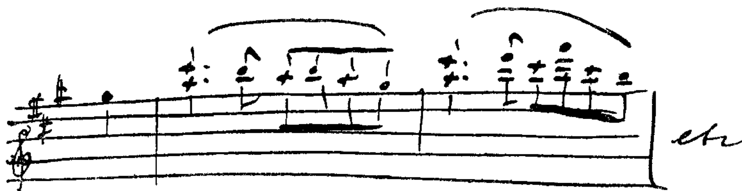


die verändert und von den Streichern erweitert wird.
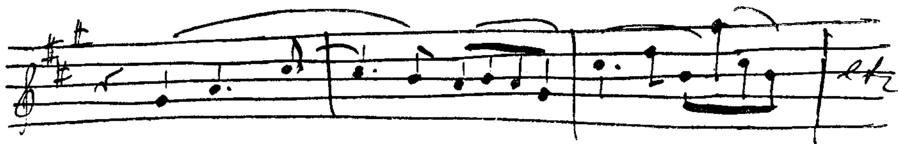


Die Solooboe schließt sich anfangs an Figur 2 über Figurationen an und übernimmt dann in allen möglichen Abwandlungen in konzertantem Wechsel mit dem Orchester Figur 1. Cadenz, Abschluß des I. Satzes mit der Thematik des Anfanges.

II. Satz: Lento espressivo (♩ = 63). Das Orchester intoniert ein zartes über Streicherakkorden vorgetragenes Bläserthema:



Ein Gegenthema führt die Solooboe ein:
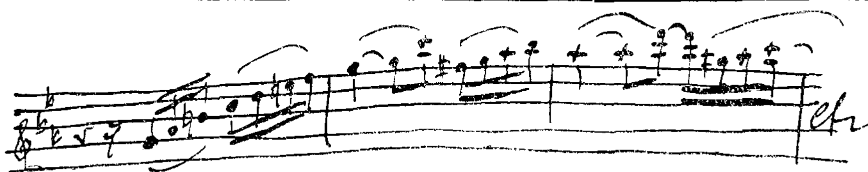


Durchführung und Vermischung beider Themen.

III. Satz: Allegro deciso (♩ = 126). Ein Tanzthema im 3/4-Takt von der Solooboe übernommen und erweitert



ein Gegenthema wird von der Solooboe eingeführt,



vielfach abgewandelt und konzertant zum Schluß geführt.

*

PAUL HÖFFER:

„SINFONIE DER GROSSEN STADT".

Die „Sinfonie der großen Stadt" ist kein Tongemälde, an keiner Stelle sollen in ihr äußere Vorgänge illustriert werden, auch dort nicht, wo es beinahe so scheint, wie im 3. Satz. Aber der Titel soll die Aufmerksamkeit des Hörers in eine bestimmte Richtung lenken, um dem inneren Erleben, dem die Ausdrucksformen des Stückes entsprechen, schon von vornherein näher zu kommen.

Die Sinfonie hat vier Sätze, die, wie bei der klassischen Sinfonie, im Charakter verschieden sind. Aber der Bau dieser Sätze ist bis auf das Scherzo wesentlich anders als dort. Besonders der erste Satz ist typisch für die erstrebte Form. In ihm gibt es drei Hauptgedanken, von denen zwei zunächst wichtiger erscheinen als der nur vermittelnde dritte. Das ganze musikalische Geschehen, das sich aus dieser ungleichen Dreiheit ergibt, spielt sich aber auf einer gemeinsamen Basis, einer Bewegung ab, die nie aufhört, auch dann nicht, wenn sie einige Takte lang verschwunden zu sein scheint. Eine unübersehbare neue Vielfalt ergibt sich für den Komponisten aus dieser Bauweise, die weder die Einbeziehung des „Sonatensatzes" noch der großen bachischen Formen ausschaltet.

Harmonisch gesehen ist die oftmalige Vermeidung des Leitetones melodisch bedingt; denn wo auch immer eine melodische Linie in einen Leiteton einmündet, gibt sie die Hälfte ihrer eigenen Spannung an die Harmonie ab.

Das Orchester ist verhältnismäßig klein, die Partitur zeigt neben dem Streichorchester nur zweifaches Holz, zweifaches Blech und Schlagzeug. Nirgendwo werden klangliche Dinge Hauptzweck, aber andererseits werden alle Mittel der Orchestrierungstechnik in Anspruch genommen, um einen guten Klang zu garantieren.

*

ALFRED IRMLER:

„DIE NACHTIGALL." Märchenoper in vier Bildern von Rudolf Gahlbeck.

I. Bild.

Mondnacht im kaiserlichen Park.

Ein Fischer sitzt im Kahn und lauscht entzückt dem Gesang der Nachtigall. Er glaubt, daß sie seinem Zuruf antwortet und fordert sie auf, sich ihm zu zeigen. Sie erscheint in Gestalt eines jungen Mädchens, er ist so entzückt von seiner Schönheit, daß er dieses Wesen zum Weibe begehrt. In diesem Augenblick jedoch nähert sich behutsam ein Zug von Höflingen. Der Kaiser gab ihnen den Auftrag, die Nachtigall zu suchen und mitzubringen, denn er hat erfahren, daß ihr Gesang noch schöner als die Herrlichkeiten des Parkes sei, und vor allem, daß sie imstande sei, ihn durch ihren Gesang von seiner schweren Krankheit zu heilen. Ein Küchenmädchen, das als einzige den Gesang der Nachtigall kennt, führte die Höflinge. Diese nehmen das Brüllen der Kuh, das Meckern der Ziege und das Quaken eines Frosches für den Gesang der Nachtigall und wissen sich vor Entzücken nicht zu fassen. Diese aber, die sich verborgen hielt, muß darüber so lachen, daß ihr silbriges Lachen sie verrät. Das Küchenmädchen erklärt, so kann nur eine lachen, die Nachtigall. Ganz traurig muß der Fischer sie ziehen lassen, weil der kaiserliche Befehl vorliegt. Von den Höflingen wird er noch gekränkt, da sie sagen, er röche so wiederlich nach Arbeit, Tang und faulen Fischen,

II. Bild.

Im Porzellansaal des Kaisers.

Der Kaiser sieht einem Ballett zu. Die Nachtigall, von allen mit Spannung erwartet, wird jetzt hereingeführt. Als Naturwesen, das nie Berührung mit den Menschen hatte, ist sie erdrückt von der Überfülle der ungewohnten Eindrücke. Natürlich wird sie von der Frauenwelt scharf und unerbittlich unter die Lupe genommen und bemäkelt. Sie fühlt sich unbehaglich, unsicher und will kurzer Hand wieder fort. Erst das gütige Zureden des Kaisers beruhigt sie zum Bleiben. Sie singt und rührt den Kaiser tief damit. Er glaubt, durch ihren Gesang wieder zu gesunden. In gnädigster Stimmung verläßt er den Saal. Unter den Zurückbleibenden versuchen drei Hofdamen, es der Nachtigall gleich zu tun. Triller und Koloraturen glauben sie, durch Gurgeln üben zu können. Sie ereifern sich und geraten derartig in Streit, daß der Zeremonienmeister diesem Skandal dadurch ein Ende macht, daß er den Porzellansaal räumen läßt. Die Nachtigall bittet er, noch zu verweilen, er erklärt ihr seine Liebe, findet aber kein Gehör. Der Konzertmeister und der Instrumentenmacher, die sich durch den großen Erfolg der Nachtigall in ihrer Position bedroht fühlen, beschließen, die Wirkung ihres Erfolges abzubiegen durch die Fertigstellung eines mit Gold und Diamanten geschmückten, künstlichen Zaubervogels, dessen technisches Wunderwerk vor allem so überraschen soll, daß der Erfolg der Nachtigall darüber verdunkelt.

III. Bild.

Im Turmgemach.

Die Nachtigall kauert traurig im Turmgemach. Getrennt von der Natur fühlt sie sich wie in einem goldenen Käfig gefangen. Das Küchenmädchen, jetzt ihre Zofe und Vertraute, versucht vergeblich, sie ihrer Traurigkeit zu entreißen. Man hört die Stimme des Fischers. Das Küchenmädchen läuft eilends hinaus, um ihn zu suchen. Indessen kommt der Zeremonienmeister, als Fischer verkleidet, um durch diese Täuschung sich die Liebe der Nachtigall zu erschleichen. Aber so viel Mühe er sich auch gegeben hatte, er bedachte nicht, daß der Fischer nach Arbeit, Tang und faulen Fischen riecht und auch die Nachtigall ein Näschen hat. Wutschnaubend rennt er ab, prallt noch mit dem Küchenmädchen zusammen, die in einem Korb eine Leine des Fischers bringt, die der Nachtigall die Flucht durch das Fenster ermöglichen soll. Der Zeremonienmeister kommt mit dem Instrumentenmacher zurück. Sie bringen den Zaubervogel mit. Durch die geöffneten Türen dringt jetzt seine Musik und lockt Diener und Herrschaften herbei, zuletzt auch den Kaiser. Auch er ist überrascht von der Erfindung, dankt dem Instrumentenmacher und dem Zeremonienmeister durch goldene Ketten, gewahrt aber bei diesem die Fischerkleidung unter dem Kimono. Mit Schimpf und Gelächter wird der Zeremonienmeister fortgeschickt. Der Kaiser läßt sich den Mechanismus des Zaubervogels erklären. Nachtigall und Küchenmädchen, auf die niemand achtete, lassen sich an dem Seil des Fischers, das im Fensterrahmen angeknüpft ist, herunter und fliehen. Der Kaiser vermißt etwas an dem Lied des Zaubervogels, er wendet sich daher an die Nachtigall. Doch diese ist nirgends mehr zu finden. Der Kaiser ist darüber bestürzt und geht tieftraurig ab. Die Zurückbleibenden machen ihre höhnischen Glossen über den Undank der Welt, der Kummer ihres Kaisers stört sie nicht sonderlich. Sie wollen die Erfindung des Zaubervogels fröhlich feiern. Tanzend wirbeln sie hinaus. Beschämt, wie ein geprügelter Hund, kommt der Zeremonienmeister zurück, durchsucht das Gemach nach der Nachtigall und findet des Rätsels Lösung: den Fischerstrick.

IV. Bild.

Des Kaisers Schlafgemach.

Seit der Flucht der Nachtigall ging es mit der Gesundheit des Kaisers schnell bergab. Der Leibarzt gibt den Höflingen keine Hoffnung. Im Schlaf spricht der Kaiser von der Nachtigall. Wie er erwacht, sieht er, daß man ihm den Zaubervogel an sein Bett gestellt hat. Er will ihn noch einmal hören, aber der Mechanismus geht bald entzwei. Er gewinnt die Klarheit, daß es die Seele war, die der Musik des Zaubervogels fehlte. Der Tod tritt ein, mit ihm erscheinen die bösen und guten Taten des Kaisers. In den höchsten seelischen Nöten erscheint die Nachtigall und singt ihr Lied. Der Tod ist so von diesem Liede gerührt, daß er ihr den Kaiser frei-

gibt. In neuer Kraft erſcheint er plötzlich unter den ſtaunenden Höflingen, die ſich darüber in den Haaren liegen, wem denn nun der Oberbefehl über die Beſtattungsfeierlichkeiten zukomme. Er läßt die Fenſter weit öffnen, herein ſtrömt die Sonne des neuen Tages und der Geſang der Nachtigall und des Fiſchers, dem der Kaiſer mit gereiftem Lächeln lauſcht.

*

WALTER JENTSCH:

SONATE FÜR CELLO UND KLAVIER.

Meine Sonate für Cello und Klavier entſtand zu Beginn dieſes Jahres. Der erſte Satz — Impetuoso e rubato — hat in ſeinem vorwärtsdrängenden Rhythmus etwas zigeunerhaft Muſikantiſches. Im zweiten Satz ſteigert ſich das Cello über einem Klavier-Oſtinato zu einem leidenſchaftlichen Ausbruch, der weit ausſchwingend verklingt. Den Schluß bildet ein Allegro ſpirituoso mit tänzeriſchem Einſchlag.

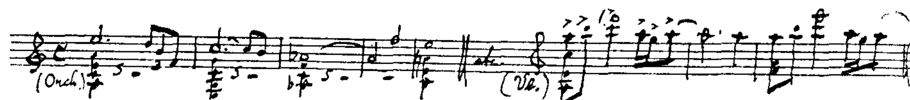
*

PAUL JUON:

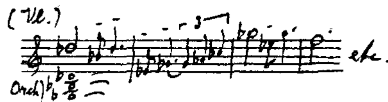
KONZERT FÜR VIOLINE UND ORCHESTER Werk 88.

Das Konzert iſt dreiſätzig. Der erſte Satz iſt durch eine kurze Überleitung mit dem zweiten verbunden.

Das energiſche, etwas „zackig“ rhythmiſierte Hauptthema des erſten Satzes (a-moll) ſetzt ohne Einleitung im Orcheſter ein, wird aber ſchon nach wenigen Takten von der Soloviolíne übernommen. Im weiteren Verlauf glätten ſich die rhythmiſchen „Zacken“: die melodiſche Linie wird ruhiger, ſteigert ſich aber im lyriſchen Ausdruck.
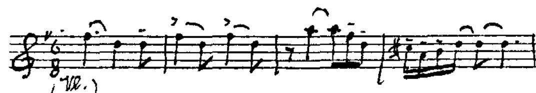


Nach einem Zwiſchenſpiel des Orcheſters ſtimmt die Soloviolíne das zweite Thema an (Ges-dur), eine weit geſpannte Geſangsepiſode, deren Motivteile hier und da auch im Orcheſter erklingen.



Eine kurze „Codetta“ in fis-moll greift auf ein rhythmiſches Motivchen des Hauptthemas zurück und beſchließt den erſten Teil des Satzes. — In der nun folgenden Durchführung ſpielt die Soloviolíne allerhand begleitende Figurationen, während die verſchiedenen thematiſchen Beſtandteile im Orcheſter durchgeführt werden. Nach einer etwas gekürzten Repriſe leiten einige Takte des Streichorcheſters in den zweiten, langſamen Satz über.
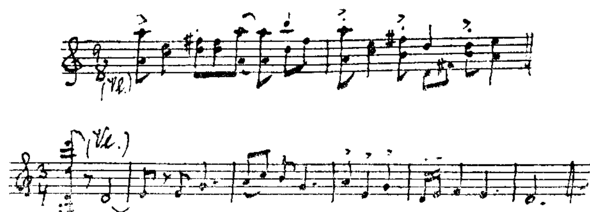
Dieſer iſt durchweg in zarten durchſichtigen Klangfarben gehalten. Sein Hauptthema, zwiſchen d-moll und F-dur ſchwankend, hat elegiſchen Charakter. Der Mittelteil bringt ein ſchlichtes, volksliedähnliches Motiv in G-dur.





Der ganze Satz bildet eigentlich eine Reihe frei aufeinanderfolgender poetiſcher Stimmungsmomente, die aber durch die Knappheit und Konzentriertheit der Gedanken trotzdem ein geſchloſſenes Ganzes ſind. Der Schluß des Satzes klingt ganz verträumt im zarteſten *pp* aus.

Den dritten Satz (ein ſonatenähnliches Rondo) beginnt die Solovioline allein mit einem Aufruf, einem Signal, und ſtimmt dann gleich danach das tänzeriſche, eigenartig ſynkopierte Hauptthema (a-moll, d. h. eigentlich doriſch) an. Das zweite Thema (G-dur), im ſtraffen Rhythmus keck vorwärts drängend, iſt ebenfalls tänzeriſchen Charakters und gemahnt ein wenig an ſüdländiſche Volksfeſte.



Nach einer kurzen Durchführung und der üblichen Repriſe treibt die Coda in einer ſtarken Steigerung den Satz zu einem markanten Abſchluß.

*

EGON KORNAUTH:

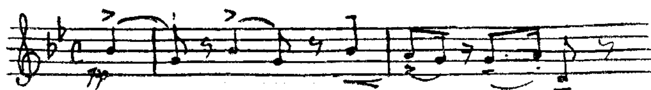
STREICHQUARTETT Werk 2

I. Satz: (Moderato assai, 3/4; dann Allegro moderato, ma deciso, 4/4, g-moll) Sonatenſatz.

Eine kurze getragene Einleitung der gedämpften Streicher verbreitet eine melancholiſche Stimmung mit imitatoriſchen Einſätzen des Anfangsmotivs:



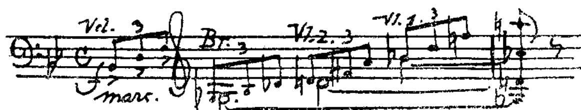
Nach langer Fermate auf der Dominante bricht dann entſchloſſen der Hauptſatz herein (Z. 3)
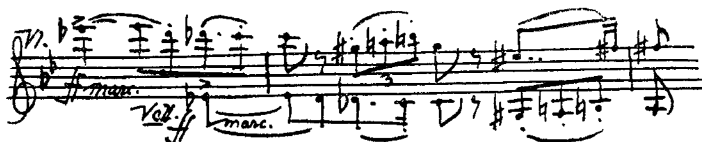


der nach großer Steigerung im *ff* wiederholt wird und ſich nach der Durparallele wendet, worauf (Z. 6) über zarten pizzicati des Violoncells das anmutige Geſangsthema (Allegretto grazioso, 5/4, B-dur) erſcheint, das ſich als freigeſtalteter Kanon von Bratſche und Primgeige fortſetzt:



Bei Z. 8 tritt die dritte Themengruppe auf (Allegro energico, 4/4)



die (Z. 9) in dem kanoniſch enggeführten Codathema culminiert:

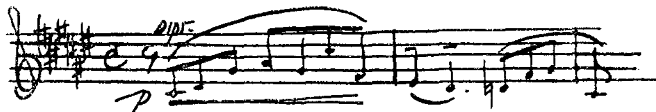


Die Durchführung (Z. 10—18) verwendet kontrapunktiſch-imitatoriſch vor allem das erſte und letzte Hauptthema des Allegroſatzes und ihre Umkehrungen. Die veränderte Repriſe (Z. 19) wendet ſich bald nach der gleichnamigen Haupttonart (G-dur). In dieſer erſcheint der Seitenſatz zuerſt (Z. 23) im Violoncell, dann in den beiden Geigen, wobei der 5/4-Takt in einen zart angedeuteten Walzerrhythmus aufgelöſt wird.
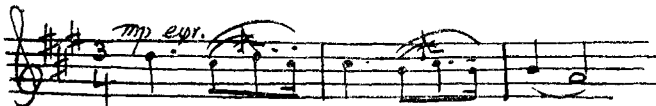
Die dritte Themengruppe mündet nach großer Steigerung auf dem Höhepunkt (Z. 27) in einer freudigen Dur-Repriſe der langſamen Einleitung, die allerdings bald wieder in die reſignierte Anfangsſtimmung zurückſinkt, worauf eine wilde Coda des Allegrohauptthemas raſch abſchließt.

II. Satz: (Andante, 4/4 Fis-dur) Erweiterte dreiteilige Liedform.
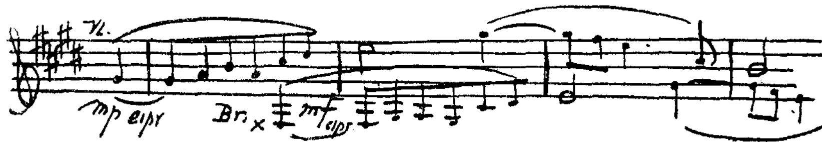
Das Andante bringt nach der düſteren Grundſtimmung des erſten Satzes, nach wenigen Einleitungstakten, milden Troſt in einem innigen Fis-dur-Geſang der erſten Geige:



Als Mittelſatz erſcheint (bei Z. 32) ein flüſſigeres Intermezzo (Un poco più mosso, 3/4, A-dur) mit einem ſchlichten Sequenzmotiv:



das bald, über duftigen Violoncellpizzicati, in einen Kanon von Primgeige und Bratſche mündet:



um ſchließlich (Z. 35) leicht ſcherzenden Charakter anzunehmen:



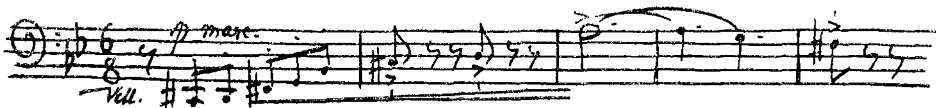
worauf der Kanon (Z. 36), diesmal zwiſchen Bratſche und Sekundgeige, wieder fortgeſetzt wird.

Bei Z. 38 erfolgt in D-dur die erſte Repriſe des Andantethemas in der II. Geige auf der G-Saite, worüber die I. Geige eine zarte Gegenſtimme ſpinnt. Die kurze Repriſe des Intermezzos (Z. 40) iſt diesmal in elegiſches Moll getaucht.

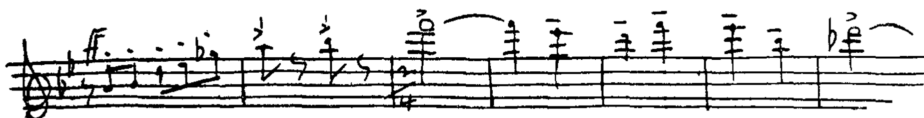
Endlich erſcheint (Z. 45) wieder in Fis-dur die letzte Repriſe des Andantes, diesmal hauptſächlich von der Bratſche vorgetragen, in der Höhe von lichter Gegenſtimme der Sekundgeige umrankt, um ſchließlich in einem Dialog der beiden Geigen ſanft zu verklingen.

III. Satz: (Presto agitato, 6/8, g-moll) Frei kombinierte Rondoform.

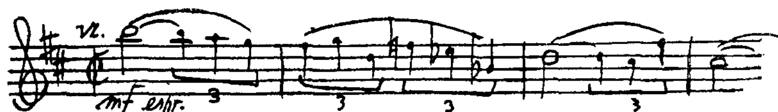
Unter einer, gleich einem Perpetuum mobile ununterbrochen dahinſchwirrenden Nebennoten-Achtelfigur der Geigen fährt, in aufgeregtem Dialog der beiden dunkleren Inſtrumente, das jäh aufflackernde Hauptthema empor:



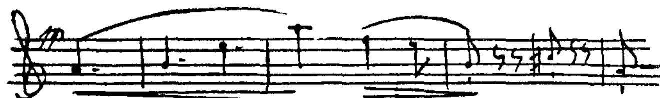
das in immer erneuten Anſätzen emporbrandet, bis es, über wilden Synkopen der Mittelſtimmen, in einem brutalen Uniſono der Außenſtimmen mündet:



Aus dieſer melodiſchen Linie iſt unmittelbar das lyriſche Geſangsthema hervorgegangen:



Dieſe beiden Hauptgedanken werden nun in einer atemloſen Jagd miteinander durchgeführt, wobei im Verlauf der Entwicklung aus dem erſten noch ein dritter entſteht:
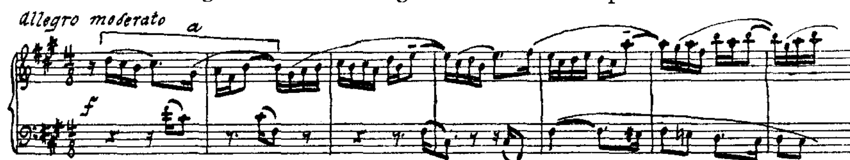


(An dieſen knüpft ſich [bei Z. 69] eine unheimliche Epiſode an, die über dem eintönigen Fliegengeſumm der ſordinierten Bratſche wie eine Fiebertraum-Viſion anmutet.)

Nach immer feſſelloſerem Anſtürmen des Hauptmotivs, deſſen Uniſono-Fortſetzung ſich immer mehr zu wilder Ausgelaſſenheit ſteigert, und zwiſchen denen (Z. 78) das Geſangsthema noch einmal in klagendem Moll auftaucht, ſetzt dieſes ſchließlich (bei Z. 85) als Coda, über drohend pochendem Orgelpunkt des Violoncells, in unerbittlichem g-moll den Schlußpunkt hin.
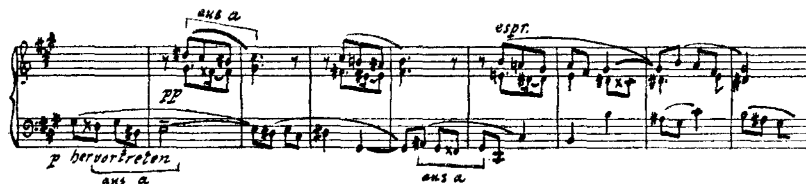
*

JOHANNES PRZECHOWSKI: *SUITE FÜR KLAVIER.*

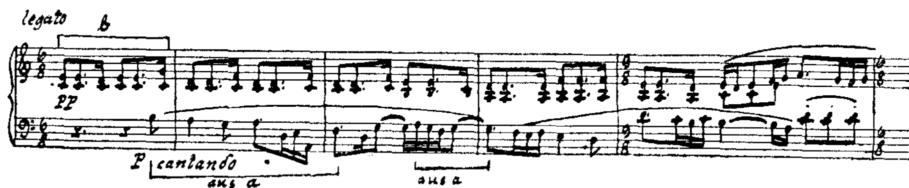
Das in motoriſcher Erregtheit zweiſtimmig verlaufende Hauptthema des 1. Satzes
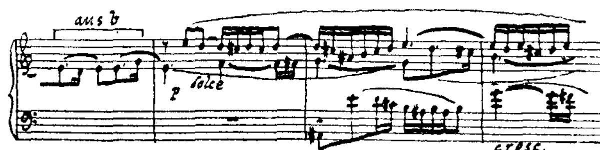


wird von einem ruhigeren Mittelteil abgelöſt, der in Art einer Durchführung Gedanken des Hauptſatzes verarbeitet.
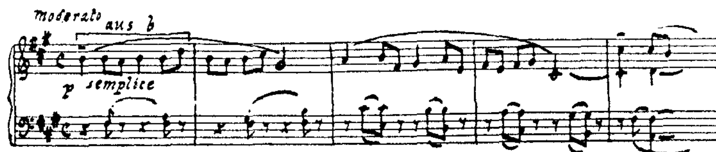


Der zweite, langſame Satz beginnt mit einem rhythmiſchen Oſtinato und greift in ſeinem Hauptthema in großer melodiſcher Linie auf den 1. Satz zurück.



Ein zweites Thema erscheint in reicher kontrapunktischer Verarbeitung



und führt nach großer Steigerung zur Reprise. Mit dem rhythmischen Ostinato klingt der Satz zart und ruhig aus. Aus diesem Ostinato entsteht das 16-taktige Thema des letzten Satzes,



das in 6 Variationen von zwei Intermezzi unterbrochen, zu einem Finale geführt wird. Der Anfang des 1. Satzes wird hier wörtlich zitiert und zur letzten (7.) Variation ausgebaut.

*

HUGO RASCH:

SIEBEN LIEDER („Triptychon“ und vier einzelne Lieder) für eine Singstimme und Klavier.

Trotz der Anspruchslosigkeit der Form stellen diese Lieder ein Bekenntnis dar, und zwar ein Bekenntnis zum deutschen Lied; geschrieben in bewußtem Gegensatz zu einer Kunstrichtung, die da glaubte, Wagnerische Stilprinzipien auf unser Lied übertragen zu können. Aus diesem Grunde ist auch das, was das Klavier zu sagen hat, auf ein Maß beschränkt worden, das mir ausreichend erschien zur musikalischen Untermalung jener herrlichen Gedichte, die zu finden ich das Glück hatte. Sie entstammen zum größten Teil längst vergangenen Zeiten. Wen auch sollte die echte Gläubigkeit oder die gläubige Echtheit jener Epochen nicht immer wieder in ihren Bann ziehen? Aber wo solche Echtheit der Empfindung waltet, da schlägt sie auch Brücken zu jenen längst vergangenen Zeiten. Dies darzutun habe ich in dem „Triptychon“ versucht, dessen Gedichte drei verschiedenen Jahrhunderten entnommen sind. Ihm setze ich daher auch Jean Paul Worte als Motto voran:

„Wo Religion ist, werden Menschen geliebt und Tiere und das All.
Jedes Leben ist ja ein beweglicher Tempel des Unendlichen.“

Triptychon.

An der Krippe.

Verwundert stehen Esel und Rind:
in ihrer Krippe liegt ein Kind
nackend im Stroh.

Drei Könige aus Morgenland
und Hirten kommen angerannt
und sind so froh.

Anbetend fallen sie ins Knie:
gebenedeit seist Du, Marie,
gebenedeit!

Die junge Mutter lächelt schwer:
sie ahnt — weiß selber nicht, woher —
ein bitter Leid.

(Siegfried von Vegesack.)

Das Kreuz am Wege.

Gehst an mir vorbei und willst mich nicht kennen,
weißt meinen Namen und magst ihn nicht nennen.
Fragst nach dem Leben und siehst mich nicht an;
hab' doch das alles für Dich getan.

(Inschrift in Murnau.)

Maria mit dem Kinde.

Was hegt die Jungfrau in ihrem Schoß?
Ein armes Kindlein, klein und bloß.

Was hegt die Jungfrau in ihrem Arm?
Ein nacktes Kindlein und hält es warm.

Was führt die Jungfrau in ihrer Hand?
Ein Szepter, das hat ihr Gott gesandt.

Was trägt das mütterliche Haupt?
Eine Krone — die hat ihr Gott erlaubt.

(16. Jahrhundert, Dichter unbekannt.)

*

ERNST SCHIFFMANN:
STREICHQUARTETT Werk 35 b.

Eine knapp gehaltene Arbeit für Streichquartett, vor einigen Jahren entstanden. Der 1. Satz, umrahmt von langsamer Einleitung und breit verklingendem Nachspiel, legt Akzent auf geschlossenen formalen Fluß. Als 2. Satz folgt ein liedmäßiges Thema mit einer Variation (polyphone Ausdeutung des Themas im Violoncello durch die drei Oberstimmen). Ein spielerisch bewegter, kurzer Capriccioso-Schlußsatz beendet das Stück, das seinen Zweck erfüllt hat, wenn es einen musizierfreudigen Eindruck zu hinterlassen vermag.

*

GUSTAV ADOLF SCHLEMM:
ZWEI SÄTZE AUS DER „SINFONIETTA".

Das Werk kam im 7. letztjährigen Sinfoniekonzert zu Hannover (7. März 1938) unter Prof. Krasselt zu einer erfolgreichen Aufführung.

*

FRANZ SCHMIDT:
STREICHQUARTETT A-DUR.

Über dieses Werk des frühvollendeten Meisters der Ostmark schreibt Dr. Matzenauer-Wien u. a. in seinem Aufsatz „Bemerkungen zur Kammermusik Franz Schmidts" in dem Franz Schmidt-Heft der ZFM (Januar 1938):

„. . . Nun vergehen volle dreiunddreißig Jahre bis zum nächsten Kammermusikwerk, dem Streichquartett in A-dur. In dieser Zeit hat Schmidt zwei große Symphonien, zwei Opern, geschrieben. Die Musikgeschichte hat große Ereignisse gesehen: Richard Strauß, Pfitzner, Reger sind aufgetreten. Die große Kammermusik Regers liegt in der Fülle ihres Gelingens, ihrer unbändigen Kraft, ihrer verschwiegenen Innigkeit, ihrer Anregungen abgeschlossen vor uns. Schmidt hat nach Jahren des Orchesterspiels seine reiche Arbeitskraft in den Dienst des Unterrichts gestellt. Fülle des Lebens, der Arbeit, der Ereignisse!

Das erste Streichquartett ist den Musikern gewidmet, die in Franz Schmidts Hausquartett spielten, ist als Dank und Gruß gemeint. Dem entspricht auch die idyllische Stimmung, die das Werk im ganzen atmet. Reife, Meisterschaft — große, vielmißbrauchte Worte, die aber hier stehen müssen —, eine gewisse Gelassenheit spricht aus dem Quartett. In seiner unvergleichlich gerundeten Form, in dem edlen Schönklang, der den langsamen Satz zu einem Muster macht nicht nur der Kunst, für Streichquartett zu schreiben, sondern auch des Klanges, der, nicht um seiner selbst willen erzeugt, sich aus den abgewogenen Verhältnissen des Satzes von selber ergibt, schließlich auch in dem ruhevollen Seelenklang des Ganzen besteht dieses Werk sicher vor der Zeit. . . ."

*



Hugo Balzer

Generalmusikdirektor der Stadt Düsseldorf

Festdirigent der Reichsmusiktage 1939

(Aufnahme: Preffer-Haus, Düsseldorf)



Albert Bittner
Städt. Musikdirektor Essen
(Aufnahme: Renger-Essen)



Prof. Elly Ney



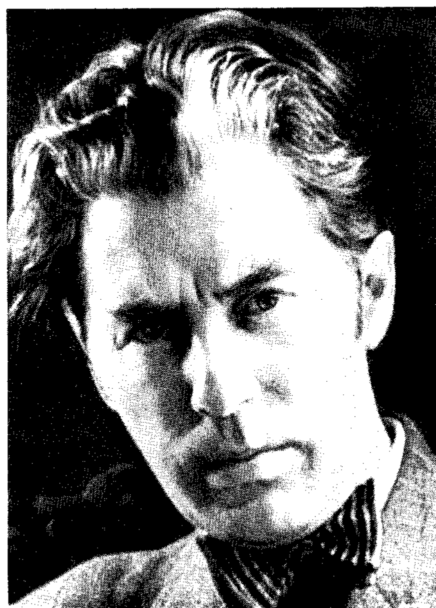
Theodor Berger



Cesar Bresgen



Werner Egk



Hermann Erdlen

(Aufnahmen: 1, 3 und 4 Privataufnahmen, 2 R. Scherber, Frankfurt a. M.)

Die Komponisten der Reichsmusiktage Düsseldorf 1939



Paul Graener



Erich Frhr. W. von Gudenberg
(Erich Anders)



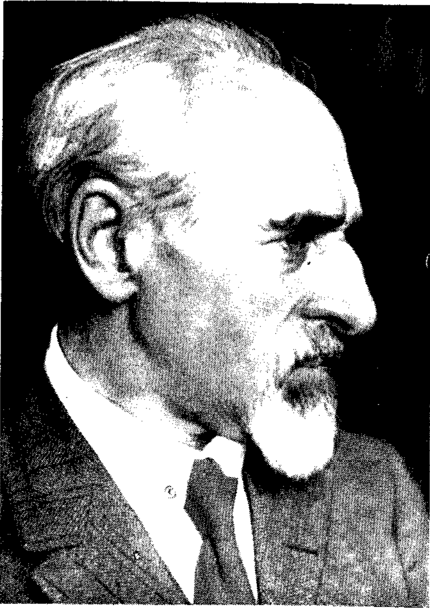
Paul Höffer



Walter Jentsch

(Aufnahmen: 1 Gustav Dähn-Berlin, 2 von Gudenberg-Berlin, 3 und 4 Privataufnahmen)

Die Komponisten der Reichsmusiktage Düsseldorf 1939



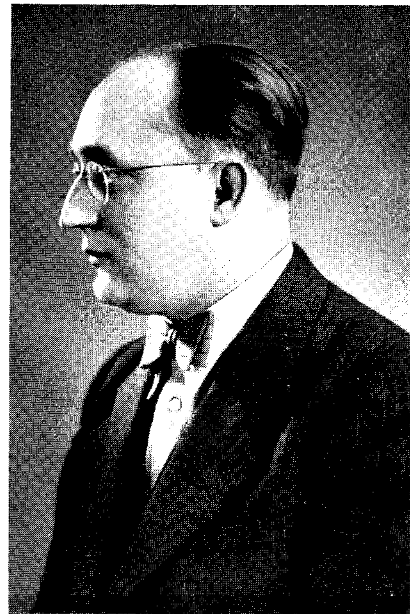
Paul Juon



Alfred Irmler



Egon Kornauth



Johannes Przechowski

(Aufnahmen: 1 A. Domker-Berlin, 2 und 3 Privataufnahmen, 4 E. Baumgartner-Charlottenburg)

Die Komponisten der Reichsmusiktage Düsseldorf 1939



Hugo Rasch



Hermann Simon



Gustav Adolf Schlemm



Ernst Schiffmann

(Aufnahmen: 1 Privataufnahme, 2 M. Dührkoop-Berlin, 3 M. Dührkopp-Hamburg, 4 A. Weber-München)

Die Komponisten der Reichsmusiktage Düsseldorf 1939



Heinz Tieffen



Franz Schmidt



Kurt Thomas



Max Trapp

(Aufnahmen: 1, 2 und 4 Privataufnahmen, 3 J. Selle-Berlin)

Die Komponiften der Reichsmufiktage Düffeldorf 1939



Hans Uldall



Otto Wartiſch



Franz Wödl



Ermanno Wolf-Ferrari

(Aufnahmen: 1 und 3 Privataufnahmen, 2 H. Harren-Nürnberg, 4 Kaminski-München)

Die Komponiſten der Reichsmuſiktage Düſſeldorf 1939

HERMANN SIMON:

SINFONISCHE GESÄNGE

NACH NIETZSCHE-DICHTUNGEN für eine Baritonſtimme u. Orch.

Die „Sinfoniſchen Geſänge" ſind, wie alle meine bisherigen Arbeiten, dem dichteriſchen Wort zuliebe komponiert. Damit iſt eigentlich alles an Vorausſetzungen für den Hörer geſagt. Der Titel erfährt ſeinen Sinn, wenn man die Kompoſition nicht etwa von einer äußerlichen Form, wohl aber von ihrer inneren Geſetzmäßigkeit her zu werten gewillt iſt.

*

KURT THOMAS:

„SAAT UND ERNTE" für drei Soloſtimmen, Chor und Orcheſter.

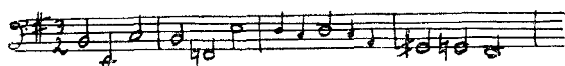
Das abendfüllende Oratorium „Saat und Ernte" iſt für drei Soloſtimmen (Sopran, Tenor und Bariton), gemiſchten Chor und Orcheſter (zweifaches Holz, zweifaches Blech, Streicher und Schlagzeug) geſchrieben. Der Text iſt aus Gedichten einer Anzahl junger und jüngſter deutſcher Dichter zuſammengeſtellt und ſchildert das Wachſen des Korns und das Werden des Brotes, wie es ſich von der Ausſaat bis zur Ernte darſtellt. Die Eckpfeiler des ganzen Werkes werden von zwei großangelegten Chören gebildet, deren erſter den Schatz, der uns in dem Brot gegeben iſt, beſingt, während der Schlußchor, aus demſelben thematiſchen Material aufgebaut, in gewaltiger Steigerung, die Idee des Schaffens auf eigener Scholle ausweitet zur Idee des Schaffens überhaupt. Das ganze Werk ſchließt mit den Worten: „Denn ewig iſt das Geſchlecht, dem die Gnade des Werkes ward." Dieſe beiden Chöre umrahmen die drei Hauptteile des Werkes „Saat" — „Reife" — „Ernte", in denen ſich im Wechſel von 17 Chören und Soloſätzen die Bilder des bäuerlichen Jahres — „Der Pflüger" — „Der Säemann" — „Vorſommer" — „Sommergewitter" — „Erntezeit" u. a. aneinanderreihen, ruhig und beſchaulich auf der einen Seite — „Alter Bauer am Abend" — „Gruß an das Korn", bewegt und teilweiſe äußerſt fröhlich auf der anderen — „Erntetanz". Neben der Symmetrie, die Eingangs- und Schlußchor dem Werk verleihen, iſt die Einheitlichkeit des Ganzen beſtimmt durch die Wiederkehr kleiner muſikaliſcher Motive bei entſprechenden Textſtellen und dadurch, daß der ſchlafende und erwachende Acker im zweiten Satz — „März" — auch muſikaliſch ſein Gegenſtück im „Herbſt" findet, in dem er ſich wieder zur Ruhe begibt, um neue Kraft zu ſammeln für neue Saat und neue Ernte im ewigen Kreislauf des Geſchehens.

*

HEINZ TIESSEN:

PASSACAGLIA UND FUGE FÜR ORGEL.

Thema (Adagio):



Aufbau der Variationen: I. Gruppe (e-moll) in Bewegung und Tonſtärke beſtändig wachſend. II. Gruppe (G-dur) *ff* beginnend. Die folgende Variation *p* subito. Nach und nach führt ein neuer Anſtieg zur III. Gruppe (e-moll), in welcher zuletzt der Gipfel der Paſſacaglia — zugleich mit Vergrößerung des Themas — erreicht wird. Entſpannender Übergang zur IV. Gruppe (E-dur), in welcher das Thema auch in eine Mittelſtimme und („zart blühend") in die Oberſtimme ſteigt und darauf zum Schluſſe führt. —

Für die friſch bewegte Fuge (Allegro, 2/2) iſt das Thema neu rhythmiſiert und ausgeſponnen. In der zweiten Durchführung (G-dur-Einſatz) erſcheinen Thema und Kontrapunkt zuerſt in Umkehrung. Nach verſchiedenen Durchführungen der Urform und der Umkehrung in wechſelnden Nachbartonarten kehrt die Haupttonart e-moll wieder mit Eintritt des vergrößerten Themas im Pedal.

Der Schluß der Fuge weitet ſich zu einem Epiloge (Andante E-dur), in welchem das Thema zum Liede wird, wie zu einem innig-verklärten Dankgebet.

*

MAX TRAPP:

KONZERT FÜR ORCHESTER.

Da der Komponiſt von der Abfaſſung einer kurzen Einführung abſah, verweiſen wir auf das Max Trapp-Heft der ZFM (Oktober 1937), in dem Wilhelm Matthes-Berlin in ſeiner ausführlichen Würdigung der Perſönlichkeit des Komponiſten auch das obige Werk berührt.

*

HANS ULDALL:

HAMBURGER HUMORESKEN.

Es kann einen Komponiſten von heute nicht mehr befriedigen, eine Muſik zu ſchreiben, von der er ſich von vornherein ſagen muß, daß ſie vom Volke, d. h. von den muſikliebenden und muſikaliſchen Menſchen, deren Schar in unſerem Vaterlande unüberſehbar iſt, ſtets abgelehnt werden wird. Jede literariſierende Muſik iſt abſcheulich! Widerhall zu finden in den Herzen dieſer Menſchen, ſei der ſchönſte Lorbeerkranz für den ſchöpferiſchen Muſiker.

Dieſe Erkenntnis hat mir wieder Mut zum Arbeiten gemacht und aus ihr heraus ſind auch meine „Hamburger Humoresken" entſtanden, deren Thematik bekannten Hamburger Volksweiſen entlehnt iſt.

*

OTTO WARTISCH:
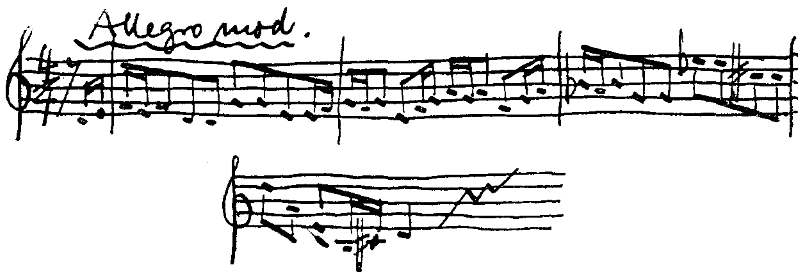
KONZERT FÜR SAITENINSTRUMENTE.

Von obigem Stück beſtehen zwei Partituren. Eine hat Dreſſel in Nürnberg, der ſie 1939/40 aufführt; die andere lagert nebſt Orcheſtermaterial bis zur Uraufführung in Düſſeldorf bei der Fachſchaft; und die Notenblätter mit dem Entwurf ſind unauffindbar.
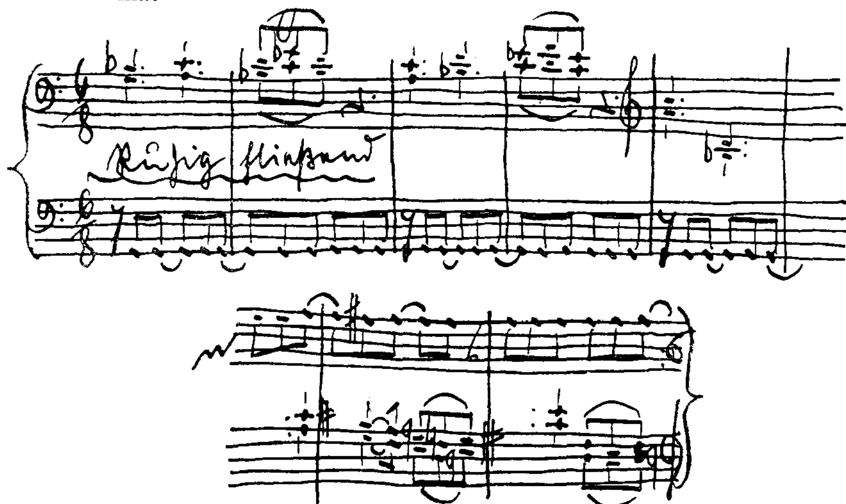
Dieſe Lage erzwang meinen Verſuch, die Analyſe aus dem Gedächtnis zu machen. Der Verſuch mißlang, denn ich habe die Einzelheiten — vergeſſen. Die „Wohltat" alſo, daß die Erinnerung an ſeinen täglichen Umgang mit der Opern- und Konzertliteratur dem Kapellmeiſter Wartiſch nicht in ſeine Komponiſtenwerkſtatt nachfolgt, wurde hier zur „Plage" inſofern, als der Komponiſt Wartiſch (novarum rerum semper cupidissimus) ſein eigenes, im Oktober 1938 vollendetes „Saitenkonzert" über den inzwiſchen entſtandenen Arbeiten (Streichquartett, ſinfoniſches Allegro) im April 1939 zum Teil ſchon wieder aus dem Gedächtnis verloren hat.

In den Kriſentagen des Jahres 1938 gegen Ende September von der Preiskrönung meines Klarinettentrios aus Deſſau heimkehrend, erlebte ich gemeinſam mit allen Volksgenoſſen die Tatſache der Kriegsgefahr. Mein beſonderes Erlebnis hierbei war die Erinnerung an meine vier Frontjahre und die Erwartung aktiver Teilnahme als Reſerveoffizier an einem neuen Feldzug; und zwar bewertete ich beides, jene Erinnerung wie dieſe Erwartung, durchaus poſitiv. Denn meine Liebe und Bewunderung für Adolf Hitler, erneut entfacht durch ſeine überwältigende Haltung in jenen Tagen, hatte mich innerlich ganz erfüllt mit einem beſonderen Gefühl deutſchen Stolzes und eigener Kraft. In dieſem Seelenzuſtand ſchrieb ich, gewohnt, alles Erlebte Muſik werden zu laſſen, in kurzer Zeit mein „Konzert für Saiteninſtrumente" nieder. Ob es die ethiſche Größe obigen Erlebens widerſpiegelt, kann ich als Autor nicht beurteilen. Die „Idee' aber angehend, welche mich beim Komponieren erfüllte, nämlich ein muſikaliſch ehrliches, männliches und knappes Stück zu ſchreiben — eine andere „Konzeption" hatte ich nicht —, ſo glaube ich, daß einiges davon „Erſcheinung" geworden iſt.

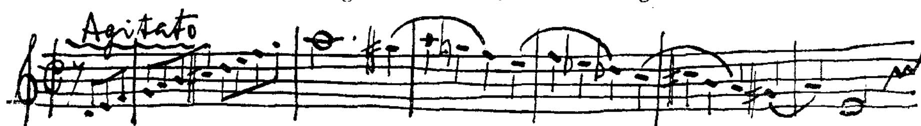
Die Orcheſterbeſetzung lautet: Streichorcheſter, 2 Soloviolinen, Klavier und — im langſamen Satz — Harfe. Der erſte Satz fugiert dieſen Gedanken:



Hierbei entfalten in ausgedehnten „Zwiſchenſpielen" die Sologeigen und das Klavier nicht ſo ſehr ausgeſprochen virtuos als vielmehr polyphon und meines Erachtens auch „dankbar" ein kräftiges Eigenleben. Im zweiten Satz „konzertieren" alle beteiligten Inſtrumente mit bzw. über folgendem Thema:



Das Finale wird durch ſtarkes Brio gekennzeichnet, für das folgendes Profil charakteriſtiſch iſt:



*

FRANZ WÖDL:

QUINTETT IN A-DUR für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott.

Mein Bläſerquintett wurde 1935 komponiert. Es iſt dreiſätzig, wobei zu bemerken wäre, daß in dem zweiten, „Serenata" überſchriebenen Satz eigentlich zwei Sätze, ein langſamer und ein Menuett, ſtecken, worauf ich ſpäter noch näher eingehen muß. Das Hauptthema der erſten Satzes (Allegro moderato, 4/4), dem die Sonatenform zu Grunde liegt, wird zuerſt von der Klarinette gebracht, vom Horn und Fagott wiederholt. Ein accelerando führt nach F-dur (Piu mosso). — Lebhaftere Rhythmen gleiten, ſich allmählich beruhigend, zur Dominante der Seitenſatztonart E-dur. Eine ſanfte, ruhige Melodie, an deren Weiterſpinnen die verſchiedenen Inſtrumente beteiligt ſind, verhallt in E-dur. Die Durchführung verarbeitet nach mehr illuſtrativen Anfängen ſehr eingehend das motiviſche Material des Hauptthemas, deſſen Wiederkehr wieder von der Klarinette, diesmal von Flötenfiguren umſpielt, angezeigt wird (A-dur) — Überleitung und Seitenſatz folgen analog. An den entſprechenden A-dur-Ausklang des Seitenſatzes ſchließt ſich eine größere Coda, die der Fortſetzung des Hauptthemas auch rhythmiſch ganz neue Seiten abgewinnt und in einen kräftigen, energiſchen Allegro-Schluß mündet.

Der zweite Satz beginnt mit einem ruhigen Geſang der Oboe (Andante con moto, B-dur, 6/8), den Flöte und Horn fortſetzen. Begleitrhythmus wie bei einem Ständchen (ſ. Untertitel). Sein *pp*-Verklingen wird jäh abgelöſt von einem kräftigen „Tempo di Polacca" (3/4), das in einen ſehr graziöſen Tanzrhythmus übergeht. Dieſes Stück wird nun durchgeführt wie ein Menuett der klaſſiſchen Sonate, d. h. es hat ſeinen (kurzen) Durchführungsteil, ſeine Repriſe und ein ſehr ſtark kontraſtierendes Trio (Allegro molto — Walzer — Allegro molto), in dem ſich beſonders Klarinette (4/4) und Horn hervortun. Der graziöſe Tanzrhythmus kehrt wieder — ſo wie das Menuett nach dem Trio wiederholt wird —, doch da meldet ſich im

Horn die innige Liebesmelodie des Andante con moto. Es ergibt sich ein Geplänkel der Rhythmen — 3/4 gegen 6/8 — schließlich verflattert der Tanzrhythmus und das Ständchen behauptet das Feld. In sein Verklingen tönt, wie ganz von fern, in den hohen Bläsern noch einmal die Tanzweise. — Der dritte (letzte) Satz — Allegro con brio (A-dur) — ist ein vom Horn begonnenes Fugato, das seinen Höhepunkt mit der Wiederkehr des Hauptthemas des ersten Satzes (ff, Horn und Fagott) erreicht. Die Fortsetzung dieses Themas im *p* wird von Reminiszenzen umspielt (2. Satz!) und schafft den letzten Ruhepunkt vor der rhythmisch sehr abwechslungsreichen Stretta (5/4, 3/4, 4/4), die motivisch aus dem Fugato-Thema des letzten Satzes stammt und im Presto *ff* das Stück beschließt.
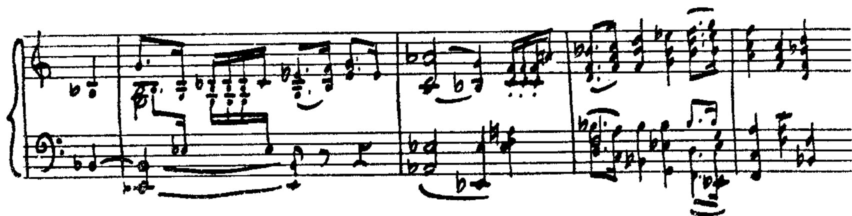
*

ERMANNO WOLF-FERRARI:
TRIPTYCHON.

Ich muß Ihnen sagen, daß ich jedesmal, wenn man mich fragt, ich soll selbst eine Analyse von etwas von mir Komponiertem machen, ich darüber erschrecke. Denn dieses Nabelbeschauen, diese Selbstzerfetzung ist etwas, das mir als Künstler menschlich zuwider ist. Erstens hilft das Analysieren dem Verständnis eines Werkes gar nichts, denn Verstehen heißt doch Zusammenhang sehen, nicht aber disjecta membra. Zweitens: ein Werk, das nicht durch sich selbst verständlich wäre und wirklich eine schriftliche „Einführung" bräuchte, um genossen, d. h. verstanden zu werden, wäre ein Verfehltes. Ich gebe mir alle Mühe eine möglichst klare Musik zu schaffen: ja Klarheit ist für mich selbst schon etwas wie Musik. Wie sollte ich also Klarheit noch erklären?

Zur Uraufführung von Paul von Klenaus „Elisabeth von England" am Kasseler Staatstheater.

Von Wilhelm Matthes, Berlin.

Das Klenauheft (Nr. 3 der ZFM) behandelte in seinem Leitartikel das Grundsätzliche. Die daraus gewonnenen Gesichtspunkte sollen hier auf das neue Werk „Elisabeth von England" übertragen werden, das Ende März am Kasseler Staatstheater zur Uraufführung gelangte. Die Herkunft Klenaus von Wagner, das Hinzielen auf das Gesamtkunstwerk wird in diesem Drama noch leichter erkennbar als im „Michael Kohlhaas" oder im „Rembrandt". Die Notwendigkeit, die Klenau nicht aus persönlicher Überzeugung, sondern aus dem Zwang der Theaterpraxis veranlaßte, seine Monumentalschöpfung Rembrandt „zusammenzustreichen", hat ihn offenbar bei der Elisabeth zu einer gedrängteren Formbehandlung des Stoffes bewogen. Es sind freilich auch in diese Partitur Bestandteile der Oper eingedrungen, Aufmärsche, Tänze, Liedeinlagen, die von der strengen Form des absoluten Musikdramas zu einer bühnenmäßigen Nachbildung des Atmosphärischen führen. Der Auftritt der Königin mit einem sehr pompösen Triumphmarsch,



der Reigen der Hofgesellschaft mit seinem fast Schubertischen Tanzrhythmus
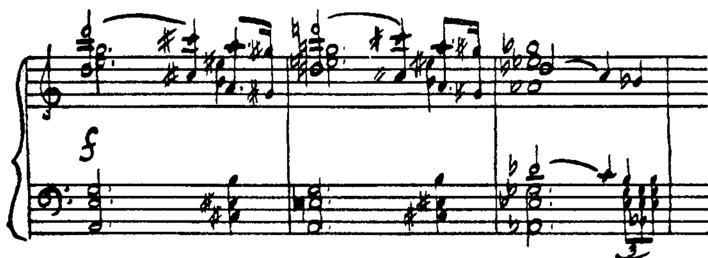
oder die Viſion der Traumgeſtalten, in der manches aus der Venusbergſzene in den beweglichen Figuren herumgeiſtert

ſind greifbare Beiſpiele dafür.
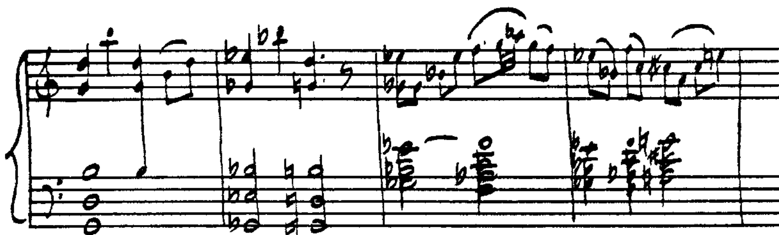
Der dramatiſche Aufbau

vollzieht ſich mit größter Konſequenz. Schon der erſte Geſang Cecils iſt wie ein Prolog dem Drama vorangeſtellt. In ihm wird der Konflikt zwiſchen Macht und Liebe, der in energiſchen Steigerungen zur Kataſtrophe führt, als Kernſtück der dramatiſchen Idee erkennbar. Das Geſtaltungsprinzip des Muſikdramatikers tritt vor allem in der Kunſt zu Tage, aus jenen Schmuck- und Kleinformen in kurzen, treffſicheren Expoſitionen die breiten Ausmaße der Einzel- und Zwiegeſänge zu entwickeln. Sie ſind die Tragpfeiler des Werkes. Bewundernswert, wie organiſch Klenau z. B. mit der heiteren Tanzform das glatte, geſchliffene Diplomatengeſpräch der Bacon und Cecil in Verbindung bringt, aus dem dann bis zur Repriſe des Triumphmarſches ein groß ausgebautes vierſtimmiges Enſemble hervorbricht. In wirkungsvollem Gegenſatz hierzu iſt das ſtille Lautenlied des Narren an den Mond mit ſeinen träumeriſchen Akkorden und zarten Melismen

geſtellt. Zu verblüffender Steigerung aber gelangt der Aktſchluß durch das Liebesduett zwiſchen Eliſabeth und Eſſex, aus deſſen bewegter Chromatik und leidenſchaftlichen Vorhalten eine faſt triſtaniſche Leidenſchaft frei wird.



In die Klangwelt des Atmoſphäriſchen führt wieder der Beginn des 2. Aktes zurück: Das allegoriſche Kartenſpiel der engliſchen Krieger, der Aufruhr hungernder, tatenloſer Soldaten im troſtloſen Irland und nicht zuletzt das melancholiſche iriſche Hirtenlied, das zu dieſen realiſtiſchen Vorgängen die unverminderte Wirkung des muſikaliſchen Stimmungsrequiſites ſchafft. Wie aus dem dreiteiligen Tanzrhythmus des 1. Aktes entwickelt Klenau aus einer Gavotte,



die die Damen des Hofes im Parke von Nonſuch tanzen, die ſteilen dramatiſchen Kurven des 2. Aktes. Dieſe Gavotte iſt der ſpieleriſch galante Auftakt zu der folgenden erregten Ausſprache zwiſchen Eliſabeth und Cecil, durch die die Königin Eſſex' Preisgabe aller kriegspolitiſchen Ziele in Irland erfährt. — Auf dieſem Zwiegeſpräch beruht die gewaltigſte Szene des Werkes, Eliſabeths großer Geſang, in dem ſie den Reſignationen eines gealterten, liebenden Weibes zu erliegen ſcheint, aus denen ſie aber zu der Erkenntnis gelangt, daß „ihr Herz nur der Untertanen Liebe" erfüllen darf.

Hier wie in dem vorgenannten Liebeszwiegeſang baut Klenau

mit den Reihen der Zwölftönemuſik

die ganze Skala prägnanteſter muſikdramatiſcher Ausdrucksmittel, geſteigert durch eine rhythmiſche Energie und durch eine Entwicklungsfähigkeit motiviſcher Einzelheiten, die den entſcheidenden Wendepunkten des Dramas einen ungeheuren Auftrieb verſchaffen. In ſolchen Momenten hat auch der Melodiker Klenau einen unbegrenzten Atem, der von den Singſtimmen das Letzte fordert, ohne ſich jemals von Bravour oder erprobten Theatereffekten verleiten zu laſſen. Was er ſchreibt, iſt von einer muſikaliſchen Intenſität, die alle Konventionen eines opernhaften „Schönheitsideales" weit hinter ſich läßt.
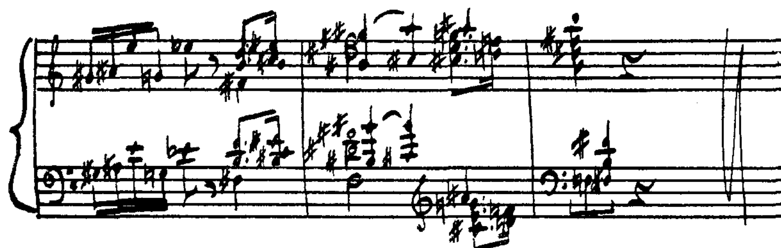
Zum Höhepunkt der Handlung wird der 1. Teil des 3. Aktes. Eſſex, der in Irland durch faule Kompromiſſe zum Frieden gelangt iſt, tritt nicht wie ein Deſerteur vor die Herſcherin, ſondern er entwaffnet den Widerſtand der Königin noch einmal als Geliebter. Die Triſtanemphaſe des 1. Aktes lodert von neuem auf. In harten Akkordakzenten und raſenden Paſſagen türmt das Schickſal Qual auf Qual. Dieſe zerfetzte Muſik iſt unmittelbarer Ausdruck eines namenloſen Leidens, das nach Eſſex' Fortgang den ſchnellen und überraſchenden Umſchwung zur Kataſtrophe vorbereitet. Eliſabeth iſt entſchloſſen gegen den Frieden. Cecil weiß dieſe Stimmung zu nutzen. Ein primitiv muſizierter Dialog zeigt die Kühle und Berechnung der Verhandlungen zwiſchen ihm und der Königin. Der „hohe Rat" tritt hinzu. Eſſex' Heeresbericht, der vor ihm erfolgt, iſt keine wohlgeformte Arie. Er wird gewandt durch alle har-

monischen Ausdrucksmittel des Zwölftonsystems geführt und gipfelt in einem Scherzo: ein dreister Spottgesang auf die Launenhaftigkeit einer Frau. Elisabeth beantwortet diese Herausforderung mit einem Schlag ins Gesicht. Der rasende Essex wird durch das rasende Orchester abgeführt. Sein Versuch, die Königin zu stürzen, scheitert bei der Meuterei des 4. Aktes, bei der dem Chore wichtige und abermals sehr schwierige Aufgaben zufallen. Essex endet unter dem Beil des Henkers.

Im letzten Bilde erwartet Elisabeth in voller Majestät und höchster Zeremonie, seit 15 Stunden zur Bildsäule erstarrt, umgeben von der kalten Pracht des englischen Hofes, den Sendboten Gottes. Sie hat sich zum Sterben gerüstet wie zu einem Gesandtenempfang. Als endlich der hochwürdige Erzbischof von Canterbury väterlich rät, „zu Bette" zu gehen, entläßt die Königin ihren ermatteten Hofstaat. Sie bleibt allein mit den Visionen, die ihr die letzte Stunde in der Erscheinung des verliebten und drohenden Essex aufdrängt. Mit bewundernswerter Sparsamkeit der Mittel hat Klenau diese Sterbeszene zum verinnerlichten Ausdruck einer seelischen Entrücktheit gemacht, die mit den letzten Gedanken an Liebe und Königreich schon den Blick in das Jenseits gerichtet hat. Das Ganze ein großartiger Wurf, musikalisch, dichterisch und rein geistig gesehen. Doch hier sollte das Drama schließen. Die apotheotische Krönungsszene, in der nach Elisabeths Tode das Volk Jakob I. mit Heilrufen und Fanfaren zum Herrscher ausruft, wird nach solchen Höhepunkten entbehrlich. Man gewinnt den Eindruck, daß mit der Sterbeszene Elisabeths das Drama am reinsten in die Sphäre absoluter Ausdruckskunst gehoben wurde.

Der philosophische Gedanke

ist der Partie des Narren anvertraut. Er steht triumphierend mit seinem bizarren Leitmotiv



über der Tragik menschlicher Schwäche. Der Narr lebt in der Welt seiner Traumgestalten. Es ist die leuchtende, truglose Welt der Naturelemente. Ihr Zauberreich ist die Wirklichkeit des Dichters: „Ziellos, zwecklos ist Gottes Reich auf Erden." So kommt auch Shakespeare im Gespräch mit dem Narren zu der Erkenntnis, daß sie beide „Gevattern" sind: „Wenn ich nicht verurteilt wäre, Dramen zu schreiben, möchte ich ein Narr sein." Diese reflektierende Prosa hat Klenau wieder als Dialog ergänzend, kommentierend zwischen die musikalischen Szenen gestellt. Auch Shakespeares Aussprache mit Sir Henry Southampton über Kunst führt diesen philosophischen Gedanken weiter: „Auf der Bühne reden die Menschen wie sie denken, aber im Leben denken sie anders, als sie reden." Eine merkwürdige Analogie ergibt sich zwischen diesem Ausspruch und dem, was Maugham in seinem Roman „Theater" von jener „Wirklichkeit" des „Narren" sagt: „Die ganze Welt ist eine Bühne und alle Männer und alle Frauen sind bloß Schauspieler. Aber die Illusion ist bei denen drüben; bei uns Schauspielern ist die Wirklichkeit. Die dort sind Rohmaterial. Wir sind der Sinn des Lebens. Wir nehmen ihre dummen, kleinen Empfindungen und verwandeln sie in Kunst und Schönheit."

Das Gleiche hat Klenau aus den Torheiten und Kleinigkeiten dieser englischen Hoftragödie geformt. Er findet dafür eine sehr spaßige und man kann auch sagen zeitgemäße Wendung in dem Gespräch eines Boten mit einem Londoner Bürger: „Ein Londoner Bürger ist mehr als ein Mensch; er ist ein Philosoph, er denkt." — „Ihr wißt ja als denkender Bürger," sagt der Bote, „daß das Reden die Hauptbeschäftigung der Parlamente ist." — „Schon gut," entgegnet der „übermenschliche" Londoner Bürger, „immerhin, es ist gesund für die Lungen und es erzieht zum Denken."

Daß das Kasseler Staatstheater sich die Uraufführung eines so anspruchsvollen Vorwurfs sicherte, spricht von neuem für die Aktivität und Leistungsfähigkeit dieser Bühne. Intendant Dr. Ulbrich gab jeder Szene ihre festen dramatischen Umrisse und entwickelte aus Joseph Fennekers groß gesehenen Bildern ein Spiel der leidenschaftlichen Gegensätze. Robert Hegers energische Führung am Pult verschaffte von den gewaltigen Klangdimensionen des Orchesters und dem kunstvollen Bau der Stimmführungen ein außerordentlich plastisches Bild. Für die erheblichen Anforderungen der Titelpartie hatte Hanna Gorina beträchtliche stimmliche Mittel und eine sehr bemerkenswerte Spielbegabung einzusetzen. Alf Rauch, als Essex ein temperamentvoller Lyriker, die glückliche Besetzung der anderen Partien und die vortrefflichen Leistungen des Orchesters, Chors und Balletts trugen zu dem lebhaften Beifall, der sich von Akt zu Akt steigerte, wesentlich bei.

Eine Hochschule fährt ins Land.

Zur fünften Musikfahrt der Staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar.

Von Günther Köhler, Eisenach.

Als die Weimarer Musikhochschule im Frühjahr 1935 zum ersten Male zu einer Musikfahrt ins Thüringer Land rüstete, wollte es selbst den Eingeweihten noch als ein Wagnis erscheinen, ob auch nur eines der gesetzten Ziele wirklich erreicht werden könne, ob der künstlerische Ruf dieser thüringischen Hochschule gewahrt bliebe und ob in Anbetracht des Minutenprogramms eine solche mehrtägige Fahrt ohne Störungen organisatorischer Art ablaufen könne. Der derzeitige thüringische Minister für Volksbildung und jetzige Gauleiter Staatsminister Wächtler erhob diesen Gedanken zu einer segensreichen Aufgabe, und der unermüdliche Leiter der staatlichen Musikhochschule, Prof. Dr. Felix Oberborbeck, erbrachte die Verwirklichung in einer Form, die bis heute beispiellos in deutschen Landen geblieben ist. Die Hochschule bekam den Auftrag, und nach zwei Seiten konnte er ausgewertet werden. In fünf Musikfahrten mit insgesamt mehr als 190 Veranstaltungen verschiedenster Art erprobt, darf nun mit einiger Sicherheit einmal eine Bilanz aufgestellt werden. Sie ist aus dem Grunde nur im positiven Sinne möglich, weil alle Teilnehmer vom Notenwart über alle organisatorischen Posten bis zum Postdienst, vom Wagenleiter bis zum Fahrtleiter und vom Chorsänger bis zum Dirigenten mit dem besten Willen und dem Einsatz aller Kräfte für das fruchtbare Gelingen eintraten. — Diese letzte Fahrt hat nun die organisatorischen Erfahrungen der letzten Jahre zusammengefaßt, d. h. die Veranstaltungen sind nun im Lehrplan der Hochschule fester Bestandteil geworden, die Fahrt „läuft". Die Tagesziele waren diesmal in West- und Mittelthüringen Vacha (Unterbreizbach), Zella-Mehlis, Waltershausen, Georgenthal, Tambach - Dietharz, Langensalza (Ufhoven, Thamsbrück) und Naumburg (Schulpforta). Es ist beinahe unwichtig, nur nackt und bloß die einzelnen Daten zu verzeichnen, die zu leicht die viel wichtigeren Grundgedanken eines solchen Unternehmens verwischen könnten. Es lag zunächst im Zuge der Entwicklung einer in der Zeit stehenden Hochschule nahe, eine solche Gelegenheit zur Schulung der Studentenschaft auszunutzen. Das erste „fahrende Schulungslager" zog also im Jahre 1935 von Weimar aus ins Thüringer Land. Alle Gruppen der Hochschule — kameradschaftlich vereint — fuhren in die Dörfer und Städte, um ihre späteren Wirkungskreise an Ort und Stelle kennenzulernen. Da kam der Schüler der Orchesterschule in die Städte hinaus, sah dort die Kulturorchester, lernte die Berufskameraden am Pult kennen, wenn er mit ihnen gemeinschaftlich musizierte, lernte auch ihren Berufskampf kennen, wenn er im Freiquartier oder beim Kameradschaftsabend mit ihnen ins „Fachgespräch" kam. Der Gesangsstudierende hatte wenn möglich selbst Gelegenheit, vor einer großen Zuhörerschaft seine Fähigkeit als späterer Oratoriensänger und Gesangsolist zu erproben. Kirchenmusikstudierende genossen praktische Unterweisung in ihren künstlerischen Aufgabebereichen, und für den zukünftigen Musikstudienrat gab es Anschauungsunterricht in Hülle und Fülle in den zahlreichen Schul- und Jugendkonzerten. Schulungsleiter aller auf diesen bisherigen Fahrten war Prof. Dr. Oberborbeck, der mit vielseitigstem Können und reicher praktischer Erfahrung überlegen voranschritt und jedem Studierenden dieser Schulungsfahrten ein nie ermüdender Berater war. Die Entwicklung der Hochschule ist in den letzten Jahren





2 Bühnenbilder der Uraufführung von Paul von Klenaus „Elisabeth von England“ am Staatstheater Kassel

(Aufnahmen M. Nehrdich, Kassel)

Zu dem gleichnamigen Aufsatz von Wilhelm Matthes



Der HJ-Lehrgang ſingt in der Napola-Schulpforta luſtige Lieder



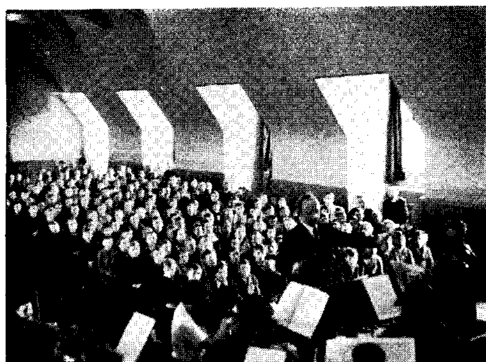
Jungmannen der NPA Schulpforta als aufmerkſame Zuhörer



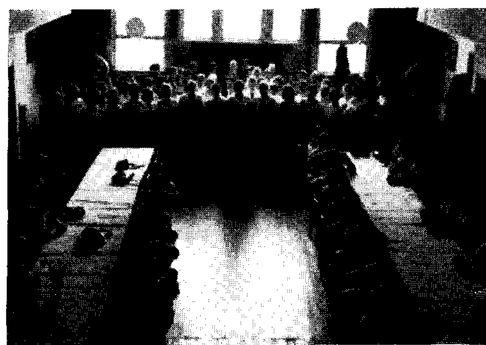
Muſizieren auf dem Markt in Waltershauſen



Freikonzert der Blaskapelle des RAD-Muſikzugführerkurſus in Schmalkalden



Prof. Oberborbeck leitet ein Schulkonzert in der Oberſchule Vacha



Der Chor der Hochſchule muſiziert in der Gauſchule der DAF

Bilder von der 5. Muſikfahrt der Staatlichen Hochſchule für Muſik in Weimar

(Aufnahmen A. W. Grafe, Günther Köhler und F. Lindner)

Zu dem Auffatz von Günther Köhler: „Eine Hochſchule fährt ins Land“

ſtändig vorwärts gegangen. Mit der Begründung eines Inſtitutes für Schulmuſik (an die Univerſität Jena angeſchloſſen) hat der Ausbau begonnen, durch die Angliederung eines Lehrganges für Volks- und Jugendmuſikleiter in HJ und BdM und eines Ausbildungslehrganges für Muſikzugführer des RAD iſt ihre Tätigkeit auf die breite Baſis unſerer heutigen Muſikentwicklung geſtellt worden. Wenn eine Hochſchule die Ausbildung der Muſikbefliſſenen in den Formationen der Bewegung in ihre Obhut nimmt, iſt zugleich auch das Fundament unſerer weiteren Muſikausübung gewährleiſtet. So ergab ſich nun die erfreuliche Tatſache, daß die fünfte Thüringenfahrt ein in vieler Hinſicht vollkommeneres Geſicht hatte. Die Zahl der Beteiligten iſt um 50% geſtiegen. Nicht mehr drei, ſondern fünf ſtattliche Autobuſſe rollten diesmal durch das Thüringerland. Zwei Sinfonieorcheſter in Stärke von 32 und 40 Muſikern, die an einzelnen Orten auch zuſammenwirkten, zwei Chöre von 60 und 25 Sängern, eine Laienſpielſchar und ein Sing- und Spielkreis des HJ-Lehrganges und zwei Blasorcheſter beſtritten diesmal das muſikaliſche Programm. Dementſprechend war ſelbſtverſtändlich dieſes muſikaliſche Programm erheblich anſpruchsvoller. Die unumgängliche Vielgeſtaltigkeit der Veranſtaltungen verlangt beinahe aus jeder Gattung eine kleine Auswahl. Aus der ſinfoniſchen Muſik aber hebt ſich als beſondere Leiſtung des gemeinſamen Orcheſters von etwa 70 Muſikern die Siebente Sinfonie Beethovens heraus. Hiermit aber verlangt bereits die andere Hauptaufgabe der Muſikfahrten erneute Beachtung.

Es iſt ſchon ſo, wie Prof. Oberborbeck bei ſeinen einführenden Worten immer wieder zum Ausdruck brachte, daß alle Arten des Muſizierens auf einer ſolchen Fahrt gepflegt wurden. Und wo auf den erſten Thüringenfahrten nur ſchüchterne Verſuche der Anfreundung möglich waren und die ſchon eine Fülle von Begeiſterung auslöſten, jetzt waren die Wege geebnet: Platz- und Freikonzerte der Arbeitsdienſtblaskapelle und des Hochſchulblasorcheſters brachten immer wieder muſikfreudige Hörer auf die Straßen und Plätze; abendliche Konzertveranſtaltungen ſinfoniſcher und an kleineren Orten unterhaltender Art fanden vor ausverkauften Sälen ſtatt: darüber hinaus aber waren es auch diesmal wieder die weiter vom Wege abliegenden Muſiziergelegenheiten, die die hauptſächlichſten Belange dieſer Fahrt ausmachten. Im Waltershäuſer Reichsarbeitsdienſtlager war Gelegenheit, die Entlaſſungsfeier muſikaliſch auszugeſtalten: Vortragsfolge: Ceſar Bresgen, Feiermuſik, Chorlieder des HJ-Lehrganges, Beethoven, Ouverture zu „Prometheus", Anſprache des Oberſtfeldmeiſters, Nationallieder. An anderer Stelle war die ſtädtiſche Gefolgſchaft Waltershauſen zu einem Mittagskonzert eingeladen worden: Folge: Gerhard Strecke, Luſtige Ouverture, Richard Strauß, Roſenkavalierwalzer, Reznicek, Ouverture zu „Donna Diana", Mozart-Kanons und heitere Chorlieder. In der Nationalpolitiſchen Erziehungsanſtalt Schulpforta hatte ſicher noch nie eine ſo große Muſikkapelle von über ſiebzig Mann muſiziert: Programm: Reznicek, Ouverture zu „Donna Diana", Mozart, Violinkonzert A-dur, 1. Satz, Richard Strauß, Roſenkavalierwalzer, Gerhard Maaß, Handwerkertänze, Luſtige Lieder der HJ-Spielſchar.

Wo es auch ſein mochte, überall wo muſiziert wurde, in den Schulen und Schulungslagern, in Autobahnlagern, in Fabriken und Werkshallen, in Kirchen und Krankenhäuſern ſpürte man wieder die Begeiſterung, die durch die Spenden der fahrenden Muſikanten ausgelöſt wurden. Und iſt dieſe Aufgabe eines Muſikaustauſches zwiſchen Stadt und Land — wie er in einer Anzahl gemeinſchaftlicher Konzerte mit den örtlichen Vereinen auch offenſichtlich in die Erſcheinung trat — nicht wert, gerade einer Muſikhochſchule geſtellt zu werden, die bemüht iſt, ihr Wirken und Tun in den Dienſt des nationalſozialiſtiſchen Kulturaufbaus hineinzuſtellen? Wenn dieſe Fahrten zu einem ſtändigen Programm der Weimarer Hochſchule geworden ſind, dann iſt damit der Weg gezeigt, wie heute auch die junge Muſikergeneration an der ihr geſtellten Aufgabe mithelfen und dieſe zugleich für ſich in der Form einer weltanſchaulichen und beruflichen Schulung auswerten kann. Es wäre deshalb nur zu wünſchen, daß auch andere Muſikhochſchulen in ähnlicher Weiſe dieſem Beiſpiel folgten. Sie würden genau ſo herzlich empfangen, und das Erlebnis der Freude und Begeiſterung in Fabriken und Werkshallen, in Schulen und Schulungslagern und in Kirchen und Krankenhäuſern und Konzertſälen würde ihnen ſpürbar machen, daß auch in unſerer raſch bewegten Zeit die Muſik noch immer die Spenderin der inneren Erbauung und Stärkung in der Stadt und auf dem Lande iſt.

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Im Gleichlauf des Berliner Konzertlebens, in deſſen Rahmen immer noch Beethoven und Brahms mit ein und denſelben Werken als beſonders begünſtigenswert erſcheinen, gewinnt man mitunter aufſchlußreiche Erkenntniſſe über Grundſätzlichkeiten der ſtiliſtiſchen Strömungen, die ein zufälliges Zuſammentreffen anregender Veranſtaltungen vermittelt. Etwa die Unterſchiede zwiſchen deutſcher und franzöſiſcher Kammermuſik, die ein Abend „Werke junger Komponiſten" und eine Veranſtaltung des „Pariſer Bläſerquintetts" aufzeigten. Auf deutſcher Seite erklangen in einem faſt dreiſtündigen Konzert Schöpfungen von Eberhard Wenzel, Paul-Martin Genſichen, Friedrich Zipp, Hans Grovermann, Ceſar Bresgen, Ulf Scharlau, Jan Koetſier. Unter den franzöſiſchen Tonſetzern intereſſierte vor allem Jean Françaix neben Jacques Ibert und Gabriel Fauré.

Der Vergleich wurde erleichtert durch den Umſtand, daß jeweilig eine ſtark ausgeprägte, ſubjektive Note faſt allen Schöpfungen gemeinſam war. Bei den Deutſchen Schwerblütigkeit und Verſonnenheit, bei den Franzoſen Leichtigkeit der künſtleriſchen Lebensauffaſſung und Wendigkeit des thematiſchen Gedankens. Aber der deutſche Stil mündet in asketiſche Gefühlsenthaltung, der franzöſiſche in geiſtvoll oberflächliche Unterhaltſamkeit. Man ſpürt bei der deutſchen Jugend das Ringen um den Ausdruck, der tiefſchürfend geſucht, ehe er gefunden wird, und man empfindet in der franzöſiſchen Muſik das unbekümmerte Entgegenkommen bei jedem ſich mehr oder minder wahllos bietenden Gedanken, der eine irgendwie geartete künſtleriſche Formung zuläßt.

Aber der an ſich erfreuliche Ernſt der künſtleriſchen Auffaſſung wirkt gedrückt und unfrei in der deutſchen Tonkunſt — Menſchen vergleichbar, die den Kopf zu Boden geſenkt langſam und ſchwerfällig ſchreiten, ſtur geradeaus in pedantiſcher Verfolgung der abgezirkelten Wege, die ihnen die polyphone Linearität vorſchreibt. Es iſt, als ob das blühende Leben zu beiden Seiten des Weges für ſie nicht vorhanden wäre, als ob die Sonne für ſie nicht ſcheint, die Blumen umſonſt ihren Duft verſchwenden. Wie kann man nur ſo lebensfremd komponieren? Mit Ausnahme von Ceſar Bresgen, der noch genug junge, ſpieleriſche Triebkräfte beſitzt, iſt die an jenem Abend gebotene Kammermuſik ſtarr und greiſenhaft — an die Bewegungen der Marionette erinnernd.

Unter den Franzoſen ſind Jacques Ibert und der von mir als ganz beſonders begabt geſchätzte Jean Françaix muſikaliſche Perſönlichkeiten von Format. Umſo mehr muß man die Veräußerlichung der vorhandenen großen Begabung bedauern, die nicht mehr will als gefällig und unterhaltſam erſcheinen. Die organiſche Einheit von Melodie und Begleitung, die der deutſchen Muſik eigen iſt, wird aufgehoben zugunſten einer ſchlagzeugartigen Unterſtreichung der melodiſchen Akzente auf oft einfachſter harmoniſcher Unterlage mit geiſtvollen modulatoriſchen Wendungen — dazu die Sucht nach Effekten und Pointen: einem Menſchen vergleichbar, der in gleißend bunte Gewänder gehüllt tänzeriſchen Schrittes vor einem imaginären Publikum ſtolziert, ſtets von der Frage nach der rechten Wirkung ſeiner äußeren Erſcheinung beunruhigt. Selbſt Jean Françaix, der in früheren Werken Witz und Kunſt in anmutigſter Weiſe zu verbinden weiß, entgeht nicht der Gefahr gekünſtelter Berechnung, wenn er im Finale ſeines Kammermuſikwerkes ein paar Adagiotakte einfügt — nur um den Allegro-Schlußtakten einen größeren „Effet" geben zu können.

Auf dem Gebiet der Orcheſtermuſik gibt es wenige Dirigenten, die ſich ſo rückhaltlos, ſo tief innerlich überzeugt für junge deutſche Muſik einſetzen wie Carl Schuricht. Die Äußerung, die einem unſerer größten Stabführer zugeſchrieben wird und die einer Mißachtung der ſchaffenden Jugend gleichkommt, wird von Schuricht widerlegt durch die von Erfolg gekrönte Mühe ehrlichen Suchens, die allerdings von wenigen Dirigenten freudigen Herzens auf ſich genommen wird. Es iſt leichter und bequemer, der jungen Generation jeden künſtleriſchen Wert abzuſprechen, als ſich auf den Willen und die Wünſche der Jugend einzuſtellen. Carl Schuricht iſt noch innerlich jung genug, um ſich mit der Jugend verbunden zu fühlen, und ſeine

Einsatzbereitschaft wird einst von der Geschichte höher bewertet werden als die noch so feinfühlend und überästhetisch dargebotene tausendste Wiederholung der „Eroica“ oder einer Brahms-Sinfonie.

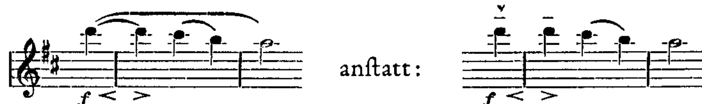
Carl Schurichts „Moderner Abend“ als Sonderkonzert der Philharmonie brachte H. Schaeubles „Sinfonische Musik für großes Orchester“ als Auftakt. Die Thematik ist ernst und gediegen in mitunter scharfer Profilierung, sein Können reich an gehaltvollen und einfallsreichen Wendungen voll kunstgemäßer Selbständigkeit einer frei entwickelten Stimmführung, die auf die eingewurzelten, aber dehnbaren Gesetze äußerer Schönheit umso weniger Rücksicht zu nehmen braucht, als das innere Wollen stark genug ist, um sich seine eigenen Gesetze aufzustellen. Unter den vielen Feinheiten ist besonders die Linienführung des dritten Teils hervorzuheben, der sich in seiner Auflockerung vorteilhaft von der etwas gedrängten, zu stark eingedickten Polyphonie der ersten Abschnitte unterscheidet. Mit dem zweiten neuen Orchesterwerk, der „Musik zu einer Komödie“ von Franz Flößner hat Schaeuble die architektonische Note gemeinsam in vorwiegend kontrapunktischer Gestaltung. Aber Flößners Einfälle sind leichter in keckem Wurf, ohne die gedankliche Festigung Schaeubles zu erreichen. Seine Instrumentation ist dezenter und durchsichtiger, seine Struktur mühelos zu erfassen, seine Schöpfung spielerischer bis zu der ernsten Note, die im bedeutsamen dritten Teil durch ein Trompetenthema eingeführt wird.

Den Höhepunkt bot das Schuricht-Konzert durch die Uraufführung von zwei Arien aus der neuen Oper „Napoleon“ von Edmund von Borck. Die frei nach Grabbe gestaltete Schöpfung, die in Gera für die erste Hälfte der kommenden Spielzeit zur Uraufführung angenommen wurde, stellt meines Erachtens die erste kunstvollendete Auseinandersetzung mit dem Zeitgeist des Heldischen dar, wie die eingehende Durchsicht des Klavierauszuges erkennen läßt. Die Tendenz der Oper besteht in der musikalischen Charakterisierung der Napoleon-Gestalt als eines unbeugsamen Willensmenschen, der selbst im Augenblick des Unterganges auf dem Schlachtfeld von Belle-Alliance ungebrochen und unbezwingbar allein seinem heldischen Dämon gehorcht. Den Komponisten adelt die Größe der dichterischen Vorlage, die von ihm letzte, kraftvolle Auswertung der musikalischen Sprache, eine hohe ethische Haltung und gefühlsmäßige Vergeistigung ohne die geringsten Spuren jedweder Sentimentalität in absoluter Konzessionslosigkeit verlangt. Die beiden Arien-Proben sind für diese innere Einstellung bezeichnend genug. Da ist die „Amphitriten-Arie“, in der Napoleon in einsamer Größe bei seinem Abschied von Elba die Meeresgöttin beschwört. In natürlicher Deklamation gleiten die Worte über den fast unbewegten Untergrund eines klanglich verhaltenen, herben und farblosen Orchesters, dessen Stimmen ein gleichmäßig steigendes und fallendes Thema tragen. Dieser strengen Lyrik steht die zwingende Dramatik jener anderen Arie gegenüber, in der Napoleon bei seiner Rückkehr nach Paris erneut Besitz von den königlichen Räumen nimmt. Hier packt der unmittelbare Ausdruck des Gefühls mit seinen Varianten, die sich in einer reichen, abwechslungsvollen instrumentalen Untermalung spiegeln. Edmund von Borck ist ein ausgezeichneter Kenner und Beherrscher der instrumentalen Möglichkeiten, die in überaus sorgfältiger Arbeit charaktervoll ausgewertet werden. Da ist kein Ton zu viel, keiner zu wenig, jeder aber geschmackvoll eingesetzt im Dienst des gesanglichen Ausdrucks. Man ist über die Sicherheit der musikalischen Charakter- und Milieuschilderung bei dieser Erstlingsoper einigermaßen erstaunt, und die mystischen Anklänge im Schluß der Arie mit ihrem textlichen Hinweis auf die Macht Gottes bedeuten einen starken Appell an die Seele. Robert Titze, ein Schüler des „Konservatoriums der Reichshauptstadt Berlin“, besaß für den Vortrag der Arien ausgezeichnete stimmliche Mittel, und eine reichere Entfaltung der Höhe ist nur noch eine Frage der Zeit. Carl Schurichts Konzert, das in der zweiten Hälfte Hans Pfitzner gewidmet war, ergab einen großen Erfolg für den Dirigenten wie für den Komponisten, und die Hörerschaft war aufgeschlossen und aufnahmebereit für dieses recht schwere Programm, das weit über dem Durchschnitt der Berliner Konzerte stand.

Neben Schuricht, diesem hervorragenden Stabführer, erschienen in dem verhältnismäßig kargen, durch die Osterzeit unterbrochenen Monatsabschnitt weitere Dirigenten von Bedeutung wie Eugen Jochum, der mit dem Kittelschen Chor Beethovens „Neunte“ mustergültig wie-

dergab, Georg Schumann, der mit ſeinem trefflichen Chor die Matthäus- und Johannes-Paſſion zur Aufführung brachte (auffällig, wie vermindert die künſtleriſche Leiſtungsfähigkeit des Philharmoniſchen Orcheſters in den Schumann-Konzerten iſt!), Richard Strauß mit einem eigenen Kompoſitionsabend, Knappertsbuſch u. a. Am intereſſanteſten iſt die Perſönlichkeit des neuen Opernkapellmeiſters Herbert von Karajan, der in einem Sonderkonzert Haydn, Debuſſy und Tſchaikowſky interpretierte.

Karajan iſt durch die Unbeſonnenheit einer übertrieben lobhudelnden Berliner Preſſeſtimme zu einer Senſation im deutſchen Muſikleben geſtempelt worden. Gewiß ſind ſeine Fähigkeiten als durchaus ſubjektiv zu werten — wobei es allerdings eine offene Frage bleibt, wieweit ſich ſeine perſönliche Auffaſſung im Intereſſe der Werktreue rechtfertigen läßt. Tſchaikowſkys „Symphonie pathétique" verlockt leicht zu Maßloſigkeiten des künſtleriſchen Temperaments, in denen dem vitalen Gefühl des Dirigenten der abwägende Verſtand unterliegt. Das „Allegro vivo" des erſten Satzes ſtellte an die Ausführenden höchſte Anforderungen. Es iſt unmöglich, in dieſem Tempo die Holzbläſer-Sechzehntel (vor Buchſtabe „K" der Partitur) klar herauszubringen. Auch der dritte Satz litt unter einer Überhetzung, wie man ſie nicht gewöhnt iſt. Die Holzbläſer vermochten bereits im dritten Takt kaum zu folgen. Der Höhepunkt des Durchführungsteils ließ bei dieſem Tempo kaum die Sechzehntel des Hauptthemas zur Geltung kommen. Gewinnend war die ſchöne Linienführung des zweiten Satzes mit großen Gefühlsſpannungen in ſanglicher Ausbreitung. In Einzelheiten ließe der vierte Satz noch manche Feinarbeit zu. Nicht allein von Karajan hört man bei den Steigerungs-Sequenzen des zweiten Themas — etwa bei Buchſtabe E häufig folgende Ausführung:



Das bedeutet für die Geigen bei Wechſel der Streichart das Spiel von zwei unverbunden nebeneinanderſtehenden Tönen — alſo deutlich erkennbares Abſetzen vor dem zweiten D noch vor dem Forte-Einſatz der Hörner, die den Streichkörper nicht zudecken dürfen. Stattdeſſen klingt die Ausführung oft, als würden die beiden D's aneinandergebunden, wodurch die Stelle einen weichlichen, übertriebenen „Lamentoſo-Charakter" erhält. Es beſteht meines Erachtens durchaus keine zwingende Notwendigkeit, den elegiſchen Ton des Satzes über Tſchaikowſkys eigene Anweiſungen hinausgehend zu unterſtreichen.

Im übrigen verbindet Karajan, der grundſätzlich auswendig dirigiert, feurigen Geiſt mit einem zeitweilig faſt ſomnambulen Verſunkenſein unter größtmöglicher Einſchränkung der Gebärde, die den Takt oft nur andeutet oder ſogar gänzlich negiert, um ſich mit völliger Hingabe der Ausdrucksgeſtaltung widmen zu können. Manche Partien dirigiert er mit geſchloſſenen Augen. Sein ganzes Weſen iſt mit Spannung geladen, die in Höhepunkten geradezu gewitterhaft ausbricht. Ein wahrer „Jupiter tonans" der Muſik, der Blitze ſchleudert, Orcheſter und Publikum in den Strudel hemmungsloſer Gefühlsſtürme reißt. Die angeborene Suggeſtivkraft des berufenen Dirigenten iſt ihm in höchſtem Maße eigen, und es hieße von dieſem hochbegabten Stabführer Unmögliches verlangen, wollte man ſchon heute diejenige letzte Reife und Vollkommenheit erwarten, die ſich erſt im Verlauf eines entwicklungsreichen Lebens einzuſtellen pflegt.

*

In der Oper hörten wir klaſſiſche Werke in Neuinſzenierungen, darunter im Deutſchen Opernhaus eine ſehr glückliche d'Arnals-Inſzenierung von Maillarts „Das Glöckchen des Eremiten" mit Walter Lutze am Pult (ſehr maßvoll im Tempo!), in den Hauptrollen Irma Beilke, Hans Wocke, Marie-Luiſe Schilp, Valentin Haller u. a. Das melodiſch reizvolle Werk würde ſeine Bühnenwirkſamkeit noch deutlicher erweiſen, wenn der Text eine Neubearbeitung erfahren hätte. Der geſpreizte Ton der geführten Unterhaltungen wirkt unfreiwillig komiſch.

Aus dem Arbeitsgebiet der Volksoper iſt diesmal ein lyriſcher Tenor anzukündigen, der zu den allergrößten Erwartungen berechtigt und auf den die Muſikwelt nachdrücklichſt aufmerk-

ſam gemacht ſei. Er heißt Wilhelm Trautz. Er ſtudierte auf der Mannheimer Muſikhochſchule und auf dem Mozarteum in Salzburg bei Kammerſängerin Gutheil-Schoder. Seine erſten Verpflichtungen führten ihn von Beuthen über Breslau und Nürnberg nach Berlin. Im Jahre 1932 ſang er bei den Salzburger Feſtſpielen. Während ſeiner Tätigkeit an der Berliner Volksoper wohnte der Führer einer Butterfly-Darſtellung bei, in der er den Linkerton mit größtem Erfolg verkörperte. An der Berliner Staatsoper vertrat er Helge Roswaenge, im Deutſchen Operhaus, in der Hamburger Staatsoper gab er Gaſtſpiele. In der letzten Neueinſtudierung der Volksoper übernahm er die Partie des Cavaradoſſi. Sein Tenor iſt von einer blühenden, ſchwelgeriſchen Weichheit mit einer erſtaunlichen klanglichen Entfaltung in der Höhe. Ein koſtbarer jugendlicher Schmelz iſt dieſem edlen, gepflegten Tenor eigen, der mühelos leicht anſpricht. Man freut ſich immer wieder, dieſem hochbegabten Sänger zu begegnen.

Das größte Ereignis des Monats war aber die Aida-Inſzenierung der Staatsoper, die alle bisherigen Leiſtungen in den Schatten ſtellte. Hierzu verbanden ſich deutſche Geſangskräfte mit italieniſcher Kunſtleitung in der Staatsoper: Victor de Sabata am Pult, Inſzenierung und Ausſtattung Guido Salvini und Aldo Caldo. Der italieniſche Meiſterdirigent verſteht es, in mühevollſter Feinarbeit geradezu jeden einzelnen Ton zu beſeelen und bei zärtlicher Weichheit der Klangbildung, bei oft überäſthetiſch ſchön ausſchwingender, abgerundeter Ornamentik der Melodieführung den Eindruck zu erwecken, als ſpiele keine Inſtrumentalgruppe, ſondern nur ein Soloinſtrument. Wie ein Hauch verlieren ſich die Dacapoteile des Vorſpiels ins Myſtiſche. Trotz packend warmblütiger, ſinnenfroher Wendungen bleibt vor allem die ideale, anſchmiegſame muſikaliſche Untermalung der Bühnenvorgänge in dezenter Zurückhaltung des Orcheſters vor der Singſtimme in der Erinnerung haften. Die Steigerungen, die Übergänge, die abklingenden Schlußtöne — das alles lebte in einem vielfarbenen Glanz, den nur ein Meiſter der Palette mit hauchfeinem Pinſel aufzutragen weiß. In der Inſzenierung herrſcht monumentale Größe in gewaltiger Auftürmung kantiger Bauten mit Sphinxen und Götterbildern in originaler Anknüpfung an den Memphis-Tempel vor. Perſönliche Auffaſſung zeigt ſich neben der Nil-Landſchaft mit der Ankunft einer Segelbarke auf bewegter Waſſerprojektion vor allem im vierten und im letzten Bild. Der Triumphzug vollzieht ſich bei Nacht, hauptſächlich im Hintergrund auf mehrfach geteilter ſchiefer Ebene, während das Mondlicht vor dunklem Himmel die Standarten und Rüſtungen verſilbert. Der terraſſenförmige Aufbau, der bis unter die Bühnenebene hinabreicht, geſtattet übereinandergeſtellte Gruppen von Fackelträgern, Kriegern uſw., dazu die Einzugsfanfaren, die dem Triumphzug nicht voranſchreiten, ſondern auf beſonderem Podeſt in zwei gegenüberſtehenden Halbchören Platz finden. Dieſes rein auf Farbe und Bewegung abgeſtimmte Bild war unerhört großartig, und ſelbſt die letzten Töne begleiteten noch die Züge der Krieger mit einem Menſchenaufwand, der einfach unfaßbar iſt.

Neu war auch die Vereinheitlichung der letzten beiden Bilder. Der „Saal" mit ſeinen drei hohen Eingangspforten (Zauberflöte!) gleitet nach links ab und verwandelt ſich mithilfe der Schiebevorrichtung in den Tempel. Wir erleben, wie Radames in das Gewölbe eingeſchloſſen wird, und nun ſteigt die geſamte Bühne mit dem Reigen der Prieſterinnen ſenkrecht nach oben und läßt aus der Tiefe den Kerker auftauchen, den Radames gerade betritt.

Wenn dieſes Wunder einer Inſzenierung überhaupt noch übertroffen werden konnte, ſo war es durch die geſangliche Darbietung, zu der ſich die bedeutendſten Kräfte der Staatsoper vereinten. In der Titelrolle Maria Müller, reichlich graufarbig geſchminkt, innig und mädchenhaft, blühend und herzbezwingend in der Stimme. Ihr Partner Helge Roswaenge, ſtrahlend in der Erſcheinung, hinreißend in der muſikaliſchen Geſtaltung, und das Schlußduett war ergreifend. Als Amneris Margarete Kloſe mit ihrem gewaltigen Stimmumfang, ihrer vollblütigen Tiefe. Den Oberprieſter verkörperte Ludwig Hofmann, kalt, herrſchſüchtig, markig und ehern im Geſang. Als Amonasro Rudolf Bockelmann, deſſen gepflegtes Organ auch die Höhepunkte wirkungsvoll zu meiſtern wußte. In weiteren Rollen Wilhelm Hiller, Ferdinand Bürgmann, Hilde Scheppan. Dazu die vollendeten Chöre Karl Schmidts, die reiche, fantaſievolle Tanzgeſtaltung der Lizzie Maudrik.

Das Publikum wußte sich vor Begeisterung nicht zu fassen, Zurufe und Beifall dauerten minutenlang an und begrüßten bereits Sabatas Erscheinen am Pult. Mehrfach konnte sich der Dirigent nach den einzelnen Bildern vor dem Vorhang zeigen im Kreise seiner Mitarbeiter. Diese Inszenierung bleibt unvergeßlich.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Das 9. Gürzenichkonzert vermittelte die Bekanntschaft mit Mozarts, als Vorstufe zu den drei großen Sinfonien geltender D-dur Sinfonie, die ihre Entstehungszeit zwischen „Figaro" und „Don Juan" auch stilistisch nicht verleugnet. Beethovens c-moll Konzert meisterte Wilhelm Backhaus in werktreuer Hingabe, und Paul Graeners „Turmwächterlied" lenkte erneut den Blick auf diesen wahren „Lynkeus" der deutschen Komponisten, den warmherzigen und schaffensjungen Altmeister. Prof. Eugen Papst machte uns im 10. Konzert weiter mit der Urfassung der Brucknerschen 5. Sinfonie bekannt, deren hier ganz neu anmutender Schlußfuge er innere Größe zu geben wußte. Deutlich wurde hier auch die enge Verwandtschaft Bruckners mit Schubert, dessen Unvollendete in mehr als einer Hinsicht auf den Spätmeister hindeutet. Mit den Berliner Philharmonikern kam Victor de Sabata zu uns, der sich erstaunlich in Brahmsens Vierte einfühlte, von seinem Neapler Landsmann Pilati eine hübsche Paraphrase über heimatliche Volkslieder brachte und mit dem Ungarischen Marsch von Berlioz effektvoll schloß, ein temperamentvoller, mimisch lebhafter und ausdrucksreicher Orchesterleiter. Lissabon sandte im Rahmen der Austauschkonzerte des Reichssenders Köln seinen Meisterdirigenten Pedro de Freitas Branco, der in seinem Lande u. a. auch für Reger, Bruckner und Pfitzner wirkt und der in Köln mit einem Adagio da Mottas, des Bülow- und Liszt-Schülers und Deutschenfreundes, einer Sinfonie des Bruders des Dirigenten, der, von Humperdinck vorgebildet, französische und portugiesische Elemente mitverwertet, einen Tanz von Pinto, eine Sinfonische Dichtung von Lacerdo und Straußens Eulenspiegel virtuos und doch musikalisch tiefdurchfühlt vortrug und reichsten Beifall erntete. Die Staatliche Hochschule für Musik setzte sich am 10. Samstagskonzert für Lieder der Münchnerin Philippine Schick sowie ihre charaktervolle Violinsuite ein, wobei Ria Schmitz-Gohr (Geige), Gisela Derpsch (Sopran), Eva Jürgens (Alt) wertvolle Mitarbeit leisteten. Zur Nachfeier des 60. Geburtstages von Richard Trunk erschien der Jubilar persönlich, um seine Gattin Maria zu seinen Gottfried Keller- und den Eichendorffliedern zu begleiten und nicht allein als großer Künstler, sondern auch als verehrter einstiger Leiter der Musikschule Ehrungen in Gestalt von Ansprachen Direktor Hasses, Bürgermeister Dr. Ludwigs und Prof. Ungers entgegenzunehmen. Im Rahmen der Musikpädagogischen Reihe der Schulmusikabteilung erklangen Violinwerke von Schubert und Brahms und Gesänge Schumanns durch Prof. Kunkel, Haaß und Joh. Maria Unkel. In einem Vortrag über das angelsächsische Volkslied brachte Hans Merx wertvolle Erkenntnisse und Anregungen. Im Konzert junger Künstler erspielte sich Melanie Wolff, die Tochter des einstigen Mitdirektors des Konservatoriums und bekannten Schumannforschers, als hochbegabte Elderingmeisterschülerin mit Bachs Chaconne, Hamanns Rondo und nachromantischen Marienvariationen des Berliners Richard Kursch (geb. 1879) einen verdienten starken Erfolg. Der junge Organist Kahlhöfer bot u. a. eine Toccata mit gesunder Musikalität, und Friedel Frenz (Klavier) zeigte sich als gewiegte Mozart- und Brahmsinterpretin. Im Kunstverein konzertierten Karl Delseit, unser ausgezeichneter Pianist, zusammen mit der Altistin Gusta Kempken mit romantischer Musik und errangen sich lebhaften Beifall durch die Ausgeglichenheit des Vortrags. Astrid und Hans Otto Schmidt-Neuhaus, wie Delseit aus der Meisterschule Uziellis hervorgegangen, trugen im Rathaus, unterstützt von der Deutsch-französischen Gesellschaft auf zwei Klavieren Jean Françaix' Concertino, Prelude usw., Chopins Rondo und Debussys Inschriften vor, eines der besten Paare seiner Art. Der Sohn Fritz Steins, Max Maria, zeigte sich in Werken Beethovens, Schuberts und Chopins als ebenbürtiger Erbe seiner Mutter, die oft zusammen mit Max Reger (Steins Patenonkel) musizierte. Die „Gilde" ließ junge Kölner

Künstler zu Worte kommen, so den nach Breslau verpflichteten Geiger und Zitzmannschüler Rudi Hauck, den Pianisten und Frieda Stahl-Adepten Paul Traut, die Werke von Beethoven bis Reger in glänzender Form nachgestalteten. Hilde Wilden-Heßlenberg (Klavier) und Gerta Schweden-Mager (Sopran) überzeugten in Schöpfungen von Beethoven, Chopin und Liszt von reifer Musikkultur. Innerhalb einer „Vespermusik" hörte man von dem Organisten Kahlhöfer Orgelstücke von Schein und von der Altistin Annemarie Scheffer Peppings Magnificat unter der Leitung Hulverscheidts in stilreiner Wiedergabe. Das Calvetquartett brachte neben deutscher Musik M. Delannoys E-dur Werk, dessen impressionistische Züge der Vereinigung Gelegenheit gaben, ihre hochwertige Klangkultur zu zeigen. Das einheimische Priskaquartett begann mit Haydn und schloß mit Mozarts prächtigem Jagdquartett, lebhaft von der Zuhörerschaft bedankt. Das Richartzquartett konzertierte zugunsten des Tierschutzvereins und brachte u. a. auch Pfitzners tiefinnerliches D-dur Werk zur nachhaltigen Wirkung. Im Rathaus trug das Kunkelquartett das Klarinettenquintett von Brahms zusammen mit Kammermusiker Gloger und Schuberts d-moll-Werk mit feiner Eindringlichkeit vor und erzielte starken Applaus, für den es sich durch den langsamen Satz aus Mozarts Klarinettenquintett bedankte. Ingeborg Geyr endlich stellte sich mit Liedern von Gluck, Schubert und Brahms recht günstig vor. Im Opernhause kam als Gast Hendrik Diels von der Antwerpener Oper, um in Wagners „Lohengrin" lebhaftes Temperament und sichere Zeichengebung zu beweisen. Als Neueinstudierung erschien Thomas' „Mignon" unter dem neuverpflichteten Dirigenten Hindelang und fand ein volles und beifallsfrohes Haus. Käte Russart in der Titelrolle, Henny Neumann-Knapp als Philine, Heinrich Bensing als Wilhelm Meister, Peter Nohl als Lothario trugen das Ihre zum Gelingen bei. Die „Cäcilia Wolkenburg" hatte mit ihrem diesjährigen Karnevals-Divertissementchen, betitelt „De Prinzessin us Engeland" einen überaus starken Erfolg. Dr. Thissen als Dichter, Dr. Boden als Komponist und Dr. Davidts als Dirigent, alle drei „Nichtberufler" hatten zusammengewirkt, um ein witziges und echt komisches Spiel zu entfesseln, das immer wieder das Haus zu füllen vermochte. In der Titelrolle erwarb sich Frau Gretel Boden-Faßbinder stärkste Anerkennung. Der Reichssender Köln brachte neben der schon erwähnten portugiesischen Sendung ein Schweizer Konzert mit Suters „Auf den Bergen", Schaeubles Doppelkonzert, einem neubarocken Werk, Haugs „Don Juan in der Fremde" sowie Schoecks Märchen vom Fischer und seiner Frau, persönliche und manchmal auch eckige Musik. Im Rahmen des Zyklus „Aus Lied und Tanz wird Sinfonie" bot GMD Schulz-Dornburg Wiener Volkslieder mit Klomser als Interpreten und Tänze, denen das Wiener Staatsopernballett eine ideale Ausdeutung zuteil werden ließ. In Schuberts Unvollendeter erwies sich der Dirigent als hervorragender Interpret der Romantik. Beachtung verdienten außerdem Sendungen wie „Die Mutter singt", von Dr. Hertha Ohling betreut und von der Regerschülerin Sophie Maur musikalisch eingerichtet, des Konzertmeister Kreuters Wiedergabe des Beethovenschen Violinkonzerts unter Schulz-Dornburg, die Uraufführung einer Kleinen Hausmusik des Kölner Wüllnerschülers Paul Hoffmann, ein polyphon feines Werkchen, endlich die Wiedergabe der Geigensonate Philipp Jarnachs mit dem Komponisten am Klavier und Rudi Hauck als Solisten.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Konzerte.

Carl Orffs Kantate „Carmina burana" bildete vor zwei Jahren den Höhepunkt des letzten ADMV-Tonkünstlerfestes, freilich ohne daß sich dieser große Erfolg sofort nennenswert auswirkte. Erst im verflossenen Konzertwinter las man von mehreren, wenngleich noch immer recht vereinzelten Aufführungen. Vielleicht hat der Start des Werkes als „szenische Kantate" Vorurteile hinsichtlich der Aufführungsmöglichkeiten geschaffen, die in dieser Enge vor der Erfahrung nicht bestehen können. Es ist keineswegs so, daß eine Konzertaufführung etwa nur ein Notbehelf anstelle der bühnenmäßigen Wiedergabe sei. So eindrucksvoll die szenische

Frankfurter Aufführung war, so sehr wünschte man sich schon damals eine Erprobung des Werkes ohne den Augeneindruck; ein Wunsch, der seine Berechtigung aus den außergewöhnlichen musikalischen Werten dieser Schöpfung herleitete.

Nun vermittelte Otto Didam mit seinem großen und leistungsfähigen Chor der „Neuen Leipziger Singakademie" konzertmäßig die hiesige Erstaufführung der „Carmina burana"; diese Vereinigung pflegt das wertvolle zeitgenössische Chorwerk mit einer vorbildlichen Zielsicherheit, erfüllt damit eine wichtige Aufgabe und ist deshalb immer mehr zu einem der wesentlichsten Glieder des Leipziger Musiklebens geworden. Die Konzertaufführung stellt naturgemäß eine schärfere Probe auf die Stichhaltigkeit des Orff'schen Werkes dar, weil ein Ausgleich möglicher Schwächen durch augenhafte Wirkungen entfällt. Da nun Didam das Werk in seinem Wesenskern klar zu nehmen und darzustellen wußte, da der Chor eine außergewöhnliche Klangschönheit entwickelte, da die Solisten Hanna Peuckert und Willy Wolff ihre Aufgaben vorzüglich meisterten und da auch das Sinfonieorchester eine spielfreudige Leistung bot, kam ein gültiger Gesamteindruck zustande. Es wurde deutlich, welch ein großer Wurf von bleibendem Wert der deutschen Musik mit dieser Kantate geschenkt worden ist; es wurde deutlich, welch eine Fülle von Melodien, Rhythmen und Klangfarben in diesem Werk beschlossen sind, mit welch gestalterischer Kraft hier Volkslied und Volkstanz eingesetzt werden und mit welcher Überlegenheit eine Liedfolge zu einem völlig ganzheitlichen großformalen Gebilde zusammengeschlossen wird; denn man überlege sich doch einmal, wie nahe bei einer solchen Liedfolge, die auch musikalisch durchaus strophisch aufgefaßt ist, die Gefahr des bloßen Aneinanderreihens liegt. Gerade das ist vom Komponisten aber sicher vermieden. Es wurde aber vor allem deutlich, daß hier einmal die Kraft der diesseitigen, ungebrochenen Lebensinstinkte ein großes Chorwerk gezeitigt hat, was in dieser folgerichtigen Art, wie es Orff durchgeführt hat, doch etwas Neues in der deutschen Musik ist. Und schließlich wird mit den Dichtungen der „Carmina burana" eine große Zeit der deutschen Geschichte, die Stauferzeit, blutvolle Gegenwart, viel stärker, als es diese Dichtungen bei rein literarischem Dasein vermöchten.

Dem Werk war ein durchschlagender Erfolg bei den Zuhörern beschieden, und das ist, zumal bei so guter Wiedergabe, kein Wunder; werden doch hier in einer musikalischen Sprache, die jedem verständlich ist, elementare Erlebniskreise des Seelenlebens angerührt, die jeder unverbogenen Natur eigen sind. Im ersten Teil des Abends bot Didam Händelsche Opern- und Suitenmusik. Das war sehr sinnvoll; wurde doch dadurch sofort jener Grundzug ungebrochener männlicher Kraft angeschlagen, der auch das Orff'sche Werk beherrscht.

Hermann Abendroth beschloß die Gewandhaus-Spielzeit mit einer sehr gelungenen Wiedergabe von Beethovens „Neunter"; Tilla Briem, Hildegard Hennecke, Walther Ludwig und Rudolf Watzke bildeten das gut ausgewogene Solistenquartett. Am Ende der verflossenen Gewandhaus-Konzertreihe verzeichnet man nochmals mit Genugtuung den ernsthaften und, im großen Ganzen gesehen, doch recht ergiebigen Anlauf, der zugunsten des zeitgenössischen Schaffens unternommen wurde. Eine weitere Betätigung in dieser Richtung ist für das Gewandhaus einmal dadurch gegeben, daß die große Zahl der Konzerte eine angemessene Pflege der zeitgenössischen Musik ohne weiteres ermöglicht. Sie wird dadurch gewissermaßen zur Verpflichtung, daß das zeitgenössische Schaffen in Deutschland in wachsendem Umfang hochwertige, nennenswerte Werke stellt. Was nach den Erfahrungen der letzten Spielzeit besserungsbedürftig ist, ließe sich folgendermaßen formulieren: Noch stärkere Betonung der Wertfrage bei der Auswahl der aufzuführenden Werke; es muß wieder so werden, daß schon die Aufnahme eines Werkes in die Gewandhaus-Spielfolgen eine Gewähr für eine gewisse, ziemlich hohe Wertlage bedeutet. Weiterhin: noch größere Aufgeschlossenheit für das zeitgenössische deutsche Schaffen von Rang. Mancher deutsche Komponist, der dies ohne weiteres verdient, ist im Gewandhaus überhaupt noch nicht zu Wort gekommen. Und vor allem: Auch die Chorkonzerte dem zeitgenössischen Schaffen nutzbar machen! Es ist auf die Dauer ein völlig unmöglicher Zustand, daß ein großer, jeder Aufgabe gewachsener Chor, der noch dazu keine finanziellen Schwierigkeiten hat, für das zeitgenössische Schaffen völlig lahmgelegt wird, und dies heute, da es nach langer Dürre auf diesem Gebiet gute Chorwerke wieder gibt. Daß

auch wertvolle Werke des allgemein-europäischen Schaffens im Gewandhaus zu Wort kommen müssen, bedarf wohl keiner besonderen Begründung; gerade in dieser Hinsicht war die letzte Spielzeit ja recht ergiebig.

Die Fünfte Gewandhaus-Kammermusik gestaltete das verstärkte Gewandhaus-Quartett durch sauberes Musizieren zu einem erquicklichen Abend; durch Werke von Brahms (a-moll-Quartett, G-dur-Quartett, B-dur-Sextett) war ein einheitlicher Rahmen bei aller unterschiedlichen Fülle des Ausdrucks gegeben. In der letzten Kammermusik führte schließlich das Strub-Quartett wiederum auf jene Gipfel nachschaffender Kunst, die auch unter den Auserwählten nur wenige erreichen. An Beethovens c-moll-Quartett aus Werk 18, dem großen F-dur-Quartett Werk 135 und an Schuberts C-dur-Quintett entfaltete sich diesmal das wahrhaft grenzenlose Können dieser idealen Spielgemeinschaft, der sich bei dem Schubertschen Werk Hans Münch-Holland ebenbürtig zugesellte. Man muß Beethoven und Schubert an einem Abend so vollendet hören, um die Besonderheiten dieser beiden Musikschaffenden einmal richtig erfassen zu können, die wohl deutsche Musik in ausgeprägtester und beispielgebender Form geschrieben haben, von denen aber auch jeder durch die stammesmäßige Grundlage scharf vom anderen unterschieden ist. Wohl nirgends in der Musik sind die großen Voraussetzungen der deutschen Kultur, das Bestehen eines westdeutschen Altlandes und eines ostdeutschen Siedellandes, derart klar zutage getreten wie bei Beethoven und Schubert, die beide zu gleicher Zeit und in einer Stadt lebten. Bei Beethoven die fränkisch-niederdeutsche Geistesschärfe des Menschen, der dem alten karolingischen Kernland entstammt, sie gießt die seelische Hintergründigkeit in das Gefäß der thematischen Arbeit, die von einem bohrenden Geist bis in die feinsten Verästelungen getrieben wird. Bei Schubert die drängende seelische Überfülle des ostdeutschen Menschen, die sich unmittelbar in das Thema verströmt und durch eine mehr reihende als verarbeitende Folge der Themen die Großform erfüllt. Was bei Beethoven und Schubert als „klassisch" und „romantisch" zu begreifen versucht wird: Es hat seinen letzten Grund schließlich in der verschiedenen Lagerung unseres Volkstums, in dem alten Kernland und dem Raum der ostdeutschen Kolonisation. Goethe und Jean Paul bieten in der gleichzeitigen Dichtung den gleichlaufenden Fall.

Beide, Beethoven und Schubert, haben freilich eines gemeinsam: Die vor keiner Tiefe zurückschreckende seelische Hintergründigkeit, und dieses, das etwas sehr Deutsches ist, verbindet sie wiederum. Das Verbindende wie das Eigenständige, es wurde an diesem Abend laut, wie es selten möglich ist.

Max Strub und Ludwig Hoelscher musizierten kurz darauf auch mit Elly Ney; Kammermusik in höchster Vollendung! Schon vor einiger Zeit hatten sich Elly Ney und das Strub-Quartett zum Quintettspiel vereinigt; doch hat der Versuch, im großen Gewandhaussaal Kammermusik zu spielen hoffentlich die Folge, daß in Zukunft von einem derart ungeeigneten, die Leistung von Kammermusikspielern schwer beeinträchtigenden Raum abgesehen wird.

Manches Gute ist aus dem „Gohliser Schlößchen", dem „Haus der Kultur" zu berichten. An zeitgenössischer Musik ist hier vor allem zu erwähnen die Oboensonate Werk 52 von Sigfrid Walther Müller, deren musizierfreudige Haltung und sichere Formung immer wieder fesseln; Willy Gerlach blies sie, mit Rudi Kempe am Klavier, mit der erforderlichen Beschwingtheit. Eine Flötensonate Werk 39 von Hannes Bauer gibt Zeugnis von der Beherrschung des tonsetzerischen Handwerks, dringt aber über die Anwendung spätromantischen Formelgutes kaum zu einer persönlicher geprägten Sprache vor. Carl Bartuzat meisterte das schwierige Werk mit gewohnter Zuverlässigkeit. An zwei Bach-Händel-Sonatenabenden bewährten Bläser des Stadt- und Gewandhausorchesters ihre völlige Vertrautheit mit dem Stil dieser Meister, ein Kammermusikabend mit alter und neuer Musik stellt den Flötisten Kurt Figlerowicz und die Sopranistin Irmgard Roehling heraus. Auch der Vortrag der a-moll-Sonate von Schumann durch Walther Davisson und Fritz Weitzmann bleibe nicht unerwähnt.

Bachsche Orgelmusik ist in Leipzig gewiß oft zu hören, aber ein Orgelabend mit Bachschen Werken, wie ihn Günther Ramin in der Thomaskirche spielte, ist doch immer wieder ein packendes Erlebnis. Der Geiger Hans Krasser verfügt wohl über eine gute technische

Grundlage, doch ist eine wirkliche Gestaltung — also das Wesentliche — vorläufig nur im Ansatz vorhanden. Ein Konzertabend führte die Sopranistin Lotte Burck nach Leipzig, deren gewaltiges Organ wechselweise mit dem süßen Stimmchen der japanischen Sängerin Michiko Tanaka kontrastierte, die nicht nur durch ihre Gesangskunst, sondern auch durch die tadellose Beherrschung der deutschen Sprache in Liedern von Schubert und Brahms großen Eindruck machte. Im fünften Einführungskonzert für Solisten und Komponisten berechtigten die Leistungen der Altistin Evy Tibell und des Geigers Hermann Spatz zu der Annahme, daß sich hier tüchtige Kräfte zu regen beginnen, denen bei entsprechender Weiterarbeit der Erfolg nicht fehlen wird.

In der Matthäikirche bewies eine Aufführung der Matthäuspassion von Schütz, daß der dortige Kantor Arno Schönstedt rührig am Werke ist.

Ein Bericht über die Ereignisse auf dem Gebiet des Theaters („Othello" im Neuen Theater, „Faust I und II" im Alten Theater, „Zauberflöte" im Landeskonservatorium) bleibe aus Raumgründen dem nächsten Heft vorbehalten.

Musik in München.

Von Wilhelm Zentner, München.

Bald sind's acht Jahre her, daß Hans Pfitzners Drama für Musik „Das Herz", gemeinsam mit Berlin, die Münchener Uraufführung erlebte. Mancher, der sich noch an jenen 12. November 1931 erinnert, mag jenes ersten Eindrucks gedenken, der für viele etwas Überraschendes, ja Verwirrendes hatte. Geteilte Meinungsstimmen durchrauschten denn auch den Blätterwald. Dort, wo sie etwas Negatives hervorheben zu müssen wähnten, ging man zumeist von einer falschen Voraussetzung aus. Zeigt man sich doch gar zu gerne geneigt, das neue Werk eines Meisters an dessen früheren Schöpfungen zu messen: ein bequemer, aber unangebrachter Vergleich. Bei einem Hans Pfitzner gar, der in jedem seiner Werke ein anderer, niemals nur der Kopist seines eigenen Stiles ist, war ein derartiges Verfahren vollends fehl am Ort. Statt Eigenstil und Eigenregel dieses Dramas zu ergründen, suchte man es in bereits vorhandene Schemata einzuschachteln und bekundete Verstimmung, wenn dies nicht so recht gelingen wollte. Ich glaube fast, Hans Pfitzners „Herz" hat eine Zeit lang von unserer Bühne verschwinden müssen, damit es erst bei seiner Wiederaufnahme ganz verstanden und nach Gebühr gewürdigt werde. Die Entbehrung ist allmählich zur Wurzel einer heimlichen Sehnsucht geworden. Es hat sich in der Tat in den Jahren des Harrens so viel vertieftes Verständnis für die Schöpfung vorbereitet, daß die jetzige Neueinstudierung der Staatsoper daraus ersichtlichen Gewinn ziehen konnte. Wenn z. B. ehedem der zweite Aufzug ohne wesentliche Beifallskundgebungen vorüberging, so schlug er diesmal in schier unerwarteter Weise ein, so daß nach diesem Eindruck schwerlich jemand mehr behaupten könnte, er bleibe in seiner Wirkung hinter den beiden anderen Akten zurück. Alles in allem: Pfitzners „Herz" hat, obwohl bereits vor acht Jahren mit hoher Anerkennung aufgenommen, bei seiner Neueinstudierung erfreulich bereite, atemlos mitgehende und gepackte Hörer gefunden: nun erst dünkt uns seine Stunde endgültig angebrochen. Unvergleichbar den übrigen dramatischen Schöpfungen des Meisters hat dieser erneute Eindruck die Eigenkonturen des Werkes entscheidend ins Bewußtsein der Theaterbesucher geprägt. Es handelt sich vielleicht um keine Schöpfung, die allseitige Liebe auf den ersten Blick weckt, jedoch, hat der Funke erst einmal gezündet, um eine Liebe von langer Dauer. Im Dekorativen sind, abgesehen von einer neuen Gestaltung der Asmodi-Erscheinung, des unvergessenen Leo Pasetti dem Geiste der Musik wahlverwandte, raumbeseelende Bühnenbilder erhalten geblieben. Die Spielleitung lag in des Meisters eigenen Händen. Keine Regie, die dadurch auf ihr Wirken hinzuweisen geizt, daß sie sich in Anführungszeichen setzt, vielmehr eine solche, die den Vorzug besitzt, durchweg in „eigenem" Material zu arbeiten und somit jede wesensfremde Zutat auszuschließen. Sämtliche Möglichkeiten der inneren Kraft der Schöpfung wurden auf die denkbar natürlichste Weise entfaltet und verwirklicht. Also ein Idealfall vollkommener Entsprechung von Werk und Wiedergabe, wie er eben nur dann ein-

zutreten vermag, wenn der Autor zugleich theaterblütiger Bühnenpraktiker iſt. Hans Pfitzner hat für ſein „Herz“ damit eine Norm der ſzeniſchen Darſtellung geſchaffen, die als Münchener Tradition weiterwirken wird. Auch die muſikaliſche Leitung von Bertil Wetzelsberger bewegte ſich, mit fühlbarer Hingabe zu Werke ſchreitend, in den Bahnen unbedingter Pfitznertreue. Da erfreute man ſich jener Tempi, wie ſie der Meiſter ſelbſt in eigener Deutung vorgezeichnet hat, und die im Ganzen den unaufhaltſam vorwärtsdrängenden, dramatiſch erregenden und ſpannungsvollen Fluß ergeben. Eine Reihe von Darſtellern erlebte die Genugtuung, ſich im einſtigen Uraufführungsrollenbeſitz erneut beſtätigt zu ſehen, voran Heinrich Rehkemper, der intelligente Geſtalter des Athanaſius, und Luiſe Willer, eine inmitten der flacheren Hofwelt durch den Seelenton ihrer Mütterlichkeit wunderſam ergreifende Herzogin. Neu und wahrhaft überraſchend: Julius Patzak, gleich hervorragend in der ſtimmlichen wie in der darſtelleriſchen Charakteriſtik des Asmus Modiger. Auch Cäcilie Reich (Helge), Ludwig Weber, bzw. Georg Hann (Herzog), Gertrud Riedinger (Wendelin), Julius Pölzer (Kavalier) und Georg Wieter (Ankläger) durften berechtigten Anteil an dem Erfolge nehmen, deſſen ſtürmiſcher Jubel Hans Pfitzner immer wieder an die Rampe rief.

Die Karwoche brachte die traditionelle Aufführung von Richard Wagners „Parſifal“, zum erſten Male, ſeit dieſes Werk in München dargeſtellt wird, nicht im Prinzregententheater, ſondern im Nationaltheater. Das bedeutet ſo viel wie Verzicht auf's verdeckte Orcheſter. Und in der Tat hatte die Wiedergabe im Nationaltheater mit ſeinem offenen Orcheſterraum etwas Befremdliches. Der Klang tritt hier mit realerer Deutlichkeit, ſozuſagen eindeutiger und nackter auf den Hörer zu, und in gleichem Maße, wie die dramatiſch erregten Szenen am theatraliſchen Nerv gewinnen, ſcheint das geheimnisvolle Weben der myſtiſchen und überſinnlichen Partien an Klangmagie einzubüßen. Der hüllende Schleier fehlt. Richard Wagner wird demnach ganz genau gewußt haben, weshalb er gerade für ſein Bühnenweihfeſtſpiel das verdeckte Orcheſter als unabdingbar forderte. Im übrigen bedürfte keine Aufführung zur Zeit dringender der ſzeniſchen Neugeſtaltung als „Parſifal“, um wieder den Willen des Meiſters gegen die manigfachen Mißverſtändniſſe, die ſich im Lauf der Jahre eingeniſtet haben, durchzuſetzen. Unter dieſen Umſtänden mußte man der muſikaliſchen Leitung von Meinhard von Zallinger zuſamt den bedeutenden Leiſtungen von Gertrud Rünger (Kundry), Julius Pölzer (Parſifal), Ludwig Weber (Gurnemanz) und Hanns Hermann Niſſen (Amfortas) dankbar ſein, wenn wenigſtens die Höhe der befriedigenden Repertoirevorſtellung gehalten wurde. Daß jedoch eine Schöpfung vom einzigartigen Range des „Parſifal“ weſentlich hochgeſpannteren Geſtaltungsehrgeiz wecken müßte, bedarf kaum der Verſicherung.

*

Die ſeit Jahrzehnten am Palmſonntag ſtattfindende Aufführung der „Matthäus-Paſſion“ von J. S. Bach vereinte wiederum die Kräfte des Münchener Lehrergeſangvereins und des Bayeriſchen Staatsorcheſters unter Richard Trunks Geſamtleitung. Die Aufführung der „Johannes-Paſſion“ bildet ſeit geraumer Zeit ein verdientes Vorrecht des Chorvereins für evangeliſche Kirchenmuſik unter deren Leiter Ernſt Riemann. Dazu trat in dieſem Jahre eine von der Evangeliſchen Kantorei von St. Matthäus unter Friedrich Högner veranſtaltete Wiedergabe der „Matthäus-Paſſion“ von Heinrich Schütz, die denkbar tiefgehenden Eindruck zu wecken vermochte. Im Rahmen ſtrenger liturgiſcher Bindung ein Werk von wahrhaft verblüffender Entſprechung von Wort und Ton, die noch heute als ein Stilideal gelten kann. Allenthalben die Zielrichtung auf's Weſentliche, ebenſo abgeklärt in der Wirkung wie verklärend. Friedrich Högner wußte für eine bis in die letzte Einzelheit ſtilbewußte, wundervoll ſtrenge und vergeiſtigte Wiedergabe Sorge zu tragen, darin entſcheidend unterſtützt von zwei ſo hervorragenden Meiſtern der Schütz-Deutung wie Werner Dane (Evangeliſt) und Profeſſor Georg Kempff (Chriſtus). Im übrigen hatte auch die „Neue Muſikaliſche Arbeitsgemeinſchaft“ unter Fritz Büchtgers Leitung einen Heinrich-Schütz-Abend mit mehreren Solokantaten des Meiſters veranſtaltet, ſo daß man hoffen darf, daß damit die Aufmerkſamkeit Muſikmünchens auf einen der größten, aber auch unbekannteſten Genien der deutſchen Muſik zu weiterer Fühlungnahme gelenkt worden iſt.

Mit aufrichtiger Herzlichkeit und unter reger Anteilnahme aller muſikaliſchen Kreiſe wurde der 60. Geburtstag von Joſef Haas begangen. Der Domchor hatte es ſich im Zuſammenwirken mit den Münchener Philharmonikern nicht nehmen laſſen, das ſeit Jahren nicht mehr gehörte Volksoratorium „Die heilige Eliſabeth" zur Aufführung zu bringen; unter der muſikaliſchen Leitung von Ludwig Berberich, mit der in Stimmcharakter wie Ausdruck gleich berufenen Marta Martenſen als Eliſabeth und Staatsſchauſpieler Karl Graumann als Sprecher, kam eine tiefergreifende Wiedergabe zuſtande, nach deren Beendigung der Komponiſt ſtürmiſche Huldigungen entgegennehmen konnte. Der Bayeriſche Volksbildungsverband hatte Künſtler wie Auguſt Schmid-Lindner, der die „Eulenſpiegeleien" überwältigend ſpielte und ſich ſodann mit Hanns König und Heinrich Ziehe zu einer beglückenden Wiedergabe des Kammertrios für zwei Violinen und Klavier Werk 38 verband, ſowie Annie Knörl (Sopran) und den geſtaltungsmächtigen Theodor Scheidl (Bariton) aufgeboten, um am Geburtstage ſelbſt bei freiem Eintritt für Joſef Haas und ſein Schaffen zu werben. Auch die Akademie der Tonkunſt feierte ihren verdienten Lehrer. Zur ſinnigſten aller Joſef-Haas-Feiern iſt jedoch das Schlußſingen der Städtiſchen Singſchule geworden, deren Vortragsfolge den Jubilar inmitten ſeiner zahlreichen Schüler, bzw. deren Schaffen zeigte. Haas ſelbſt kam mit der Uraufführung ſeiner einſtimmigen Hymne mit großem Orcheſter „Ans Vaterland", mit dem reizenden Rondo „Des Lebens Sonnenſchein", der Kantate „Zum Lob der Muſik" ſowie mit ſeinem Werk 47 „Aus Kindeswelt" geziemend zu Wort. Der Schülerkreis hatte zumeiſt Uraufführungen beizuſteuern, zu welchen die Städtiſche Singſchule unter ihrem unermüdlich tätigen, von hohem Idealismus erfüllten Leiter Konrad Sattler angeregt hatte. Von Ceſar Bresgen hörte man eine zu heiterſter Frohlaune ſtimmende Kantate „Tri-ra-ro, der Sommertag is do", alte Weiſen von der Winteraustreibung und von dem ſieghaften Einzug des Sommers, in neuem geſchmackvollem Satz, lebenſprühend dank einer wechſelreichen Rhythmik, duftig umhüllt von einem flockig übergeworfenen Inſtrumentalgewand der Flöten und Streicher. Der Zyklus „Im Schritt der Zeit" von Franz Biebl reiht zum Klang der Piccoli und Trommeln kecke Marſchweiſen; die „Walzerlieder" von Otto Jochum laſſen demgegenüber den Dreivierteltakt ländlerſelig und humorbehaglich zur Geltung gelangen. Kurt Strom hat mit ſeiner breiter ausgeführten Kantate für zweiſtimmigen Jugendchor und Orcheſter „Das frohe Federſpiel" wohl das als kompoſitoriſche Leiſtung gewichtigſte Stück beigetragen: nach Worten aus „Des Knaben Wunderhorn" und Joſef von Eichendorffs erſchallt hier, von diskreten Tonmalereien umzwitſchert, ein herzerfriſchender Lobpreis unſerer Singvögel, geſchaffen aus der Unmittelbarkeit warmen Naturgefühls, beſtrickend in der prächtigen Ausgewogenheit von Form und Inhalt, die wohl ein Hauptkennzeichen dieſes feinſinnigen, von unmittelbarſten muſikantiſchen Impulſen bewegten Komponiſten ausmacht. Hans Langs reizvoll archaiſierende, alten Madrigalgeiſt neu belebende „Glückwunſchkantate" ward ſodann zur ſinnigen Huldigung an den anweſenden Jubilar. Wie ſehr ſeine und ſeiner geſamten Schule Weſen in einem geſunden, dem Experiment abholden Muſiziertemperamente gründet, das die Abſtände zwiſchen ſogenannter Kunſt- und Volksmuſik tunlichſt aufzuheben und beide Elemente zu neuer Einheit zu verſchmelzen trachtet, bewies am ſchlagendſten die helle Freude, mit der die Kinder dieſe Weiſen ſangen. — Des 100. Geburtstages von Joſef Rheinberger gedachten die Rheinberger-Chorvereinigung mit einer von Hanns Ritt geleiteten Veranſtaltung, die einen Ausſchnitt aus dem inſtrumentalen und vokalen Schaffen des einſt vielberühmten Mannes bot, die Akademie der Tonkunſt ſowie Auguſt Schmid-Lindner, der an ſeinem Klavierabend mehrere Stücke und Studien des Meiſters gewählt hatte, um das Vorurteil eines trockenen Akademismus im Geſtaltungsfeuer der einſatzfreudigen künſtleriſchen Tat zunichte zu machen.

Auch ſonſt bekundete ſich reger künſtleriſcher Eifer, das Schaffen der Münchener Künſtler in der Konzertpflege zu berückſichtigen. Die Neue Muſikaliſche Arbeitsgemeinſchaft vermittelte mit Werken von Joſef Rheinberger, Ludwig Thuille und Walter Courvoiſier einen ſehr anregenden, in der Auswahl glücklichen Überlick über die ſogenannte „Münchener Schule", den Dr. Erich Valentin mit feſſelnden und wohldurchdachten Einleitungsworten eröffnete. — Dem Chorverein für evangeliſche Kirchenmuſik
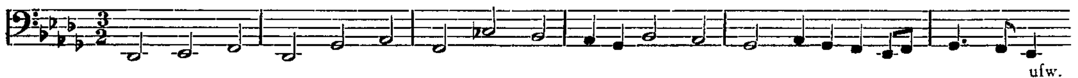
fällt das Verdienſt zu, Walter Courvoiſiers geiſtliche Kantate „Auferſtehung“ unter Ernſt Riemanns Leitung zur Wiedergabe und zugleich zu nachhaltigem Eindruck gebracht zu haben. — Des 85jährigen Adolf Wallnöfer gedachten die Münchener Philharmoniker, indem ſie die an Stelle einer Ouverture ſtehende „Orcheſterballade“, das Eröffnungsſtück der noch unaufgeführten Oper „Ildicho“, unter Adolf Mennerich erſtmals erklingen ließen; außerdem wurde der greiſe Komponiſt nach ſeinem „Hymnus an die Erde“ und dem Chorwerk „Grenzen der Menſchheit“ ſtürmiſch gefeiert. — Die Kameradſchaft der Münchener Künſtler widmete dem Schaffen von Franz Dannehl einen Kompoſitionsabend, der neben Liedern des Tonſetzers auch die erfolgreiche Uraufführung einer Violinſonate in g-moll ſowie einige Klavierſtücke brachte. — Die Münchener Sängerin Olga Maria Wismüller, der die Pflege des zeitgenöſſiſchen Schaffens beſonders am Herzen liegt, verſäumte auch bei ihrem letzten Konzert nicht, ſich in dieſem Sinne zu betätigen. Sie ſang eine Liednummer aus Stücken von Oscar von Pander, darunter das packende „Im Strom“ und das balladeske „Mutter, mich hungert“, Zeugniſſe einer Liedkunſt ſehr perſönlichen Ausdruckscharakters, hinter dem man den heißen Atem des Dramatiſchen zu ſpüren glaubt. Richard Würz erwies ſich mit der Uraufführung neuer Lieder nach Texten von R. G. Binding und aus Bethges „Chineſiſcher Flöte“ abermals als primäre lyriſche Begabung, die melodiſch ungemein prägnant und verinnerlicht zu formen vermag. — Einen ſehr beachtlichen Verſuch, der muſikaliſchen Geſangsballade neue künſtleriſche Lebensſäfte zuzuführen, hatte Anton Würz mit einer Vertonung von Hebbels „Heideknabe“ unternommen. Das in einem großen Zug durchkomponierte Stück beſitzt unaufhaltſam vorwärtsdrängenden Fluß und packt die drei Hauptgeſtalten des Gedichtes, den von angſtvollen Ahnungen gepeinigten Knaben, den Meiſter ſowie den Mörder griffeſt mit charaktergeſtaltendem muſikaliſchen Vermögen. Nicht minder zwingend iſt jedoch auch das Stimmungsmäßige geraten und auf den Grundnenner des Beklemmenden und Unheimlichen gebracht. Dem Sänger erblüht zudem eine dankbare Geſtaltungsaufgabe, welcher Anton Gruber-Bauer mit dem Komponiſten am Flügel meiſterhaft zu entſprechen vermochte. — Wenn ich meinen Bericht mit dem Kompoſitionsabend von Heinrich Kaſpar Schmid beſchließe, ſo drängt dazu die Pflicht einer Erkenntlichkeit, die ſich zum aufrichtigen Dank für einen der beglückendſten Konzerteindrücke dieſes Winters angehalten fühlt. Warum begegnet man einer muſikaliſchen Vollnatur wie H. K. Schmid auf den Konzertprogrammen ſo ſelten? Nach dem Erlebnis dieſes Abends geradezu eine Gewiſſensfrage, die ſich die ausübenden Künſtler, Sänger wie Inſtrumentaliſten, einmal ernſtlich und abhilfebereit ſtellen ſollten! Der Abend begann mit der Uraufführung der Flötenſonate Werk 106, in der Tat eine der unmittelbarſten Belauſchungen, die Weſen und Seele dieſes Inſtrumentes je gefunden haben, verlautbart in einem unſagbaren keuſchen Espressivo, in einer neckenden Beweglichkeit der Läufe und Paſſagen, in einer Melodik, die irgendwie vom holden Zauber des Vogelſangs beſtimmt erſcheint. Und in wie feiner Anpaſſung verſchmilzt ſich der Klavierpart mit dem der Flöte, wie ſteigern ſich beide in eine gegenſeitige Beſeligung des Muſizierens! Das herrliche Stück wurde von Guſtav Scheck und dem Komponiſten freilich auch erleſen ſchön und klangblühend gedeutet. Unter den inſtrumentalen und vokalen Köſtlichkeiten, deren man ſich ſonſt noch erfreuen durfte, ſei vor allem noch der unvergleichlich ſchönen Lieder-Serenade Werk 61 gedacht, eines edelſten und reinſten Klanges des deutſchen Romantikerherzens.

Wiener Muſik.
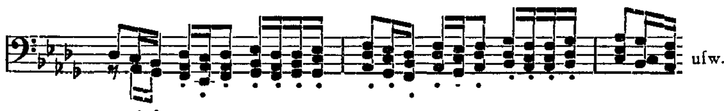
Von Victor Junk, Wien.

Zum Gedenken an den kürzlich dahingeſchiedenen oſtmärkiſchen Sinfoniker Franz Schmidt vereinigten ſich die ihm im Leben beſonders nahe verbunden geweſenen Stellen, die Wiener Philharmoniker, die Geſellſchaft der Muſikfreunde, die Staatsakademie für Muſik, der Organiſt Franz Schütz, der mehrere Orgelwerke des Meiſters zum erſten Male geſpielt hatte, und Oswald Kabaſta, der treue Freund und Wegbereiter des Verſtorbenen, zu einer Feierſtunde, in deren Spielfolge zwei der großen ſinfoniſchen Werke Schmidts ſtanden, die „Variationen über ein Huſarenlied“ und die 4. Sinfonie. Das erſtere Werk mit ſeinem

kecken, feurig ſchwungvollen Thema und dem ſchwelgeriſchen Wohlklang in allen ſeinen Teilen, iſt ein muſikaliſches Bild lebensbejahender Daſeinsfreude, die Sinfonie dagegen eine Totenklage, deren Mittelpunkt, den Adagioſatz mit ſeinen leidensvollen Klangviſionen Schmidt ſelbſt mit den Worten umſchrieben hat „es iſt ſozuſagen die letzte Muſik, die man ins Jenſeits hinübernimmt, nachdem man unter ihren Auſpizien geboren und das Leben gelebt hat": der Ausklang des letzten Satzes (der auch der letzte ſeines ſinfoniſchen Schaffens wurde) mit dem ſchwermütigen Trompetenthema iſt ein ergreifender Abſchied von der Welt und (wir dürfen wieder Schmidts eigene Worte darüber hierher ſetzen) „ein Sterben in Schönheit, wobei das ganze Leben noch einmal vorbeizieht". Vorangeſtellt war dieſen beiden größten, immerhin ſchon bekannten Werken ein ganz neues, das hierbei ſeine erſte Aufführung erlebte und den bezeichnenden Titel trägt „Fuga solemnis (für 6 Trompeten, 6 Hörner, 3 Poſaunen, Baßtuba, Pauken und Tamtam)". Es iſt 1937 entſtanden, und Schmidt, der moderne Meiſter der Fuge und der frei imitatoriſchen Fantaſien, hat ſich hier gleichſam ſelbſt die Apotheoſe ſeines Orgelſchaffens geſchrieben. Das machtvolle Werk verdient genauere Betrachtung. Die Orgel beginnt mit dem ernſten feierlichen Grundthema:



das das bleibende melodiſche Fundament im Großbau der Fuge bildet, aber auch ſchon ſeine harmoniſche und modulatoriſche Ausdeutbarkeit in ſich birgt; nachdem die Orgel das Thema als ſtrenge Fuge verarbeitet hat, in gewaltigem Aufbau, voll reicher Kontrapunktierung in immer lebhafter werdenden Gegenbewegungen einen erſten Höhepunkt erreicht, bricht das Spiel plötzlich ab und nach einer Generalpauſe zeigt ſich das Thema von ganz neuer Seite: es ſcheint, als hätte es ſeine herbe Strenge abgelegt und wende uns nun ein milderes, ſüßeres Geſicht zu: der Eintritt der Bläſer wird vorbereitet durch ein Solo der erſten Poſaune, die den Anfang des Themas neu intoniert, Horn und Trompete antworten, der ganze Bläſerchor fällt ein, und über dem thematiſchen Fundament der Orgel beginnt ein neues kontrapunktiſches Spiel, wobei die drei Poſaunen in Stakkato-Akkorden eine charakteriſtiſche Gegenführung einleiten:



Immer mehr ſtrebt nun dieſes Gegenthema empor, immer reizvoller umſpielt es das ſtützende Grundmotiv, das ſchließlich die Poſaunen im Uniſono der Orgel abnehmen und in einer einzigartigen melodiſchen Architektonik größten Ausmaßes, umrankt von den jubelnden Fanfaren der Trompeten und durchklungen von den ſchauerlich-erhabenen Schlägen des Tamtam, zur krönenden Höhe führen.

Da es mir vergönnt war, bei der Rundfunkübertragung dieſes Konzerts Worte des Gedenkens zu ſprechen, ſetzte mich der Anlaß in die glückliche Lage, von einem neuen großen Werk Franz Schmidts erſte Nachricht geben zu können, einem Werk, das in enger Beziehung zu dieſer „Fuga solemnis" ſteht. Ich ſelbſt verdanke dieſe Mitteilung Herrn Prof. Kabaſta. Er war es nämlich, der Schmidt die Anregung zur Kompoſition der „Fuga solemnis" gab: ſie war beſtimmt zur Einweihung der Rundfunk-Orgel im großen Saale des neuen Wiener Rundfunkhauſes. Da ſich aber die Fertigſtellung der Orgel hinauszögerte und außerdem Kabaſta von Wien wegging, fand Schmidt für die Fuge eine Zwiſchenverwendung: ermuntert durch den großen Erfolg, den ſein Oratorium „Das Buch mit ſieben Siegeln" gefunden hatte, ſchrieb er eine Kantate nationalen Gepräges, betitelt „Volks-Erhebung" — und in dieſes große Chorwerk nahm er die Fuga solemnis als Zwiſchenſpiel auf, indem er zugleich ihr thematiſches Material in der Kantate mit verwendete. Noch in ſeinen letzten Tagen brachte Schmidt im Autograph der Fugenpartitur eigenhändig die Bemerkung an „Zwiſchenſpiel aus ‚Volkes Erhebung' ". — Wir wollen nun nur hoffen, daß die Uraufführung von „Volkes Erhebung" nicht lange auf ſich warten läßt.

Auch der beklagenswerte Tod Julius Bittners gab Veranlaſſung zu einer feierlichen Gedächtnisſtunde; ſie wurde von der Volksoper durchgeführt, die ja nun auch Bittners „Bergſee" zur Aufführung angenommen hat. Muſikaliſch betreut wurde die pietätvolle Feier durch den muſikaliſchen Oberleiter der Volksoper, Kapellmeiſter Dr. Robert Kolisko. Bittner kam hierbei mit drei Gattungen ſeines reichhaltigen Schaffens zu Wort, mit einer ſinfoniſchen Dichtung, mit Liedern und mit einem großen Chor-Orcheſterwerk. Die ſinfoniſche Dichtung „Vaterland" entſtand zu Beginn des Weltkrieges aus nationaler Begeiſterung für Deutſchlands Freiheitsringen und verarbeitet in das gegenſatzreiche Gewebe einer vielfältigen Thematik den Choral „Ein feſte Burg iſt unſer Gott", womit dem Werk eine außerordentlich ſtarke Schlußwirkung gegeben iſt. Dr. Kolisko, der erfahrene Operndirigent, bewährte auch im Konzertſaal, zu dem die Bühne der Volksoper ausgeſtaltet worden war, den großen Zug aufbauender Linienführung und überlegener und ſchwungvoller Geſtaltungskraft. Ihm war auch die Rieſenpartitur der Schlußnummer anvertraut, das „Te Deum", das aus Bittners „Großer Meſſe" genommen iſt und den weltlichen Zug dieſer in genialiſchem Drang einherſtürmenden Muſik ganz beſonders eindringlich erkennen läßt. Die Wiedergabe, mit dem geſamten Soloperſonal der Volksoper, einem vorzüglichen Soloquartett (Lya Schürmann, Liſelotte Kurz, Hans Decker und Willi Schwenkreis), dem Orcheſter und dem verſtärkten Chor der Volksoper war ſo überzeugend, daß die pietätvolle Feier, entgegen ſonſtiger Übung, in lebhaften und lauten Beifall des begeiſtert mitgehenden Publikums ausging. Zwiſchen dieſen beiden großen Werken ſang Theodor Scheidl von der Berliner Staatsoper mit ſchönſter Phraſierung und edlem Ausdruck, zu der muſikaliſch fein herausgearbeiteten und anſchmiegſamen Klavierbegleitung Dr. Max Kojetinskys, ſechs Lieder aus dem tief gefühlvollen Zyklus „Von Liebe, Treue und Ehe", lauter Stücke, in denen Bittner, der auch da ſein eigener Textdichter war, die Forderungen des emphatiſch geſprochenen Worts mit denen der muſikaliſchen Ausdeutung zum vollſten Ebenmaß und zur untrennbaren Einheit verſchmolz. Vor den muſikaliſchen Darbietungen entwarf Oskar Jölli, der Dienſtſtellenleiter des Kulturamtes der Stadt Wien, ſelbſt ein Künſtler durch und durch, ein mit Sachkenntnis und liebevollem Verſtändnis ausgearbeitetes Bild vom Leben und Schaffen des oſtmärkiſchen Dichterkomponiſten, deſſen muſikaliſche Sonderart ihre Stärke in einer glücklich natürlichen, volksmäßig urtümlichen Melodik findet, die Bittner mit kunſtvoller Durcharbeitung zu handhaben wußte.

Eine dritte Gedenkfeier der letzten Wochen galt dem kürzlich verſchiedenen Komponiſten Alexander Burgſtaller, dem zunächſt Max von Millenkovich-Morold herzliche Worte des Gedenkens widmete. Aus ſeinem reichen Schaffen führte der von der Akademiſchen Mozartgemeinde veranſtaltete Abend Lieder, Klavierkompoſitionen und Kammermuſik vor. Iſolde Riehls warmer, tiefdunkler Alt vermählte ſich mit der in dieſe Gefühlswelt ebenſo tief eindringender Klavierbegleitung von Fritz Kuba aufs ſchönſte in der Interpretation mehrerer Lieder. Einblick in die fantaſtiſchen, ja geſpenſtiſchen Vorwürfe und Ausmalungen von Viſionen auf dem Klavier gewährte uns Valesca Burgſtaller, die in Berlin wirkende Schweſter des Komponiſten, mit Stücken, für die ſchon die Titel („Fantaſtiſche Viſionen", „Temperamentsſkizzen" und dgl.) bezeichnend ſind. Eine Violoncelloſonate (mit Wilhelm Winkler) und eine Geigenſonate (mit Fritzi Böhnel-Elblein) vervollſtändigten das Bild der gerne den verſonnenen verträumten Stimmungen nachgehenden Art des Komponiſten, die dann in dem Schlußſtück, dem bei dieſer Gelegenheit uraufgeführten Quintett für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier (dargeboten durch die Mitglieder der Bläſervereinigung der Wiener Philharmoniker, Hans Kameſch, Leopold Wlach, Gottfried von Freiberg, Karl Oehlberger gemeinſam mit Frau Valesca Burgſtaller) gipfelte und die hohe Meiſterſchaft, die Gemütstiefe und die echte Begabung des verewigten Komponiſten im beſten Licht erſcheinen ließ.

Dr. Karl Böhm trat diesmal mit einem großen Chorkonzert hervor, und zwar mit einer wohlvorbereiteten, in allen Einzelheiten fein abgewogenen Aufführung der „Johannes-Paſſion". In ihr zeichnete ſich insbeſondere auch der Chor der Wiener Singakademie durch Präziſion und Klangfülle aus. Von den vielen Einzelleiſtungen möchte ich den Sänger des Chriſtus, Franz Karl Fuchs, und den des Evangeliſten, Anton Dermota, hervorheben, den letzteren,

weil ſeine Art, die ſchwierige, äußerſt hochgelegene und heikle Partie des Evangeliſten zu deklamieren, von vorbildlicher Klarheit, Reinheit, Eindringlichkeit und gemütvoller Hingabe war. — Der Vorfeier von Richard Strauß' 75. Geburtstag widmete die Geſellſchaft der Muſikfreunde ihr 7. Abonnementskonzert mit „Don Juan" und der „Sinfonia domestica" auf dem Programm. Die Wiedergabe der beiden ſinfoniſchen Dichtungen durch Oswald Kabaſta und das Stadtorcheſter der Wiener Sinfoniker war, wie nicht anders zu erwarten, eine meiſterliche, bei der jede Einzelheit dieſer vielgeſtaltigen Werke aufs feinſte herausgearbeitet erſchien.

Bachs „Kunſt der Fuge", das ſo vielfach ausdeutbare und ſchon wiederholt ausgedeutete Wunderwerk, iſt uns in einer neuen orcheſtralen Bearbeitung, reſp. Beſetzung vorgeführt worden durch Profeſſor Hermann Diener und ſein „Collegium musicum"; er hat die Stimmen auf fünf verſchiedene Streichinſtrumente verteilt, und zwar auf Violine (die er ſelbſt ſpielt), Viola (Charlotte Hampe), Viola pomposa (das iſt das Violoncello piccolo, geſpielt von Käte Grandt), Violoncell (Annelies Schmidt) und Violone (Dr. Martin Greulich). Dieſe Beſetzung mit verſchiedenen Streichinſtrumenten, worunter ſolche von ganz ſpezifiſchem Eigenklang, müſſen wir als einen Vorzug betrachten, denn ſie erhöht die Deutlichkeit der Struktur und ermöglicht noch ſtärker, als es etwa bei den Klavierbearbeitungen der Fall iſt, die Gegenſätzlichkeit der Stimmführungen zu erkennen. Der Eindruck war daher auch ein entſchieden tiefer. — Auch die Bearbeitung des Werkes von Bruno Seidlhofer für Klavier zu 4 Händen (die wir bereits vor einigen Jahren beſprachen) hörten wir wieder mit ungeſchwächtem Intereſſe und künſtleriſchem Genuß; ſie wurde wieder von Seidlhofer ſelbſt mit ſeinem Partner Walter Panhofer in virtuoſer Ausführung gebracht. Panhofer hat ſich übrigens auch mit einem eigenen Abend klaſſiſcher Klaviermuſik als hervorragender Interpret ſchwieriger und größter Werke, wie von Schuberts „Wandererfantaſie" oder Schumanns „Symphoniſchen Etuden", beſtens vorgeſtellt. — Friedrich Wührer hielt ein dankbares Publikum durch ſeinen Abend Beethovenſcher Sonaten gefangen, die er nicht allein mit der faſt ſelbſtverſtändlichen techniſchen Vollendung, ſondern mit beſonderer Zartheit des Vortrags ſpielte. — Auch der Klavierabend von Herta Waldhauſer ſtand im Zeichen großartiger Virtuoſität und echten Künſtlertums. Die junge Pianiſtin ſpielt ungemein ſeelenvoll, poetiſch und farbig, ſie weiß eine Regerſche Kantilene ganz wunderſam ſüß auf dem Klavier zu ſingen, und iſt andrerſeits auch den Kraftproben von Debuſſys Tokkata oder Regers „Auguſtin"-Burleske voll gewachſen. Ihr Konzertabend wurde noch bereichert durch die Mitwirkung von Franzi Chalupny; auch ſie eine ausgeſprochen künſtleriſche Perſönlichkeit, deren virtuoſem Spiel auch die Teufeleien von Ravels „Tſigane" keine Schwierigkeiten machen; darüber hinaus verfügt ſie über einen ungewöhnlichen Reichtum an Ausdruck in allen Schattierungen. Die Präludien von Franz Haſenöhrl für Geige und Klavier (in deren Wiedergabe ihr Dr. Robert Wolf ein ebenbürtiger Partner war) ſind rhapſodiſche Stücke, die bei aller Freizügigkeit der Anlage und Durchführung die edle Linie wohlfundierter Konzeption nicht vermiſſen laſſen. — Ein weiterer Klavierabend, den Dr. Joſef Dichler gab, machte uns in ſeiner Frau mit einer gleichfalls gewandten und verläßlichen Künſtlerin auf dem Inſtrument bekannt. Dr. Dichler iſt als Komponiſt ſchön geformter und fantaſievoller Klavierſtücke bereits bekannt, von denen er mehrere wieder ſpielte; die beiden Künſtler brachten außerdem Neuheiten von Hiſatada Otaka, ein virtuoſes Capriccio „Midare" für zwei Klaviere, ſowie eine lebhaft bewegte, polyphon gearbeitete Sonatine von Georg Pirckmayer zur Uraufführung, endlich die „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema" des begabten Detlef Metzner, ein Stück, das uns an den Geiſt Regers gemahnt.

Aus dem Italieniſchen Liederbuch Hugo Wolfs hatten Helene Vierthaler und Kurt Schramek, die als Liederſängerin hochgefeierte, und ihr Partner, ein Bariton von ſchöner, voller, ausdrucksfähiger Stimme, eine Auswahl getroffen, ſodaß ſie das erlebnisreiche, leidvolle Spiel der vom Wort-Dichter und vom Tondichter verewigten Liebenden, auf Mannes- und Frauenſtimme ſinnvoll verteilt, in ſeiner ſtark betonten Gegenſätzlichkeit zur tief greifenden künſtleriſchen Anſchauung brachten. Dr. Rudolf Schramek am Flügel unterſtützte die beiden prachtvoll geſtaltenden Stimmen als verſtändnisvoll mitfühlender Begleiter.

Willem Mengelberg als Leiter des letzten philharmonischen Konzerts erinnerte in dankenswerter Weise an die Pflicht, die die deutsche Mitwelt heute mehr denn je Richards bedeutendem Sohne Siegfried Wagner schuldet: er führte die Ouvertüre zum „Bärenhäuter" auf und stellte damit ein Stück Musik hin, die uns gerade heute an und für sich, aber auch im Hinblick auf die Bedürfnisse und Wünsche des deutschen Publikums, das doch nach einfachen Werken verlangt, besondrer Beachtung wert erscheint. Tschaikowskys „Romeo und Julia"-Fantasie leitete hinüber zu dem eigentlichen Schwerpunkt des Konzerts, der mit Straußens „Heldenleben" gegeben war, dem Werk, das Mengelberg gewidmet ist und in ihm wahrlich einen seiner besten Verlebendiger findet.

Die Direktion der Wiener Staatsoper glaubte wohl auch einer künstlerischen Forderung zu entsprechen, indem sie — nicht etwa Pfitzners „Herz" oder ein Werk von Strauß, oder vielleicht von Marschner oder das Werk eines lebenden ostmärkischen Komponisten ihrem Spielplan einverleibte, — nein, sondern das „Glöckchen des Eremiten", das anspruchslose Unterhaltungs-Operchen des Franzosen Aimée Maillart! Ist hier die Spekulation auf den Kassenerfolg das treibende und vielleicht noch entschuldbare Motiv, so erscheint uns doch die andere Forderung: die nach wirklich hochrangiger künstlerischer Auffüllung der Repertoirelücken die weitaus wichtigere und dringendere. Es muß aber zugegeben werden, daß die neugestaltete französische Spieloper solistisch ganz ausgezeichnet besetzt ist. Wir nennen neben Knappertsbusch als musikalischem Leiter, neben Chor und Orchester bloß Georg Monthy neben Dora Komarek (als Belamy und Rose), William Wernigk neben Piroska Tutsek (Thibaut und Georgette), um uns der Hoffnung der Direktion anschließen zu können, daß wenigstens ein richtiges Kassen-Zugstück mit der neuen Acquisition erlangt sein möge. — Die Direktion der Volksoper hat in richtiger Erkenntnis von der Wichtigkeit des Balletts eine Übung aufgegriffen, die die Staatsoper leider zuletzt in ganz unverantwortlicher Weise vernachlässigt hat: nämlich die Veranstaltung selbständiger abendfüllender Ballettaufführungen. Es ist sehr zu begrüßen, daß sich nunmehr die jüngere Schwester am Währinger Gürtel des verwaisten, einst in Wien hochblühenden Kunstgebietes annimmt. Sie tat es durch Erstaufführungen von Tschaikowskys „Nußknacker"-Ballett und De Fallas „Dreispitz"-Pantomime. Schon die Wahl dieser Stücke zeigt die gute Absicht und den Weg, auf dem das in verheißungsvoller Neubildung begriffene Ballettkorps der Volksoper unter der zielstrebigen Leitung von Andrei Jerschik Großes wird leisten können, und es scheint dazu ausersehen, für Wien das nachzuholen, was im Altreich seit Jahren in zum Teil vorbildlicher Weise gepflegt wird und bei vollendeter Güte auch das Publikum ins Theater zieht.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des Max Reger-Silben-Preisrätsels.

Von Josef Schuder, Kötzting (Januarheft).

Aus den im Januarheft genannten Silben waren die folgenden Worte zu bilden:

Jocosus	A-dur Sinfonietta
Choragus	Senilow
Wilhelmy	In altem Stil
Ehre sei Gott in der Höhe	Choralvorspiel
Iwanow	Wieniawski
Steinbach	Jakow
Siloti	Lauterbach
Wie schön leucht uns	Lotti

Die Anfangsbuchstaben dieser Worte, von oben nach unten und die Endbuchstaben von unten nach oben gelesen, ergeben Max Regers Autogrammspruch:

„Ich weiß, was ich will, ich will, was ich weiß!"

Das Los hat diesmal unter den Lösern der Aufgabe als Preisträger ausgewählt:

Sanitätsrat Dr. Weigel-Ohrdruf i. Thür. für den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—);

Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden für den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—);

Dr. Sperschneider-Stendal für den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) und

Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt/M., C. Damson, Gera, Wolfgang Stephan, Jena, und Kurt Vetter, Pirna, für je einen Trostpreis (je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—).

Auch diesmal konnten wir uns wieder an einer Reihe schmückender Beigaben erfreuen, die, soweit es sich um Kompositionen handelte, vorwiegend den Orgelmeister Max Reger ehrten, während die Dichtungen den Meister des würzigen, herzerquickenden Humors aufleben ließen. Aus diesen Sonderbeigaben zur richtigen Lösung haben wir für eine Sonderprämiierung ausgewählt: Prof. Georg Briegers (Jena) sehr gut gearbeitetes Vorspiel für Orgel zu dem Osterchoral „Jesus, meine Zuversicht" Karl Meinbergs (Hannover) Orgel-Suite, die ebenfalls als eine vortreffliche Leistung angesehen werden darf, zeigt sie doch vor allem in der Schlußfuge mit ihrer gewaltigen Steigerung die vortreffliche Satzkunst ihres Schöpfers; Kantor Max Menzels (Meißen) „Passacaglia über Max Reger", ebenfalls eine gediegene Arbeit, Kantor Ernst Sickerts (Tharandt i. Sa.) nicht minder wirkungvollen „Basso ostinato" für Orgel und KMD Richard Trägners zwei kanonische Orgelvorspiele, die, wie immer, den großen Könner ausweisen. Aber auch vokale Musik ist vortrefflich vertreten durch Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz' (München) zehnstimmigen Gesellschaftskanon über das Lösungswort, den „Geistlichen Chor" für 4 Männerstimmen von Georg Straßenberger (Feldkirch), eine, tiefe Innigkeit ausströmende „Erinnerung an Max Reger" und Walter Raus (Chemnitz) im Geiste Regers gestaltetes Werk 7 „Geistliche Weisen" für eine Singstimme mit Begleitung von Klavier, Harmonium oder Orgel, über deren Entstehung er uns schreibt: „Am Palmsonntag wurde mein einziges Kind eingesegnet. Es lag nahe, daß „Vati" auch für diese Feier etwas komponierte. Also suchte und fand ich einen schönen Wortlaut von Fritz Woike. Seine Vertonung geschah im Geiste Max Regers, mit dem sich zu beschäftigen ja der Anlaß des Rätsels war. Des Meisters „Geistliche Lieder" Werk 137, gaben das Vorbild. Nicht so, daß er kopiert werden sollte. Aber die Gesetze seiner Ästhetik und vor allem sein Geist, den die kleinen Lieder atmen, mußte auch der Geist der neuen Komposition sein. Dabei hatte der persönliche Ausdruck noch genügend Spielraum, sich Geltung zu schaffen." — Unter den eingesandten Dichtungen berührte uns besonders die Jugenderinnerung Eva Borgnis' (Königstein i. T.) an einen Liederabend im Hause Beckerath in Rüdesheim, bei dem Max Reger sie zum Gesang begleitete. Launige Verse von Rektor R. Gottschalk-Berlin und Lehrer Bruno Wamsler-Lauscha i. Th. feiern den gerne zu treffenden Scherzen aufgelegten Meister. Allen Vorgenannten halten wir einen Sonderbücherpreis im Werte von je Mk. 8.— bereit.

Und mit einem Sonderbücherpreis im Werte von je Mk. 6.— seien bedacht: Studienrat Martin Georgis (Thum i. E.) stimmungsvolles Variationenwerk für die Orgel über den Choral „Herr Christe, wahres Licht", Herbert Gadschs (Großenhain i. Sa.) sehr geschickt gesetzte Klavierstudie für die linke Hand allein nach einem Thema von Max Reger, die melodisch gut erfundenen und gewandt gesetzten 2 Ländler für Klavier von Lehrer Fritz Hoß (Salach), das „Tongemälde für Streich-, Gesangsquartett und Solo-Baß, mit dem der immer originelle H. Kautz (Offenbach) unter Benutzung von Themen aus den „Meistersingern", „Tannhäuser" und Beethovens „Neunter" eine Schilderung von Max Regers Kampf um Anerkennung und seinen Sieg über die Philister gestaltet. Studienrat Ernst Lemkes (Stralsund) „Max Reger-Huldigung" für Sopran und Klavier auf Ina Seidels „Vorfrühling", Erich Margenburgs Spiegelkanon „Die Kinder und der April", der — auf Regers Spuren — mit Geschick den Spruch der Rätsellösung zu einem Aprilscherz abwandelte und den gewandt gesetzten Kanon zu vier Stimmen über den Regerschen Text von Musiklehrer Ernst Tanzberger-Jena; ferner die ernsten und heiteren Verse von Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Br., Martha Brendel-Augsburg und KMD Arno Laube-Borna. Wir bitten um die Bekanntgabe der Wünsche unserer Preisträger.

Das Rätsel wurde außer den Vorgenannten noch richtig gelöst von:

Carl Ahns, Schönberg i. Wttbg. — Robert Aschauer, Linz/D. —

Hans Bartkowski, Berlin-Lichterfelde — Marie Bergmann, Pianistin, Mainz — Margarete Bernhard, Radebeul — Dr. Biedermann, Guben — Lehrer Brieger, Saarau —

Helene Christian, Musiklehrerin, Neiße —

Studienrat Paul Döge, Borna b. Leipzig — Dorle Driemel, Jena —

Arthur Görlach, Postmeister, Waltershausen/Th. —

Adolf Heller, Karlsruhe i. B. — Frau Anni Heß-Meyer, Musiklehrerin, Karlsruhe-Durlach — Ursula Hoffmann, Jena —
Studienrat E. Lafin, Greifenberg i. P. — MD Hermann Langguth, Meiningen —
Amadeus Nestler, Leipzig —
Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Rudolf Raatz, cand. phil., Berlin-Charlottenburg — Erna Rahm, Hof —
Kantor Walter Schiefer, Hohenstein-Ernsthal — Ernst Schmidt, Gymnasialmusiklehrer, Hamm i. W. — Hedwig Schmidt, Lehrerin, Marburg a. L. — Ernst Schumacher, Emden
Hans Steiner, Grenchen/Schweiz — Ruth Straßmann, Düsseldorf — Wilhelm Sträußler, Breslau —
Kantor Paul Türke, Oberlungwitz i. Sa.
Alfred Umlauf, Radebeul —
Marlott Vautz, stud. mus., München —
Irma Weber, Heidelberg — Karl Ludolf Weishoff, Konzert-Cembalist, München —
R. Zimmermann, Stollberg i. Erzgeb.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Josef Drechsler, Köln.

Aus folgenden 57 Silben:

al — am — ba — ban — ber — bri — bros — ca — de — di — e — es — fau — fe — fer — froh — ga — ger — ger — gol — gra — hardt — hor — i — in — in — li — lif — lu — mann — na — na — ni — ni — pres — ra — re — ro — sa — sgam — si — so — te — ter — ter — ter — ter — ti — ti — um — vall — vaz — ve — vo — vo — witz — zo

sind 18 Wörter nachstehender Bedeutung zu bilden, deren Anfangsbuchstaben von oben nach unten das Thema einer Fuge ergeben. Wie heißt das Thema in Notenschrift? Durch Seitwärtsverschiebung der Wörter wird der Name des Komponisten (ebenfalls von oben nach unten gelesen) ersichtlich. Wie heißt der Komponist?

In welchem seiner Werke kommt dieses Fugenthema vor? Die Tonart des Themas ist mit Hilfe der drei ersten Noten genau festzustellen.

1. Komponist der venezianischen Schule 16. Jh.
2. Zwischenspiel (kirchliche Kompositionsart)
3. alte Tanzform
4. neuzeitlicher deutscher Liederkomponist
5. englischer Komponist
6. italienischer Komponist
7. italienischer Orgelkomponist (bekannt durch seine italienischen Orgeltabulaturen 1542)
8. Bezeichnung des Abstandes zweier Töne
9. einheitlich zusammengeschloss. Komposition
10. Forscher alter Kirchenmusik
11. musikalische Tempobezeichnung
12. italienischer Komponist
13. musikalische Bezeichnung
14. deutscher Orgelkomponist
15. berühmter Orgelkomponist im 17. Jahrh.
16. musikalische Ausdrucksbezeichnung
17. französischer Komponist
18. berühmter deutscher Cellovirtuose und Komponist.

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. August 1939 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art, eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Joseph Ahrens: Fünf kleine Stücke f. Orgel. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Joseph Ahrens: Dorische Toccata für Orgel. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Joseph Bacher: Lehrwerk für die doppelchörige Laute. 1. Band: Lautenfibel. Mk. 3.60. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Alfred von Beckerath: Gedächtnismusik f. Blasorchester. In der Reihe „Die Musik-Kameradschaft". Part. Mk. 1.20, Stimmen Mk. 2.50. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Renzo Bossi: Tema Variato für Bläsersextett. Werk 10a. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

H. G. Burghardt: Partita brevis für Blockflöte und Klavier. Werk 32. Mk. 1.60. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Dietz Degen: Zur Geschichte der Blockflöte. 206 S. Mk. 6.—. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Fritz Dietrich: Der Weifentanz. In der Reihe „Das Viererspiel für Streichinstrumente". BA 1417. Mk. —.80. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Eduard Eichler: Elementar-Violinschule. 3. Heft. Albrecht Oertel, Würzburg.

Joseph Haas: Festgabe. Beiträge von seinen Schülern, Mitarbeitern und Freunden nebst einem Verzeichnis seiner Werke. Zum 60. Geburtstag. B. Schotts Söhne, Mainz.

Joseph Haas: Ans Vaterland. Hymne für einstimm. Jugendchor mit Klavier oder Streichorchester und Orgel. Werk 81, Nr. 3. Partitur Mk. 2.50, Chorstimme Mk. —.15, Streicherstimmen je Mk. —.40. B. Schotts Söhne, Mainz.

G. Fr. Händel: Suite mit dem Marsch für 2 Violinen, Violoncello und Klavier. Herausgegeben von Adolf Hoffmann. Heft 10 der Reihe „Deutsche Instrumentalmusik für Fest und Feier". Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel.

Adolf Hoffmann: 16 Märsche für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Klavier von Fux, Telemann, Graupner, Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven und unbekannten Meistern. Heft 11 der Reihe „Deutsche Instrumentalmusik für Fest und Feier". Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Otto Jochum: Geheimnisse des Weines. Eine Liedfolge für vierst. Männerchor nach Worten von A. M. Miller. Werk 71. Partitur Mk. 1.50, 4 Chorstimmen je Mk. —.40. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Otto Jochum: Du holde Kunst. Drei 7—8st. gem. Chöre. Werk 72. Partitur je Mk. 1.50, je 4 Stimmen je Mk. —.30. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Otto Jochum: Drei Kinderlieder. 1—2st. mit Klavier, Flöte und Fagott. Werk 73. Partitur Mk. 3.—, je Singstimme Mk. —.20, je Instrumentalstimmen Mk. —.30. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Otto Jochum: Im Frühling. 5 Zwiegesänge für Sopran und Alt. Werk 74. Partitur Mk. 3.—, Chorstimme Mk. —.40, 3 Instrumentalstimmen je Mk. —.30. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Karl Komzak: Volksliedchen und Märchen. Für Streichquartett u. Harfe ad libitum. 3 Hefte je Mk. 1.—. Aug. Cranz & Co., Leipzig.

Otto Kreis: Zwei Lieder für eine Singstimme und Klavier. Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Walter Kühn: Führung zur Musik. Voraussetzungen und Grundlagen einer einheitlichen völkischen Musikerziehung. 308 S. mit vielen Tafeln und Tabellen. Geh. Mk. 6.80, geb. Mk. 7.60. Moritz Schauenburg, Lahr i. B.

Josef Lechthaler: „Kleine Suite" und „Thema mit Variationen" f. Klavier. Werk 74 Nr. 1 und 2. Je Heft Mk. 1.50. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Ferd. Oscar Leu: Ostermusik für gem. Chor, Knabenstimmen, 2 Trompeten und Orgel. Werk 30, Nr. 4. Partitur Mk. 1.50, Chorstimmen je Mk. —.25, Knabenstimmen je Mk. —.25, Trompetenstimmen je Mk. —.30. Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Fred Lohse: Klavierbuch. Tischer & Jagenberg Verlag, Köln.

Gerhard Maaß: Feiermusik für Orchester. Partitur 40 S. Kart. Mk. 6.—. Heft 2 der Reihe „Feierliche Musik". Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Karl Marx: Kleine Suite nach Tänzen aus Leopold Mozarts Notenbuch für Blockflöten, Streichquartett oder andere Instrumente. Heft 6 der Reihe „Klingender Feierabend". Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Hans Friedrich Micheelsen: Musikanten-Kantate für 1—3st. Jugendchor, Streichorchester, Flöte, Triangel und Klavier. Mk. 2.40. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Otto Paepke: Suite für vier Hörner in F. Werk 6. Mk. 3.—. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Marcel Poot: Impromptu in Form eines Rondos für Orchester. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Walter Rein: „Tritt heran, Arbeitsmann" für gem. Chor und kl. Orchester. Heft 5 der Reihe „Klingender Feierabend". Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Adolf Sandberger: Ausgewählte Lieder für hohe und mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. Mk. 3.—. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

J. H. Schein: „Deutsche Tänze" aus dem „Banchetto musicale" 1617. In der Reihe „Das Viererspiel für Streichinstrumente". BA 1418. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Franz Schubert: Lieder für eine Singstimme und Klavier. Neu durchgesehen und mit Vortragsbezeichnungen versehen von Lula Mysz-Gmeiner. 8°. Band 1. 278 S. Mk. 4.—. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Hermann Simon: Unter Kindern zu singen. Eine kleine Kantate für Gesang mit Klavier zweihdg. Mk. 2.—, mit verschiedenen Instrumenten Mk. 3.—. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Hermann Simon: Traumlied im Winter. Für eine Singstimme mit Klavier. Mk. —.80. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Heinrich Spitta: Der Weg ins Reich. Eine feierliche Musik für Einzelstimme, Sprecher, Chor und Orchester. Partitur Mk. 2.50. Orch.-Stimme Mk. 3.50. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Heinrich Spitta: Partita für Orchester. Werk 25. Partitur 56 S. Mk. 15.—. Heft 14 der Reihe „Feierliche Musik". Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Fritz Stege: Musik als Ausdruck der Natur. Sonderdruck aus dem dreibändigen Werk „Volk — Welt — Wissen". Friedrich Krause, Nordhausen.

Kurt Strom: Das frohe Federspiel. Kantate für Jugendchor und kl. Orchester nach Worten aus „Des Knaben Wunderhorn". Klavierauszug Mk. 3.—, 1 Chorstimme Mk. —.50. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

G. Ph. Telemann: Festliche Suite in A-dur für 2 Violinen, Violoncello und Klavier. Herausgegeben von Adolf Hoffmann. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

G. Ph. Telemann: Konzert E-dur für Flöte, Oboe d'amore, Viola d'amore mit Streichorchester und Cembalo. Für den Vortrag eingerichtet und herausgegeben von Fritz Stein. Klavierauszug Mk. 3.—. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Urheberrecht: Die Neugestaltung des deutschen Urheberrechts. Heft 11 der Arbeitsberichte der Akademie für Deutsches Recht. 60 S. Mk. 2.50. J. Schweitzer Verlag, Berlin.

Erich Valentin: Hans Sommer. Weg, Werk und Tat eines deutschen Meisters. 224 S. Geb. Mk. 4.80, brosch. Mk. 3.50. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Max Wirth: Plan für die Musikerziehung in der Grundschule. Heft 20 der „Bausteine für die deutsche Erziehung". Geh. Mk. 1.—. Verlag der Dürrschen Buchhandlung, Leipzig.

Hanns Wolf: Fünf Tänze aus Franken. Für Klavier zu vier Händen. Mk. 1.80. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

WILLI KAHL: Verzeichnis des Schrifttums über Franz Schubert 1828—1928. Band I der Kölner Beiträge zur Musikforschung hgg. von Theodor Kroyer. 8°. 264 S. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1938.

Unter allen wissenschaftlichen Arbeiten sind die schrifttumskundlichen am undankbarsten: man benutzt sie wenn sie da sind (sind sie nicht da, ist man entrüstet), und kein Mensch denkt an die tausendfältige Mühe, mit der ihr Entstehen für den idealistischen Verfasser verbunden war. Und mehr: mit dem Vorwurf der Unzulänglichkeit ist man gerade schnell bei der Hand, wenn man durch eigene Schuld das Gesuchte nicht findet. Es ist ja mit einem solchen Buch wie mit einem Musikinstrument: will man es zum Klingen bringen, so muß man die Griffe kennen.

Die Anlage des Werks wird je nach den die Richtung gebenden Gesichtspunkten verschiedenartig aussehen; die Wahl der leitenden Gesichtspunkte aber will genau überlegt sein: man wird unter mehreren Möglichkeiten die Ordnung des Stoffes vorziehen, bei deren Anwendung sich die wenigsten — denn ganz ohne sie geht es bei der Natur der Sache nicht ab — Überschneidungen ergeben.

Für die Stofflagerung des hier vorliegenden Falles: der Erfassung der gedruckten Äußerungen zu dem Thema „Franz Schubert" ergab sich dem im Büchereidienst erfahrenen Verfasser die zeitliche Ordnung (nach Erscheinungsjahren) und innerhalb ihrer die Abfolge nach dem Alphabet der Verfassernamen als naheliegender und natürlicher Einteilungsgrundsatz. Der in dieser Form sich bildende Inhalt und zugleich Hauptteil des Buches dient nur bestimmten Bedürfnissen; für andere Fragestellung muß er erst erschlossen, er muß von verschiedenen Seiten aus zugänglich gemacht werden. Das geschieht mit Hilfe der Register, die nicht nur mit dem Hauptteil, sondern auch unter sich in Beziehung stehen.

Ein Herr hört Schuberts große Symphonie aus C-dur in Hannover; im Sachregister findet er Hinweise auf die Arbeiten, die sich mit dem Stück befassen. Durch das Ortsregister erfährt er, daß es bereits drei Jahre nach seiner Entdeckung in der Stadt aufgeführt worden sei. Der Dirigent (sagt er sich) könnte Marschner gewesen sein; das Personenregister bestätigt die Vermutung. Das Verfasserregister belehrt ihn, daß der Bewahrer dieser Nachricht, der verdienstvolle Georg Fischer, auf keine andere Weise mit dem Genius

Schuberts in Berührung gekommen ist. — Dieser künstliche Aufbau wurde unternommen, um die letzten Möglichkeiten zu zeigen. In Wirklichkeit wird es einfacher hergehen: man braucht kaum je alle Register zu „ziehen". —

Man wird mit dem Verfasser bedauern, daß die Umstände ihn zwangen, seinem Tun mit dem Jahre 1928 ein Ziel zu setzen. Aber immerhin: die erfaßten hundert Jahre zeigen eine so verwirrende Fülle der Gesichte, daß hier auch nicht einmal die Hauptlinien nachgezogen werden können. Kahls untadlige Leistung ist der höchsten Achtung wert; wir beglückwünschen ihn zu ihr und nicht zuletzt zu seinem Entschluß, auf jede Wertung zu verzichten. Die würdige Ausstattung des dem Andenken Ludwig Scheiblers gewidmeten Buches durch den Verleger macht die Befassung mit seinem Inhalt zur Freude. Prof. Dr. Th. W. Werner.

GIUSEPPE ADAMI: Puccini. Ein Musikerleben mit 240 eigenen Briefen. Werkverlag GmbH. / Karl Siegismund, Berlin. 259 Seiten.

Diese von einem Schaffensgenossen des Meisters herausgegebene Sammlung von Puccini-Briefen wird wesentlich dazu beitragen, ein vertieftes Bild des italienischen Komponisten herzustellen, der fast ebenso viel, wie er aufgeführt wird, noch der Mißkennung unterliegt. Es ist kein Zufall, wenn die einzelnen Abschnitte des Buches nach den Werken des Meisters, von den „Willis'" bis zur „Turandot", geordnet sind. Denn seine Arbeit ist für Giacomo Puccini stets das Entscheidende gewesen, dem sich alles andere unterordnet. Fast ausnahmslos ist von dieser Arbeit die Rede, wenig jedoch und nur in sachlicher Berichtform, die zuweilen ein Humorblitz durchzuckt, von der eigenen Person. Auch nach kritischen Aussprüchen über berühmte Zeitgenossen wird man vergebens suchen. Alles ballt sich in dem Interesse am eigenen Werkschaffen zusammen. Man kann in der Tat von einem leidenschaftlichen Ringen, einem unausgesetzten Kampfe sprechen, der schon mit der Stoffwahl beginnt. Ist diese endlich getroffen, setzt der Großkampf um die Gestaltung des Librettos ein, dessen Formung Puccini bis in den einzelnen Wort-, ja Silbenlaut hinein überwacht. Die Qual ist für ihn kaum minder aufreibend als für den Textdichter, dem der Komponist ein Äußerstes an Konzentration auf seinen Willen und seine Intentionen nicht ersparen kann. Er muß zuweilen schroff erscheinen, muß bittere Wahrheiten aussprechen um des Werkes willen. Rührend wirkt daneben zu erfahren, wie besorgt sich Puccini um das persönliche Wohl seiner Librettisten zeigt, in wie hohem und edlem Maße er überhaupt Freund und Mensch zu sein vermag. Für denjenigen, der im Künstlerleben einen Roman sucht, wird die Ausbeute in diesen 240 wohltuend sachlichen, ganz und gar unromantischen und aufs Wesentliche zielenden Briefen gering sein. Und doch kann ich mir kaum etwas Erregenderes vorstellen als etwa das Schlußkapitel „Turandot", diese vier Jahre unausgesetzter Bemühung mit dem gegen Ende immer stärker werdenden Bangen, die Arbeit nicht mehr abschließen zu können. So ist der Rest des Buches Ergriffenheit und Ehrfurcht vor einem Künstler, der in der Tat als Kämpfer auf seiner Walstatt geblieben ist. Dr. Wilhelm Zentner.

ERNST FRITZ SCHMID: Die Orgeln der Abtei Amorbach. Ihr Bau und ihre Stellung in der Musikgeschichte des Odenwaldklosters. — Verl. des Bezirksmuseums Buchen E. V. Preis Mk. 0.90. 78 S. 2 Abbild.

Die Geschichte des Orgelbaus ist ohne das Wirken der Benediktinerklöster nicht zu denken. Der Orden übernahm im Norden von vornherein die Führung, als das Instrument in seiner seltsamen Urgestalt von Byzanz aus den Weg an den Hof Karls des Großen gefunden hatte und von dort aus das Abendland zu erobern begann. Das Benediktinerkloster St. Ulrich und Afra in Augsburg besaß schon im 11. Jahrhundert eine Orgel (Herm. Meyer, Orgeln und Orgelbauer in Oberschwaben. Zeitschr. Schwabenland, Jahrg. 1937 S. 237 u. 254, Anm. 1). Der Mönch — im Mittelalter der einzige Gelehrte und Kunsthandwerker — blieb der Orgel auch in der Folge treu und viele der schönsten Orgeln, die wir noch besitzen, stehen in den prachtvollen Klosterkirchen des 18. Jahrhunderts wie Weingarten, Ottobeuren, Amorbach usw. Man kann ruhig behaupten, daß die Klöster die eigentlichen Auftraggeber für die Orgelbauer waren. Mit ihrer Aufhebung 1803 wurde nicht nur mancher von ihnen brotlos, sondern es geriet das ganze Handwerk in einen fühlbaren Verfall. Das Orgelwesen wurde mehr und mehr über die Achsel angesehen und dilettantenhaft behandelt, und die schönen alten Orgeln kamen vielfach zur Versteigerung. Was ist der strenge kontrapunktische Stil der Orgelmusik anders als der tönende Ausdruck mönchischer Lebensführung? Die Mönche waren es, welche die Orgel aus einem weltlichen Unterhaltungsinstrument zur Künderin des Gotteswortes und zur Königin der Instrumente emporgeadelt hatten. Was Wunder, wenn der im Raum der gotischen Dome erwachsene nordische Geist der Polyphonie sich in das mönchische Gefäß versenkte? Daß in Bachs Wesen etwas Mönchisches sichtbar werde, ist schon öfter bemerkt worden.

Die genannte Schrift von E. F. Schmid stellt das älteste Kloster Mainfrankens (gegründet 734) in den Mittelpunkt der Betrachtung und untersucht anhand eines erstmals aufgedeckten Quellenmaterials seine Stellung in der Geschichte des Orgelbaus und in der Musikgeschichte Mainfrankens überhaupt. Die Orgel war wohl Mittelpunkt aber nicht ausschließliches Betätigungsfeld klösterlicher Musikübung. Das bei der Klosteraufhebung vorgefundene Instrumentarium ist erstaunlich und stellt ein

vollständiges großes Orchester vor. Klarinetten waren schon 1736 in Gebrauch. Auch die Harfe wurde gepflegt. Regal, Cembalo und Klavicord spielten eine feste Rolle bei geselligen Anlässen. Erheiternd ist es zu lesen, daß „Meister Barthol der Organist" 1560 im Konvent „zum oderlassen" aufspielen mußte. Es gab kaum ein Fest, bei dem nicht Kantaten, Konzerte, Tafelmusiken zu hören waren und selbst kriegerische Ereignisse konnten das bunte, vielseitige Musikleben nur zeitweilig unterbrechen. Es ist besonders wertvoll, daß Schmid auch die aufgeführten Werke nach Möglichkeit feststellt und deren Komponisten nachgeht, mögen sie nun zu den unberühmten gehören (deren es im Süddeutschland des 18. Jahrhunderts wohl ebensoviele gab wie im Norden) oder mögen es bekanntere sein wie z. B. der Odenwälder Martin Kraus. Die liebevolle Pflege der Wiener Klassik, insbesondere Joseph Haydns findet dabei ihren besonderen Platz. Was die ausübenden Musiker betrifft, so wird ein interessanter Kreis von Musikern Mainfrankens erstmals ins Licht der Geschichte gerückt. Unter ihnen befindet sich eine Anzahl Konventualen des Klosters wie der Komponist Cölestin Hamel und der Orgelbauer Ämilian Hummert. Im gleichen wird von der Tätigkeit der Stadtpfeifer von Miltenberg, Buchen, Walldürn, Königheim und Aschaffenburg berichtet, die bei gewissen Anlässen zur Aushilfe herangezogen wurden. (Den Stadtpfeifern von Miltenberg hat Schmid übrigens schon früher eine Studie gewidmet. S. Bote vom Untermain — Miltenberg — Beilage „Die Heimat", 16. u. 30. April 1938: Die Stadtpfeifer von Miltenberg im 18. Jahrhundert.)

Aus diesem reichen Musikleben wächst nun wie ein starker Schößling aus verzweigtem Wurzelwerk die Orgel hervor, deren Vollendung nach kräftig gegliederten Triebansätzen wir in der berühmten Orgel der Brüder Stumm von 1774—82 erblicken. Diese Orgel, seit 1513 die fünfte, ein Wunderwerk barocken Klangempfindens, erfährt nun endlich die Würdigung, die sie besonders seit ihrer Wiederherstellung im Jahre 1936 längst verdiente. (Teilweiser Umbau durch Steinmeyer-Öttingen nach Vorschlägen von Johannes Mehl.) Sie hatte 46 Register und zählt heute deren 58. Über die genialen Schöpfer dieses Werkes sind alle notwendigen Daten zusammengetragen. (In Anm. 157 muß es heißen: Joh. Phil. Stumm ist geboren am 7. Okt. 1734. — Nach freundlicher Mitteilung des Verfassers.) Besondere Aufmerksamkeit verdienen die darin enthaltenen französischen Stilelemente, deren Vorkommen in Süddeutschland nunmehr durch die nähere Bekanntschaft mit Meistern wie Riepp, Rohrer, Rabiny als bedeutsam erkannt worden ist. (Vergl. Herm. Meyer, Karl Riepp, der Orgelbauer von Ottobeuren. Bärenreiter 1938.) Aber auch die Vorgängerinnen dieser Orgel verdienen die Aufmerksamkeit, die ihnen der Verfasser widmet. In rund 250 Jahren spielt sich hier in Amorbach ein ungemein interessantes Stück deutscher Orgelgeschichte ab (es handelt sich um einen „Meister Arnold", der als zum Künstlerkreis Mathias Grünewalds gehörig erkannt wird, um die Brüder Eckstein aus Annaberg i. S., um Joh. Jost Schleich aus Lohr u. a.), das sich wundervoll einfügt in die ruhmreichen Blätter deutscher Orgelgeschichte.

Wenn das Unrecht, das in dem technischen, harthörigen 19. Jahrhundert den alten Orgeln vielfach zugefügt wurde, in unserer Zeit wieder gutzumachen versucht wird, so wird man sich dessen beim Lesen dieser warmherzigen Schrift neuerdings mit Genugtuung bewußt. Herm. Köbele.

für Gesang

LILO MARTIN: Vier Lieder mit Begleitung eines kleinen Orchesters. Werk 3. — Klavierauszug. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

LILO MARTIN: „Lieder an die Mutter" für hohe Stimme mit Orchesterbegleitung Werk 4. Ebenda 1938.

Die aus der Schule Pfitzners, dem das erste Heft gewidmet ist, hervorgegangene Komponistin versteht es Naturgefühle musikalisch zu gestalten, und es ist gewiß kein Zufall, daß sie sich ihre Texte mit Vorliebe bei Goethe, Uhland, Eichendorff u. a. gesucht hat. Ihre Melodien sind sangbar, die Begleitung empfiehlt sich durch ihren durchsichtigen, stimmigen Satz, der natürlich erst im Orchesterklang seine volle Wirkung entfalten kann. Im zweiten Heft sind in dem übrigens gut klingenden Klavierauszug dankenswerterweise ziemlich genaue Instrumentationsangaben beigefügt. Erfreulich ist der lebensbejahende Zug. Dr. Hans Kleemann.

JULIUS KLAAS: Serenade für hohe Stimme und Klavier. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg 1938.

JULIUS KLAAS: „Die Schwalben" für hohe Stimme und Klavier. Ebenda 1938.

Kretzschmar sagt einmal mit Bezug auf Meyer-Helmund, daß sich das Zwitschern solcher leichteren Vögel etwas häufiger vernehmen lassen möchte. Zu ihnen dürfen wir Klaas rechnen, der hier zwei Stücke äußerst liebenswürdiger Unterhaltungsmusik vorlegt. Sie sind melodiös und natürlich, dabei nicht seicht oder banal, die Faktur ist sauber, der Rhythmus pikant. Sowohl die zierliche Serenade wie das leicht spanisch angehauchte „Die Schwalben" (von Gustav Dittmar aus dem Spanischen übersetzt) werden als dankbare Vortragsnummern ihrer Wirkung sicher sein. Dr. Hans Kleemann.

für Klavier

FRITZ REUTER: Sonatine. Verlag Kistner und Siegel, Leipzig.

Das Werk stellt eine erfreuliche Neuerscheinung dar. Bietet auch der erste Satz keine allzu reiche thematische Ausbeute, so wirkt er durch die hin-

getupfte Technik, durch die unbekümmerte, lebensfrohe Frische doch ungemein reizvoll und erinnert durch die Sequenz- und Echo-Effekte an Scarlatti. Eine ebenso hübsche, an den alten Stil anknüpfende „Arie" bildet den 2. Satz, dem sich ein Finale-Rondo anschließt, das mit Keckheit den alten Rahmen durchbricht und in Rhythmik und Thematik Laune und Können verrät.

Grete Altstadt-Schütze.

BELA BARTOK: Petite Suite (D'Après les 44 Duos pour 2 Violons). Universal-Edition, Wien.

Der ursprünglich stark nach Liszt-Strauß tendierende, dann vom französischen Impressionismus gestreifte und schließlich zur Volksmusik zurückfindende Ungar, zeigt sich in dieser Suite von jener volksverbundenen Seite. Die Mittel Bartoks sind oft von fast brutaler Wucht und eruptiver Wildheit und scheuen keinerlei klangliche Härten; andrerseits aber ist ihnen soviel Originalität und Charakteristik eigen, versteht der Autor so ausgeprägte Stimmungen zu umreißen, daß man die Persönlichkeit dahinter spürt, die zu packen versteht. Die 6 kurzen Suiten-Sätze enthalten weder technische noch sonstige Probleme, so daß sie gut auf der Mittelstufe Verwendung finden können um den Schüler in harmonisch fremdere Zonen einzuführen.

Grete Altstadt-Schütze.

für Violine

GUSTAV HAVEMANN: Kadenz zum Violinkonzert von Johannes Brahms. Afa-Verlag Hans Dünnebeil, Berlin W.

Es gab einmal eine Zeit, in der jeder konzertierende Musiker, so weit er nicht eigene Werke spielte, doch wenigstens eigene Kadenzen einfügte. Die Formen des Werkes waren da der goldene Ball, mit dem er kunstvoll spielend seine musikalische Reife und seine technischen Fertigkeiten zeigen konnte. Havemanns Kadenz ist gut; sie entspricht durchaus den Anforderungen, die man auch heute an jeden das Podium eines öffentlichen Konzertsaals besteigenden Geiger zu stellen berechtigt ist.

Herma Studeny.

für Violoncello:

MAX TRAPP: Konzert für Violoncello mit Orchesterbegleitung, Werk 34. Ausgabe für Violoncello und Pianoforte (Aufführungsdauer 22 Min.). Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die „Zeitschrift für Musik" hat das Oktoberheft 1937 Max Trapp gewidmet. Als Leitartikel dieser interessanten Sondernummer schrieb Wilhelm Matthes, Berlin, einen außerordentlich aufschlußreichen, in Leben und Werke des besonders von Wilhelm Furtwängler geförderten zeitgenössischen Komponisten einführenden Aufsatz unter Berücksichtigung seiner bedeutsamen Schöpfungen bis zu dem damals zuletzt entstandenen Werk 34, einem ganz ausgezeichneten Cellokonzert. Der als strenger, aber gewissenhafter Musikbeobachter bekannte Verfasser dieser Einführungen hat seinen bis in Einzelheiten gehenden Analysen der Kompositionen des „Trapp unserer Zeit" und seiner „letzten Werke" eine so ausführliche Besprechung des Cellokonzerts hinzugefügt, daß es sogar dem Cellofachmann schwer fällt außer den behandelten noch weitere wesentliche Vorzüge des leicht eingängigen Werks hervorzukehren, das der Berliner Musikschriftsteller als „eines der wertvollsten seiner Gattung" bezeichnet hat. Und das mit vollem Recht, denn dieses Urteil bestätigten inzwischen auch die zahlreichen Aufführungen durch unsere hervorragendsten Virtuosen, unter deren Namen besonders häufig derjenige Ludwig Hölschers wiederkehrt.

Wilhelm Matthes hat in seiner eingehenden Würdigung des Trappschen Cellokonzerts im Gegensatz zu dem früheren Konzert für Violine vor allem die „barocken Bewegungsformen" und die „Umstellung gewisser Satzteile" (= Dislocation) des Werks 34 als charakteristisch hervorgehoben. Er spricht zudem von „einer teilweise fast bachischen Motivarbeit" und sagt damit nach meiner Überzeugung durchaus nicht etwa zu viel. Die Führung in dem auf der dreiteiligen Form der Sonate beruhenden einsätzigen Werk hat der konzertierende Violoncellist. Dabei weist die Solostimme — vielleicht mit Ausnahme der Kadenz vor dem vom Adagioteil zum Finalerondo überleitenden Orchestertutti, „einer freien Solosonate oder Fantasie" — kaum bemerkenswert übergroße technische Schwierigkeiten auf. Ihr Studium kann daher auch unbedenklich jedem mittelmäßigen Cellospieler als Vorbereitung auf einen entsprechenden Konzertbesuch oder Selbstzweck empfohlen werden. Er wird auch bereits im Hause an der eigenen Ausführung des Violoncellparts gewiß Genuß haben, denn er ist „mit der letzten Trappschen Ziel- und Stilsicherheit aus dem Charakter des Soloinstrumentes heraus gestaltet". Und darauf kommt es ja letzten Endes natürlich jedem Instrumentalsolisten in besonderem Maße an. Er muß unbedingt das Gefühl haben, daß die Komposition sowohl dem Körper als dem Geist des Instruments organisch entgegenkommt. Diese Forderung kann gar nicht oft genug erhoben und wiederholt werden.

Wenn über das Konzert für Violoncello von Max Trapp von dem besten Kenner der Eigenart des Komponisten der Ausspruch getan werden konnte: „Eine Erneuerung barocken Musiziergeistes mit den rhythmischen Bewegungstypen und melodischen Sprachwendungen unserer Zeit wurde hier erreicht, die in Form und Inhalt Vergangenheit und Gegenwart zu einer außerordentlich glücklichen Synthese zusammenschließt" (Wilhelm Matthes), so braucht und darf diesem zusammenfassenden, das Wesentliche der

Kunstleistung Trapps in diesem prägnanten Konzert hervorkehrenden Urteil eines unserer treffsichersten Musikbetrachter kein weiteres Wort des Lobes hinzugefügt werden. F. Peters-Marquardt.

für Kammermusik

WALTER HÖCKNER: Das Streichtrio. Leichte originale Streichtriosätze alter Meister. 1. Lage. Verlag N. Simrock, Leipzig.

Die Ausgabe der Streichtriosätze ist die Fortsetzung zu den bereits erschienenen Streichquartettsätzen und ganzen Quartetten; besonders erfreulich daran ist, daß es sich um bisher schwer oder gar nicht erreichbare Werke handelt. Leider haben sich bei den vorher erschienenen Quartetten störende Fehler eingeschlichen (ungleiche Dynamik, ungleiche Strichbezeichnungen, fehlerhafte Akkorde). Hoffen wir, daß der Herausgeber inzwischen die Fehler selbst gefunden und in der neuen Sammlung vermieden hat. Herma Studeny.

HELMUT DEGEN: Spielmusik für Streichinstrumente. Musikverlag P. J. Tonger, Köln.

Wenn eine Spielmusik ihren Zweck erfüllen soll, so muß sie gut gearbeitet sein wie das vorliegende Werkchen, und sie muß außerdem auch unmittelbar wirken. Daß beides vereinbar ist, zeigen viele Vorbilder. Hier pulsiert weniger Musikantenblut, die rein verstandesmäßige Arbeit ist das Überwiegende. Herma Studeny.

HERMANN GRABNER: Hausmusik. Werk 47 Nr. 2. Variationen über einen Deutschen Tantz von Melchior Franck für Streichquartett. — Aufführungszeit 10 Min. — Preis n. Mk. 2.70. Verlag Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Die alte thüringisch-fränkische Residenzstadt mit ausgeprägter kultureller Tradition: Coburg in der Bayerischen Ostmark schickt sich an, in diesem Jahre zum Gedenken der 300. Wiederkehr des Todestages Melchior Francks, des berühmten Hofkapellmeisters des kunstsinnigen Herzogs Johann Casimir von Sachsen, eine würdige Feier zu veranstalten, bei der insbesondere Werke aus der Zeit der weltlichen Komposition in Deutschland vor dem 30jährigen Krieg zur Vorführung gelangen werden. Aloys Obrist hat im Jahre 1892 eine Dissertation über den Meister und die Geschichte dieser musikalischen Epoche verfaßt. In den Denkmälern der Tonkunst in Bayern schrieb Adolf Sandberger über die Werke Hans Leo Haßlers und widmete dabei 1904 dessen bedeutendstem Schüler Melchior Franck einen gehaltvollen Abschnitt. Vor allem aber gab in demselben Jahre Franz Bölsche ausgewählte Instrumentalwerke Melchior Francks und Valentin Haußmanns in den Denkmälern Deutscher Tonkunst heraus.

In diesen letzteren nun findet der Komponist unserer Zeit, der nach brauchbaren Themen für jene gerade der Hausmusik nach klassischen Mustern gemäße Form der Variationen sucht, eine Fülle von volkstümlichen deutschen Tänzen eines viel zu wenig bekannten, hochachtbaren Meisters, dessen kleine Werke an rhythmischen und melodischen Einfällen so ungemein reich sind: Melchior Francks († 1639). Mit sicherem Blick für die interessante Abwandlungsfähigkeit eines zwölftaktigen, einfach anmutenden $^{3}/_{4}$-Tanzthemas hat der Berliner Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Hermann Grabner aus der 1604 in Coburg und Nürnberg erschienenen Sammlung „Deutsche weltliche Gesäng und Täntz“ ein treffliches Exempel der Franckschen Kompositionsart gewählt. Diese gesanglichen Tänze aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts „könnte man, da sie keine Bezeichnung tragen, einfach „Lieder ohne Worte“ nennen, wenn man nicht hier und da durch hartnäckige rhythmische Sequenzen zu sehr an den Tanz erinnert würde“ (Aloys Obrist a. a. O.). Für dieses Francksche Charakteristikum aber bietet der zweite Teil des schönen Variationenthemas der „Hausmusik“ — im besten Sinne — von Hermann Grabner eben ein typisches Beispiel. Meisterhaft hat der bekannte zeitgenössische Komponist in acht abwechslungsreichen Veränderungen mit Umkehrungen, Kanon, Scherzando, Marschtempo usw. die verlockende Aufgabe mit überlegener Satzkunst durchgeführt.

Es ist zu wünschen, daß gerade in unserem Melchior-Franck-Jahr das frisch bewegte Kammermusikwerkchen besonders in den Städten zum Erklingen gebracht wird, die den Lebenslauf des alten Meisters deutscher Lied- und Tanzkunst bezeichnen: Zittau, Augsburg und Nürnberg.

F. Peters-Marquardt.

für Orchester

SIGFRID WALTHER MÜLLER: Heitere Musik für Orchester. Werk 43. Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig-Wien.

Dieses liebenswürdige Werk fesselt gleichermaßen durch seinen musikalischen Gehalt wie durch eine — man möchte fast sagen — kunstgewerbliche Feinheit der Ausarbeitung. Müller gehört zu jenen glücklichen Naturen, denen es gegeben ist, den Hörer niemals mit „Problemen“ zu belasten, die Musik schaffen, der Musik wegen und dazu berufen zu sein scheinen, Helligkeit und Freude um sich zu verbreiten. Schon die Ouvertüre überzeugt in ihrer planvollen Formung von der Begabung ihres Schöpfers, der sich im folgenden Intermezzo als geistvoller Künstler erweist. Besonders hat es mir das feinsinnige Menuett angetan, dem als letzter Satz ein Kinderlied — „Alle Vögel sind schon da“ — mit Variationen folgt. Natürlich und frisch, in Jean Paul'scher Behaglichkeit dahertönend, bringt es überall gekonnte, klanglich reizende und formal sicher gestaltete Kunst, deren Genuß man sich hingibt wie dem einer reifen köstlichen Frucht.

Hans F. Schaub.

PAUL GRAENER: Turmwächterlied für Orchester. Werk 107. Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig-Wien.

Paul Graeners Orchester-Variationen über ein Gedicht von Goethe haben seit ihrer Erstaufführung beim Internationalen Musikfest 1938 in Baden-Baden ihren Weg durch die deutschen Konzertsäle und wohl auch über sämtliche deutschen Reichssender gemacht. Das 107. Werk des Meisters verrät in allem und jedem seine gefestigte Handschrift, seine blühende Klangphantasie und den Reichtum seiner Erfindungsgabe. Man sollte die Partitur vor allem jungen angehenden Komponisten in die Hand geben, damit sie erkennen, welch ein enormer Vorteil in einem derart unterbauten Können, für das Probleme überhaupt nicht existieren, steckt. Das Schöne zu wollen und im Besitz der Fähigkeit zu sein, es auch zu können, ist und bleibt höchstes Glück der komponierenden Erdenkinder.

Hans F. Schaub.

K R E U Z U N D Q U E R

Johannes Wolf siebzig Jahre alt.

Von Prof. Dr. Th. Werner, Hannover.

Wer die Festschrift durchblättert, die vor zehn Jahren dem bedeutenden Musikgelehrten Johannes Wolf überreicht wurde, der wird auch in den Abhandlungen von ausschließlich wissenschaftlicher Haltung einen Unterton vernommen haben, der sich deutlicher, als es sonst der Fall sein mag, auf die Person des Meisters bezieht: den Ton der Verehrung für den Lehrer und den beratenden Freund. Man konnte nicht sein Schüler sein, ohne das Gefühl einer von ihm ausgehenden freundschaftlichen Gesinnung zu haben; der Anfänger erfreute sich ihrer in dem gleichen Maße wie der Fortschreitende. Die hilfreiche Geduld des Lehrers kam so vom Herzen, daß man geneigt war, den Forscher darüber zu vergessen.

Und doch liegt Beides: Forschen und Lehren in dem gemeinsamen Urgrunde des höchsten Berufsethos beschlossen. Die strengste Forderung an sich berechtigt ihn zur Forderung an andere; doch das Erkennen der fremden Grenzen und Neigungen geht damit Hand in Hand. Forschung und Lehre stehen im Einklang.

Mit Recht hat sich Johannes Wolf gegen den Vorwurf verwahrt, sein Auge sei einseitig auf das Mittelalter gerichtet; es gab Gelehrte, die sich viel ausschließlicher mit der Kunst und der Theorie dieser Zeit befaßten. Aber es ist wahr: Wolf hat zur Erhellung unserer Anschauungen über die im halben Dunkel liegende Landschaft als einer von den Ersten Wesentliches beigetragen. Unter dem Titel „Geschichte der Mensuralnotation“ verbirgt sich nicht mehr und nicht weniger, als die Entdeckung eines unbekannten Gebietes, nämlich der fein verästelten, begleiteten Monodie vorzüglich in den romanischen Ländern, die sich selbst mit klarem Bewußtsein ars nova („Neue Kunst“) nannte. Welche Überraschung auch die (ein wenig früher liegende) Ausgabe der Ästhetik des Grocheo, der als Professor an der Sorbonne von weltlicher Kunst zu sprechen und Ketzerisches über die Musik der Sphären zu äußern wagte! Wer sich ein Bild von der geistigen Beweglichkeit des Mittelalters und der beginnenden Renaissance zu machen wünscht, der halte mit diesen Arbeiten etwa den gleichfalls von Wolf herausgegebenen Traktat des Ramos von Pareja oder seine Abhandlung über das Florenz der Medici zusammen.

Der Stoff seiner das Gebiet erst voll erschließenden und unentbehrlichen Untersuchungen zur Entwicklung der Tonschriften führt den Forscher bis an die Schwelle der Gegenwart. Auch als Herausgeber der Musikbändchen in „Jedermanns Bücherei“ oder in seiner „Chor- und Hausmusik“ und vollends in seiner allgemeinverständlichen „Geschichte der Musik“ mit ihren selbständig ausgesuchten Notenbeispielen hat sich Wolf durch keine zeitliche Grenze beengen lassen; und seine Denkmälerausgaben betreffen nicht nur das Werk Obrechts und Isaacs, sondern ebenso das J. R. Ahles und G. Rhaus Neue deutsche geistliche Gesänge als Kundmachung der protestantischen Kunst.

Wolfs weitere Arbeiten sind in deutschen, italienischen und niederländischen wissenschaftlichen Zeitschriften zu finden, bei deren Gründung und Leitung er nicht selten als verantwortlicher Mann gewirkt hat. Noch in den letzten Jahren wurde seine Bedeutung dadurch anerkannt, daß er von englischen und italienischen wissenschaftlichen Gesellschaften zu Vorträgen berufen wurde.

Wenn Johannes Wolf von der Preußischen Akademie beauftragt wurde den Generalkatalog einer geplanten Neuausgabe der mittelalterlichen Schriftsteller über Musik auszuarbeiten, so liegt darin die Anerkennung seines Wertes: er wird für den besten Kenner der Quellenschriften des Mittelalters gehalten.

Den Dank für die wissenschaftliche Leistung des verehrten Mannes in eine gebührende Form zu bringen ist schwer: jeder Benutzer seiner Abhandlungen und Werke empfindet ihn. Leicht ist es, dem akademischen Lehrer zu danken; denn die von ihm gelegte Saat ist noch heute in seinen Schülern lebendig: das ihnen gegebene Beispiel wissenschaftlichen Tuns leuchtet durch die Zeiten. Die Gesetze der Perspektive scheinen sich umzukehren: er wird größer, je mehr wir uns von ihm entfernen.

Carl Rorich zum 70. Geburtstag.

Von Karl Foefel, Nürnberg.

Im Oktoberheft 1934 der ZFM konnten wir an dieser Stelle anläßlich der Pensionierung Oberstudiendirektor Carl Rorichs einen kurzen Hinweis auf Wirkung und Ergebnis seines schaffensreichen Lebens geben. Die Wirkung dieses Lebens vollzog sich auf drei Teilgebieten, von denen dank Rorichs unerschöpflicher Leistungsvitalität keines an Ergebnis dem anderen nachstand.

Der Konservatoriumsdirektor Rorich fand, als sich 1914 seine Wahl zwischen zwei Angeboten aussichtsreicher Schuldirektionsstellen für seine Vaterstadt Nürnberg entschied, eine kleine, von seinem Vorgänger Mannschedel gewissermaßen aus einer städtischen Kantorei herausentwickelte Musikschule vor. Für Rorichs Aufbauinitiative gabs Möglichkeiten in Hülle und Fülle. Sie wandte sich zunächst der völligen Neuentwicklung der theoretischen Fächer zu. Rorich organisierte einen Theorielehrplan, der alle wichtigen Gebiete musikalischen Wissens einbezog und durch den jeder Studierende vor dem Examen bis zur Fugenkomposition geführt wurde. Daneben verstand es Rorich durch eine äußerst umsichtige Lehrpersonalregie dafür zu sorgen, daß Nürnbergs Musikinstitut trotz aller theoretischen Erweiterung in erster Linie Instrumentalschule blieb. Die Heranbildung des tüchtigen, sattelfesten Instrumentalisten war wesentlichster Bestandteil seiner organisatorischen Entwicklungspolitik. Diesem Bestreben folgte Rorich, als er schon frühzeitig an die völlige Neuschaffung einer Orchesterschule ging. (An ausgesprochenen Orchesterfächern kannte die Nürnberger Musikschule vor Rorich nur Violine und Violoncello.) Rorich führte den Unterricht für alle Orchesterinstrumente ein — von der Flöte bis zum Kontrabaß, von der Harfe bis zum Schlagwerk. Er erzog sich ein leistungsfähiges Schülerorchester, das vielfach sehr repräsentativ hervortrat und dessen etwa achtzig Mitglieder ausschließlich Studierende der Anstalt waren. Mit dem Ausbau der Orchesterschule bewies Rorich schon zu Zeiten, in denen das Problem noch nicht im entferntesten aktuell war, eine überraschende Vorausschau auf die kommende gesunde deutsche Musikentwicklung: der Nachwuchs tüchtiger Orchestermusiker steht heute im Vordergrund musikpolitischen Interesses. Mit der „Orchesterschule" schuf Rorich eine wichtige Grundlage dafür, daß Nürnbergs Konservatorium auf die dringenden Gegenwartsaufgaben in so vorbildlicher Weise vorbereitet war. — Der Orchesterschule folgte die Angliederung einer Opernschule, deren Arbeit in szenischen Aufführungen mit improvisierter Bühne und entliehenen Kostümen erfolgreich herausgestellt wurde. Die „Opernabende" des Nürnberger Konservatoriums waren auch beim Publikum sehr beliebt und erbrachten überfüllte Säle. Schließlich gelang es Rorich nach sicherlich nicht unkomplizierten Verhandlungen, bei der Regierung die Umwandlung der Musikschule in ein „Konservatorium der Musik" durchzusetzen. Damit war die Einführung der „Reifeprüfungen unter staatlicher Aufsicht" verbunden. Das war das große Geschenk, das Rorich über die Erfüllung seiner Beamtenpflicht hinaus der Stadt der Reichsparteitage gab: daß er die schlichte Musikschule zum leistungsfähigen, geachteten Konservatorium erhob, das unter den höheren und Fachschulen Nürnbergs mit an erster Stelle steht und das alle Vorbedingungen für den weiteren Aufschwung trug, den es unter der neuen, Max Gebhardschen Regie durch den Einbau eines Musiklehrerseminars, eines Chorleiterseminars, der „Singschule" usw. erfuhr.

Der *Komponist* Rorich erscheint in der Stetigkeit, mit der er seinem Eigenwesen, seiner Eigenerkenntnis treu geblieben ist, als ein Vorbild unbeirrbarer deutscher Kunstgesinnung. Sein Schaffen, das u. a. bei Bosworth, Ries und Erler, Kahnt, Zimmermann und Cranz verlegt ist, umfaßt so ziemlich alle Sparten der musikalischen Kunstgattungen. Es vollzog sich in einer Zeit, in der die deutsche Kunst mehr und mehr der geistigen Überfremdung hörig wurde: In der Zeit der berüchtigten „Ismen“, als in der Malerei dem Futurismus der blaue Himmel rot war und die grüne Wiese blau, als sich der dadaistische Stil durch die Dichtung stotterte und in der Musik der Atonalismus alle Bindung an die gewaltige deutsche Kulturtradition leugnete. Die primitive Grundformel des Erfolges, der damals so manche Künstler gesinnungspflichtig wurden, und die, auf den einfachsten Nenner gebracht, lautete: „Eine Komposition kann so hohl und substanzlos sein, wie sie mag, wenn sie nur irgendwie verblüfft und irgendwie originell ist.“ — Diese Grundformel musikalischer Primitivität brachte Rorich auch nicht um einen Schritt vom eigenen Wege ab. Rorich hat sich nicht im mindesten darum gekümmert, daß diese „Richtung der Destruktion“ so hoch im Kurs stand und daß ihr die Großwirkung der Sensation zugebilligt war. Er hat die billigen „Erfolge“ des Konjunkturkomponistentums aus tiefster Seele verachtet; manchem seiner vertrauteren Schüler sind ebenso spontane, wie charakteristische Äußerungen der gesunden Rorichschen Reaktion gegen die atomisierende Zersetzung der geistigen Grundwerte in der Erinnerung geblieben. Schließlich: Rorichs Schaffen selbst ist ein einziger konsequenter Protest gegen die Tendenzen seiner Zeit gewesen. Dem Chaos der Auflösung setzte er die Solidität eines von der Pike auf beherrschten handwerklichen Könnens entgegen: klare, volksnahe Themenprägungen, straffe formale Gliederungen, betontes Festhalten des Tonalitätsprinzips, Geschmack und Entkomplizierung in Melodik und Harmonie, die Freude an der kunstvollen Linienführung einer einfallsreichen Kontrapunktik. So war Rorich, der Neuromantiker, an seinem Posten Hüter musikalischer Traditionen, deren Vernachlässigung nur eine kurze Episode der Verirrung in dem organischen Wunderbau „Deutsche Kultur“ sein konnte.

Als *Lehrer* entfaltete Rorich vielleicht die menschlich fruchtbarsten Seiten seines Wesens. Er verstand es in wunderbarer Weise, seine Schüler für die Arbeit im Dienste der Musik zu begeistern, zum Schaffen anzuregen und zu einer lebendigen, von innen her gestützten Lernbereitschaft aufzumuntern. Fundament seines Unterrichtserfolges war die bedingungslose Autorität, die ihm jeder seiner Schüler aus freien Stücken zubilligte und die der Achtung des Persönlichkeitswertes, des universellen Wissens und der stets hilfsbereiten Menschlichkeit entstammte. Dazu kam, daß Rorich ein äußerst fein beobachtender und abwägender pädagogischer Psychologe war. Er besaß die angeborene Gabe, mit dem rechten Wort am rechten Ort zu wirken. Sein Lob brachte den Schülern Ansporn, weil es sich nie preisgab und immer dann gegeben wurde, wenn es der Wirkung als produktives Erziehungsmittel sicher sein konnte. Ob Rorich Kontrapunkt oder Komposition lehrte, Partiturspiel oder Formenlehre gab, am Orchesterpult stand oder die Chorprobe leitete: immer band er das Interesse des Schülers so zwingend fest an den Lehrgegenstand, daß — nach dem Zeugnis vieler ehemaliger Rorichzöglinge — das Lernen und Studieren eine Lust wurde. Diese feine Lehrunmittelbarkeit verdankte Rorich der Fähigkeit das Spezielle der Arbeit in größere allgemeine Gesichtspunkte einzugliedern, dem Vermögen, gelegentlich vom Unterrichtsschema abzuschweifen in näher oder auch ferner gelegene Wissensgebiete. — Es ist klar, daß eine so ausgesprochene Lehrbegabung auch zur *pädagogischen Publikation* veranlassen mußte. Auch hier war Rorich ein Mann der Tat, der Praxis, und nicht der nur bedingt und in Sonderfällen fruchtbaren „Theorie der Theorie“. Rorichs theoretische Schriften sind keine wortreich beschreibenden Abhandlungen. Sie sind Materialsammlungen, die den Studierenden vom ersten Anfang an mit Übungs- und Arbeitsbeispielen konkret in das Stoffgebiet einführen. Es sind: die „*Materialien für den theoretischen Unterricht*“, die „*Hundert Übungsaufgaben für angewandte Harmonielehre*“ und die dreibändige „*Lehre von der selbständigen Stimmführung*“ (sämtliche bei Cranz). Sie verdienen es, daß immer wieder auf sie hingewiesen wird und es ist keine Redensart: kein Theorielehrer sollte sie übersehen!

Der siebzigjährige Carl Rorich ist der lebende Beweis dafür, daß straffe Arbeit und ein regsamer Geist frisch, elastisch und spannkräftig erhalten. Er betreibt gegenwärtig emsige Vor-

und Sichtungsstudien zu einer neuen größeren theoretischen Veröffentlichung, die sich mit der Funktionstheorie unseres Tonalitätsprinzips befaßt. Und ein Werk, das das Lebensergebnis eines ausgezeichneten Theoretikers zusammenfaßt, wird der Fachliteratur fraglose Bereicherung bedeuten. — Stadt, Konservatorium, die Nürnberger Ortsgruppe des „Richard Wagnerverbandes" und — wenn auch recht bescheiden! — der Rundfunk bereiteten dem Jubilar durch Rorichfeiern und durch Aufführungen seiner Werke herzliche, wohlverdiente Ehrungen.

Hans Joachim Moser 50 Jahre alt.

Geb. 25. Mai 1889.

Von Gerhard F. Wehle, Berlin.

Die „Zeitschrift für Musik" hat vor neun Jahren dem Schaffen H. J. Mosers einen breiten Raum gewährt. Wenn heute seines 50. Geburtstages gedacht wird, so soll jenem Biographen keine „Konkurrenz" gemacht werden. Es soll nur in kurzen Strichen das Lebensbild des Jubilars vervollständigend nachgezeichnet werden.

Heute steht der gemeinschaftsbildende Gesang mit der Chorbewegung stark im Vordergrund. Mosers Betätigung auf diesem Gebiet ist größer, als man im Augenblick vermuten mag. Als Konzertsänger und Komponist von Liedern, Duetten, Chören und einem Oratorium „Heiliger Frühling" steht er der Chorbewegung besonders nahe. In seinem zweibändigen, sehr aufschlußreichen Werk „Das deutsche Lied" behandelt er die Entwicklung des deutschen Liedes von seinen Anfängen bis zur jüngsten Gegenwart mit klarem, selbständigem Blick. Es ist interessant zu beobachten, wie er, der mit immer wachen Augen alle Erscheinungen unserer Tage verfolgt, gerade in jenem Buch die vielen Fragen dieses Gebietes aus der Überschau seines scharfen Geistes unter die Lupe nimmt und ihnen eine ganz persönliche, von großer Sicht diktierte Antwort zuteil werden läßt.

Moser hat auch in zahlreichen anderen Werken dieses Thema von verschiedenen Seiten angepackt. Es seien nur genannt: „Corydon", die Geschichte des mehrstimmigen Liedes und Quodlibets im deutschen Barock, „Minnesang und Volkslied", „Lutherlieder", „Alte Meister des deutschen Liedes", „Lothringer Volkslieder", „Ein feste Burg", „Die Ballade". Man sieht, eine (längst nicht einmal erschöpfende) stattliche Reihe von Zeugen seines lebhaftesten Eintretens für den Gesang in seinen verschiedensten Schattierungen! Doch dies ist nur eine Seite!

Der Musikwissenschaftler Moser hat eine buchstäblich ungeheure Zahl von Veröffentlichungen auf den verschiedensten Zweigen der Musik getätigt, darunter Werke größten Formats; so seine dreibändige „Geschichte der deutschen Musik", das dickleibige, aufschlußreiche „Musiklexikon", die erste, wirklich grundlegende Schützbiographie, eine Bachbiographie, das „Musikalische Taschenwörterbuch" im Teubner-Verlag, seine kurzweilige, lehrreiche „Musikfibel". Seinem Forscherfleiß gelingt es, verschollene Größen der Vergangenheit wie Daniel Speer, den Lied- und Orgelmeister Hofhaimer, den Frühmeister des Orgelspiels und noch manch bedeutungsvolle Musik alter Zeiten der Vergessenheit zu entreißen. In rastlosem Eifer häuft er Werk auf Werk, jedes achtunggebietend und vielsagend an Inhalt und Form.

Mit seiner feingeschliffenen Feder setzt er sich aber auch für manchen Zeitgenossen ein wie Pfitzner, Nellius, Kaminski, Wilhelm Kempff. Doch auch mit den Mitteln seiner überaus gepflegten, warmen Baßbaritonstimme tritt er, der ein glänzender prima-vista-Sänger ist, in die Schranken — ob es nun für Pfitzner ist, oder ob es gilt, ein Robert Schumann-Fest durch plötzliches Einspringen zu retten oder ob er die Baritonpartie eines umfangreichen Werkes eines modernen Tonsetzers von heut auf morgen übernimmt und herrlich herausbringt! Zu dieser sattelfesten, echt musikantischen Art gesellt sich seine geistige Grundhaltung, die den Stoff aus dem inneren Erleben gestaltet und dem Zuhörer nahebringt. Wenn Pfitzner ihm das Lob spendet, daß er sich sein Werk nicht besser vorgetragen denken könnte, so will das bei einer mit Anerkennung so kargenden Natur wie es Pfitzner ist, schon allerhand bedeuten!

Moser, in Berlin am 25. Mai 1889 geboren, studierte Musikwissenschaft, Gesang und Komposition, amtierte als Professor an den Universitäten Halle, Heidelberg und Berlin und wurde schon mit jungen Jahren in die Akademie der Künste aufgenommen. Gleichzeitig vertraute

man ihm die Direktorstelle an der „Akademie für Kirchen- und Schulmusik" in Berlin an, die er bis zu deren Zusammenlegung mit der Hochschule für Musik innehatte. Darüber ist in der erwähnten Nummer der „Zeitschrift für Musik" Grundlegendes gesagt worden. Zahlreiche der heute in wichtigen Ämtern tätigen Musiker verdanken ihm ihr geistiges Rüstzeug.

Neben seiner Tätigkeit als Musikgelehrter, Musikschriftsteller, Kritiker, Herausgeber von Werken aller Art, Konzertsänger, Komponist und Pädagoge schält sich aber immer mehr noch eine andere Begabung heraus, die aus seinen Romanen und Novellen zu uns spricht. Es handelt sich hierbei nicht um Gelegenheitsarbeiten eines „auch" Romane schreibenden Musikers, sondern um eine ganz offensichtliche Berufung seiner Natur zum Dichter. Aus seiner Feder stammen: „Ach du armer Judas", „Sinfonische Suite in fünf Novellen", „Ein Bachscher Familientag", „Die verborgene Sinfonie", „Ersungenes Traumland", „Der klingende Grundstein" (12 Novellen). Besonders seine „Verborgene Sinfonie" und einzelne seiner Novellen zählen zu den besten Erzeugnissen unserer Literatur. Auf dem Baugrund einer echten deutschen Gefühlstiefe entwickelt sich ein scharfes psychologisches Durchdringen der Charaktere, wie wir es bei Goethe finden und ein flüssiges Erzählertalent, aber gebändigt durch eine formvollendete, fein ausgefeilte Sprache. Der gründliche Musikkenner Moser benützt ausschließlich musikalische Stoffe und Personen, die er ohne jede Schulmeisterlichkeit, in einer staunenswerten Konzentriertheit des Erzählerstils, dem Leser nahe bringt. Moser vermeidet ein abwegiges Drauflosfantasieren und Verfälschen jener Persönlichkeiten, hält sich vielmehr an den historischen Hintergrund und schenkt uns auf diesem Wege durch die überaus glückliche Vereinigung seiner Musikgelehrsamkeit, seines Verantwortungsbewußtseins seinen Figuren gegenüber und seiner ausgereiften dichterischen Fähigkeiten Werke, wie sie in dieser Synthese von großer Seltenheit sind. Jeder mit wachen Sinnen Lesende wird von dem Geiste Mosers in diesen Dichtungen stark angerührt werden. Erzählungen wie „Der heilige Strom fließt weiter" in „Der klingende Grundstein" gehören mit zum Besten, was unsere Dichtkunst auf novellistischem Gebiet überhaupt zu verzeichnen hat.

Möchten diese Zeilen dazu beitragen, den Lesern der „Zeitschrift für Musik" die einzigartige Persönlichkeit eines echt deutschen Künstlers von Gottes Gnaden wieder ins Blickfeld zu rücken. Die Beschäftigung mit seinen Werken, ob es seine wissenschaftlich-musikalischen oder dichterischen Schöpfungen sind, wird jedem ernsten Menschen von reichem Gewinn sein.

Fritz Müller-Dresden 50 Jahre alt.

Von Margarete Bernhard, Radebeul.

Fritz Müller wurde am 8. Mai 1889 in Eutritzsch bei Leipzig geboren. Der Vater wollte, daß er Jurist, die Mutter, daß er Geistlicher werden solle. Er selbst aber wollte Lehrer werden und setzte — schon damals — seinen Kopf durch. Bereits während des Besuches des Lehrerseminars in Rochlitz kristallisierte sich aus der tiefen, musikalischen Veranlagung Fritz Müllers heraus die Liebe zur alten Musik. Angeregt durch Schweitzers Schrift über deutsche und französische Orgelkunst, sowie durch die beiden Silbermannorgeln in Rötha und die Instrumente in de Wits Sammlung widmete er sich ganz der Kunst der alten Meister. Er folgte jedoch dem Rat seines Vaters, die Hilfslehrerjahre „abzusitzen" und die zweite Prüfung abzulegen. Als junger Lehrer in Ottendorf bei Mittweida und später in Chemnitz schrieb er, der sehr an seinem Berufe hing, mancherlei über Schulfragen, so u. a. ein Buch „Dramatisches Gestalten in der Volksschule". 1934 erfolgte die Versetzung aus Chemnitz nach Dresden, wo Fritz Müller schnell Fuß faßte, nicht zuletzt durch seine regelmäßigen Vorträge über Bach und dessen Zeitgenossen, sowie über die Geschichte Dresdens. Die schöne Stadt hat es auch Fritz Müller angetan. Außer den vielen Spuren einer glanzvollen Vergangenheit, die sie dem Suchenden erschließt, zieht es ihn besonders zu den Musikhandschriften in der Landesbücherei.

Als Musikkritiker trat Fritz Müller kompromißlos für die stilechte Wiedergabe altklassischer Musik ein. Nach manchen Kämpfen setzte er durch, daß während seiner Chemnitzer Amtszeit ein Cembalo angeschafft wurde, das er selbst spielte. Er gründete eine noch heute bestehende Kammermusikvereinigung und ein Vokalquartett und gab 1934 — gewissermaßen als Streit-

ſchrift — ein Büchlein über „Das ſtilechte Spiel auf dem Cembalo“ heraus. Für die nächſte Zeit iſt die Herausgabe von mehreren Bach-Büchern vorgeſehen.

Wir grüßen und beglückwünſchen Fritz Müller aufs herzlichſte. Möge er weiterhin in ſeiner ebenſo empfänglichen wie freigebigen geiſtigen Beweglichkeit zu erfolgreichem Schaffen berufen ſein!

Henrici-Picander.

Geſtorben am 10. Mai 1764.

Von Fritz Müller, Dresden.

Joh. Seb. Bach hatte fünf Textdichter. Während der Weimarer Jahre lieferten ihm Neumeiſter und Franck die Wortlaute ſeiner Kantaten. In Cöthen vertonte er vereinzelte Texte eines gewiſſen Joh. Friedrich Helbig. Des Thomaskantors „Librettiſten“ waren Chriſtian Friedrich Henrici und Marianne von Ziegler. Am bekannteſten iſt Henrici, der ſich als Dichter Picander nannte, und deſſen Todestag ſich zum 175. Male jährt.

Chriſtian Friedrich Henrici wurde am 14. Januar 1700 in Stolpen bei Dresden geboren. Sein Vater war Poſtamentierer. Er ſtarb, als der Junge erſt 3 Jahre alt war. Die Mutter ließ ihre beiden Söhne die Stadtſchule zu Stolpen beſuchen, wo unſer Henrici Lateiniſch und Griechiſch lernte und außerdem bereits als Knabe ſich im Dichten verſuchte.

1719 ging er nach Wittenberg, um die Rechte zu ſtudieren. Ein Jahr ſpäter ſiedelte er nach Leipzig über. Seinen Lebensunterhalt verſuchte er als „Gratulant“ zu verdienen. Aber die Zahl derer, die bei Verlobungen, Hochzeiten, Taufen, Jubiläen uſw. ihre Dienſte als Gelegenheitsdichter anboten, war zu groß. Auch war Henrici in Leipzig noch nicht bekannt genug. Er mußte daher das karge Brot des Hauslehrers eſſen. Bald war ihm das Glück hold. Bei einer begüterten Kaufmannsfamilie mit Namen Koch fand er einen anſtändig bezahlten Poſten als „Informator“. Bald zog dieſe Familie auf ein nördlich von Leipzig gelegenes Rittergut. Henrici mußte, um die Stelle nicht zu verlieren, mitziehen und ſeine Studien in Leipzig unterbrechen.

Gar zu gern hätte er einen Freiplatz im Univerſitätsſpeiſehaus gehabt. Er brachte ſein Geſuch in Verſe und ließ dieſes Gedicht König Auguſt dem Starken überreichen, als dieſer zur Meſſe in Leipzig weilte.

Während Henrici auf Antwort lauerte, hatte er das Pech, beim Verſuch, eine Elſter zu ſchießen, die „Erziehungsfläche“ eines Bauern zu treffen. Er wurde eingeſperrt; und ſeine Bekannten nannten ihn Picander, d. h. Elſtermann. Dieſen Spitznamen legte ſich Henrici von nun als Dichternamen bei.

Bald bekam er den erbetenen Freiplatz, kündigte ſeine Informatorſtelle und ſetzte ſeine Studien fort. Es fehlte ihm noch ein Stipendium. Er richtete wiederum ein gereimtes Geſuch an den Landesherrn und hatte abermals Erfolg.

Inzwiſchen war Picander als Dichter bekannt geworden und trieb dieſe Kunſt nun berufsmäßig. „Hohen Herrſchaften“ wartete er unaufgefordert mit Huldigungsgedichten auf. Eine „Erkenntlichkeit“ ſprang dabei immer heraus. Die willkommenſten Gelegenheiten, Verſe zu ſchmieden, waren ihm Hochzeiten. Wenn Picanders Gedichte auch keine Meiſterwerke ſind, ſo lieſt man ſie doch heute noch mit Behagen, da ſie meiſt eine perſönliche Note haben und auf Beruf, Namen, Herkunft, körperliche Eigentümlichkeiten u. a. m. der „Beſungenen“ anſpielen.

Daß Picanders Hochzeitsgedichte bisweilen recht gewagte Anſpielungen enthalten, hat Otto Riemer (Magdeburg) in ſeinem Aufſatz „Der mondäne Kantatendichter“ (ZFM 1935, Heft 8) bereits angedeutet. Der Dichter wurde deswegen bei Lebzeiten ſcharf bekämpft. Er erhielt ſogar einmal von Studenten eine Tracht Prügel! Auch kommt er in den meiſten Literaturgeſchichten nicht gut weg.

Unſere allem Muckertum abholde und lebensbejahende Zeit muß vor allem darum an Picander ihre Freude haben, weil er keine Gelegenheit verpaßte, die Ehepaare zu ermahnen, ihre bevölkerungspolitiſchen Pflichten zu erfüllen. Einem Muſikantenpaar rief er zu:

„Liebet forte, bis ihr mit Vergnügen
piano werdet müſſen wiegen!“

In einem Gedicht auf einen gewiſſen Johannes iſt erſt von Johannisbrot, -beeren, -würmchen, -trieb und -ſegen die Rede. Am Schluß wird der Wunſch ausgeſprochen:

„Es ſoll auch, was wird ſchrei'n,
Hänschen oder Hannchen ſein!“

Ein Ehepaar mit Namen Dreißig wird ermahnt:

„Seid im Bette Fleißige!
Zeuget munt're Zeiſige,
kleine liebe Dreißige!“

Die gelungenſten Gedichte gab Henrici als Einzeldrucke heraus. Außerdem aber veröffentlichte er unter dem Titel „Ernſt-Schertzhaffte und Satyriſche Gedichte“ fünf dicke Bände. Es ſeien deren Erſcheinungsjahre und in Klammern die der Neuauflagen angegeben: 1. Band 1727 (1732, 1736 und 1748), 2. Band 1729 (1734 und 1749), 3. Band 1732 (1737 und 1750), 4. Band 1737 (1751), 5. Band 1751.

Daß Picander auch drei Luſtſpiele dichtete, ſei nur nebenbei erwähnt. Uns intereſſieren mehr ſeine geiſtlichen Gedichte.

Wahrſcheinlich hatte Henrici mit verſchiedenen ſatyriſchen Reimereien auf pikante Vorkommniſſe in Leipzig zu ſehr angeſtoßen. Da zeigte er, daß er „auch anders“ dichten könnte und gab vom 1. Advent 1724 an das ganze Kirchenjahr hindurch Woche für Woche ein Gedicht auf das jeweilige Evangelium heraus. 1725 veröffentlichte er dieſe „Sammlung erbaulicher Gedichte ...“ und widmete den Band dem Grafen Sporck[1].

1723 hatte Joh. Seb. Bach ſein Amt als Thomaskantor angetreten. Der 15 Jahre jüngere Dichter, der nicht unmuſikaliſch war, ſuchte die Bekanntſchaft des Meiſters und dichtete nun nach Bachs Anweiſung Kantatentexte. 1728 erſchien ein Band „Cantaten auf die Sonn- und Feſttage durch das gantze Jahr“. Bekanntlich ſtammt auch der Wortlaut zur Matthäus-paſſion von Picander.

Man kann es kaum glauben, daß der Dichter der Wortlaute zu den tiefempfundenen Arien der Paſſion auch die ſchlüpfrigen Quodlibets und die noch „ungeiſtlicheren“ Parodien auf Zeitungen gereimt hat. Noch weniger will es mancher verſtehen, daß der „fromme Thomaskantor“ mit ſo einem frivolen Menſchen verkehrte, ſtand doch Picanders erſte Frau ſogar 1737 bei Bachs Tochter Johanne Karoline Pate!

Es iſt nicht ſo, daß Bach die „andere Seite“ ſeines Kantatentextdichters notgedrungen in Kauf nahm. War er doch ſelber kein Duckmäuſer. In Arnſtadt hatte er ein Quodlibet[2] in Muſik geſetzt, in dem allerhand erotiſche Anſpielungen vorkommen, z. B.:

„Große Hochzeit — große Freude,
große Degen — große Scheide.“

Die Wortlaute zu Bachs „weltlichen Muſiken“ der Leipziger Zeit ſtammen in der Hauptſache von Picander. Dabei hat Bach nicht etwa die „pikanten“ Stellen unterdrückt oder gemildert, ſondern ihre Wirkung mit muſikaliſchen Mitteln geſchickt verſtärkt. Wenn z. B. in der „Bauernkantate“ davon die Rede iſt, „wie ſchön ein bißchen Dahlen tut“, ſtimmen die Inſtrumente an: „Ich bin ſo lang nicht bei dir geweſt; ruck hin, ruck her!“

Solche und noch andere muſikaliſche Scherze leiſtete ſich derſelbe Meiſter, der uns durch ſeine Paſſionen, durch verſchiedene Orgelchoräle uſw. aufs tiefſte erſchüttern kann. Daß ſich dennoch kein Riß durch Bachs Muſikerperſönlichkeit zieht, habe ich ſchon öfter nachgewieſen. Vielleicht geben die Erwägungen, daß der Menſch von damals noch nicht in weltlich und kirchlich „zerfiel“, nicht werktags ein anderer war, als wenn er den Sonntagsrock trug, auch den Schlüſſel zum Verſtändnis des vielgeſchmähten Henrici-Picander!

Aus ſeinem Leben ſei noch einiges nachgetragen.

[1] Vgl. meinen Aufſatz „Franz Anton Graf von Sporck und Joh. Seb. Bach“ in der ZFM 1938, Heft 11.

[2] Vgl. meinen Aufſatz „Bachs Humor“ in der ZFM 1935, Heft 3.

Im Februar 1727 hatte er dem König durch ein Gedicht zur Genesung Glück gewünscht. Er bekam 50 Gulden und durfte sich eine Gnade ausbitten. Picander suchte um die Anwartschaft auf eine Stelle bei der Oberpostbehörde in Leipzig nach. Er wurde zunächst ohne Gehalt beschäftigt und arbeitete sich schnell ein. Als im November desselben Jahres ein Aktuar starb, erhielt Henrici dessen Posten. Er war mit 350 Talern Jahresgehalt ausgestattet. Dazu kamen noch Einnahmen aus — Strafgeldern.

Obwohl Picander das Dichten nicht aufgab, erfüllte er seine Amtspflichten höchst gewissenhaft. 1732 wurde er Sekretär, was damals ein hoher Rang war, 1736 Oberkommissar und 1758 sogar Kommissionsrat. Er bekam außerdem im Laufe der Zeit verschiedene einträgliche Nebenämter. 1736 heiratete Henrici die Tochter eines Juristen. 1755 wurde er Witwer. Drei Jahre später heiratete er eine Kaufmannstochter. Auch diese Ehe blieb kinderlos. Am 10. Mai 1764 starb Picander. Er hatte sich als Grabinschrift gewünscht:

Schreibt, werd ich einst gestorben seyn,
auf die Beerdigung:
Hier ist Picanders Leichenstein.
Er war genung!

Ehrung für Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe.

Der Reichsverweser des Königsreichs Ungarn Admiral von Horthy verlieh dem Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe in Anerkennung seiner großen Verdienste um die Liszt-Forschung, die in seiner zweibändigen, grundlegenden Franz Liszt-Biographie zusammengeschlossen sind, Komturkreuz und -stern des ungarischen Verdienstordens.

Wiederhall auf den Aufsatz von Paul Ehlers „Die Musik und Adolf Hitler" im Aprilheft der ZFM.

Sehr geehrter Herr Bosse!

Ich hatte mich schon einmal — vor einigen Jahren — an Sie gewandt (es handelte sich um eine Frage die Original-Fledermauspartitur betreffend) und hatte von Ihnen in so überaus liebenswürdiger Weise entgegenkommende Auskunft erhalten.

Heute möchte ich mir im Anschluß an die Ausführungen von Paul Ehlers „Die Musik und Adolf Hitler" in der ZFM erlauben, eine brennende Frage des deutschen Kulturgewissens Ihrem so oft bewiesenen tatkräftigen Interesse nahezubringen.

Auf Seite 361 des Aprilheftes der ZFM spricht Paul Ehlers von „Johann Straußens genial erfundenen und meisterhaft gearbeiteten Operetten" usw. ferner: „Nicht, ob eine Musik ernst oder heiter, gewichtig oder leicht ist, bildet ihren Wert, sondern ob sie wahr und echt empfunden, rein gewollt und kunstgerecht geformt ist." Und schließlich Seite 362 am Schluß: „ein unerbittliches Gebot: die etwa noch vorhandenen Reste von undeutschem Wesen aus Schaffen und Wiedergabe (!) zu tilgen."

Das sind goldene Worte, die nicht ohne Widerhall bleiben dürfen, die ein in praktischer Berufstätigkeit stehender Musiker wie ich sich verpflichtet fühlt zu kommentieren.

Es handelt sich um sogenannte Bearbeitungen klassischer Operetten. Seit einer großen Reihe von Jahren führe ich einen leider wenig erfolgreichen Kampf gegen dieses schamlose Verbrechen an deutschen Kulturwerten, das nur geschäftlichen Interessen, wenn nicht jüdisch orientiertem Zersetzungswillen entspringt. Kein Einsichtiger wird bestreiten, daß die klassischen Operetten (ich spreche dabei von den als Meisterwerke anzusprechenden) textliche Glättungen mehr oder weniger durchgreifender Art erfordern. Vor allem gehört aber dann ein schlechthin erstklassiger Regisseur dazu, der überhaupt imstande ist, ein solches Werk dieser Wiener Meister lebendig zu gestalten! Das große Unrecht dieser „Bearbeitungen" liegt indessen darin, daß sie die musikalische Meisterarbeit eines Johann Strauß, eines Franz von Suppé und Millöcker bis zur Unkenntlichkeit verballhornen, ja völlig vernichten!

Ich kenne eine Gasparone-Bearbeitung, die die musikalische Arbeit Millöckers vollkommen

entſtellt (es iſt inzwiſchen eine neue erſchienen, wie es von der „Nacht in Venedig" deren gleich drei gibt: dieſes Geſchäft wird vielfach en gros betrieben!) textlich mit ausgeſprochen zerſetzender Tendenz: die charmante Soubrette der Originalfaſſung iſt nach der ſexuell widerlich betonten Seite der Männertollheit hin abgewandelt. In der „Nacht in Venedig" geht der Bearbeiter ſogar ſo weit, eine eigene jämmerliche Kompoſition dem Strauß'ſchen Werke einzufügen. Eine grauenhafte Bearbeitung des „Luſtigen Krieges" veränderte (neben anderen Ungeheuerlichkeiten) ſogar die Ouvertüre, das bekannte Kabinettſtück. Bearbeitungen wie die des „Verwunſchenen Schloſſes", des „Oberſteigers" uſw. ſpotten jeder Beſchreibung.

Wenn man etwas Derartiges bei Richard Wagner unternehmen wollte, würde die deutſche Kunſtwelt voller Empörung aufſtehen. Warum ſind dieſe Meiſter des muſikaliſchen Luſtſpiels, die in ihrer leichteren Verſtändlichkeit dem Volke wohl noch näher ſtehen, in ihren Schöpfungen aber ebenſo wahr und echt ſind, vogelfrei?

Wir haben kürzlich in Wiesbaden den „Luſtigen Krieg" in Originalfaſſung aufgeführt und waren von der Schönheit dieſers Meiſterwerkchens einfach hingeriſſen. Dieſer unerhörte Reichtum der melodiſchen Erfindung, dieſe feine künſtleriſche Arbeit, die den Gang der Handlung ſo lebendig erfaßt, dieſer herrliche Orcheſterklang! Fürwahr: ſolche Werke ſoll man unſerer begabten komponierenden Jugend zeigen, und man wird ſie zu eigenem Schaffen begeiſtern!

Nun hat im Jahre 1937 der Herr Reichsdramaturg folgende richtungweiſende Ausführungen den deutſchen Bühnenleitern dringend zur Beachtung empfohlen:

> 1. Es muß grundſätzlich angenommen werden, daß kein Bearbeiter ſich mit dem betreffenden Meiſter an Talent und Können vergleichen kann. Daher muß ſich ein jeder Bearbeiter darauf beſchränken, nicht mehr Veränderungen an dem Original vorzunehmen als ſie in der Theaterpraxis bei Neueinſtudierungen von den jeweils anderen beſonderen Umſtänden erfordert werden.
>
> 2. Die Erfahrung lehrt, daß die völlige Umgeſtaltung des Textes oder vollends die Unterſchiebung eines neuen Textes meiſtens das Werk noch wirkungsloſer machen, als es bis dahin war. Daher empfiehlt es ſich, von ſolchen gewaltſamen Bearbeitungen grundſätzlich überhaupt abzuſehen und ſtatt deſſen viel eher den Verſuch zu machen, aus dem Geiſte des Originals heraus Steigerungen der Wirkſamkeit zu erzielen.
>
> 3. Das willkürliche Verändern des muſikaliſchen Ablaufs, die Verſetzung der vom Komponiſten in einer beſtimmten Reihenfolge geſchaffenen Nummern wie auch die Verwendung von Muſikſtücken aus anderen Werken oder gar von anderen Komponiſten bzw. dem Bearbeiter ſelbſt ſind geeignet, ein Werk ſtatt zu retten, völlig zu verballhornen. Von ſolchen Bearbeitungen iſt daher gänzlich abzuſehen.
>
> 4. Es iſt in jedem Falle darauf zu achten, daß Bearbeitungen nicht aus geſchäftlicher Spekulation heraus, ſondern einzig und allein aus der unumſtößlichen dramaturgiſchen Notwendigkeit erfolgen und den ſchuldigen Reſpekt vor dem größeren Meiſter niemals außer Acht laſſen.
>
> Heil Hitler!
>
> gez. Schlöſſer.

Das iſt natürlich auch ganz im Sinne des Führers. Und ich und eine große Reihe Gleichgeſinnter waren glücklich über die Anordnung. Wie wirkt ſie ſich aber praktiſch aus? Bearbeitungen werden in gleicher Weiſe nach wie vor weitergegeben. Zudem ſind die Proſpekte der in Frage kommenden Verleger voll von Anpreiſungen ſolcher Machwerke. Kürzlich las ich in einem ſolchen Proſpekt der Firma Weinberger ſogar, daß die Bearbeitungen der Straußſchen Operetten vom Komponiſten (!) bzw. deſſen Erben autoriſiert ſeien. Nun, was den Komponiſten anlangt, ſo macht ſich der Verlag wohl einen ſchlechten Witz, und was die Erben betrifft, ſo kann man nur ſagen: wenn dieſe das künſtleriſche Erbe des Meiſters ſo ſchlecht verwalten ſollten, ſo muß eben der deutſche Muſiker aufſtehen und ſeine Stimme im Namen einer ſo unerhörten Künſtlererſcheinung, wie Johann Strauß es geweſen iſt, erheben!!

Vor einiger Zeit wollte ich das „Verwunſchene Schloß" von Millöcker aufführen. Der Verlag erklärte uns, das Material ſei vergriffen, wir müßten die „ſehr zu empfehlende Bearbeitung" nehmen.

Was soll man zu solchem Gebaren sagen und wie verträgt sich dies mit den ausdrücklichen Anordnungen der Reichstheaterkammer?

Mit deutschem Gruß

Heil Hitler!

Ihr ergebener

gez. Dr. Richard Tanner.

Musikalische Kleinigkeiten.

In einer mittleren Stadt war während der Saison eine Opernwoche mit einem neueren Werk beendet worden, dem das Publikum — wie das häufig so ist — nicht recht folgen konnte. Unter den Sängern, die den verdienten Dank vor dem Vorhang noch entgegennehmen durften, war ein witziger Bassist mit einer dröhnenden Sprechstimme. Als nämlich der Beifall doch recht vereinzelt blieb, rief er empört: „Wie auf dem Hühnerhofe! Da lassen die Biester hier was und da was fallen!!"

*

Wagners hochdramatische Frauengestalten werden — vielleicht einer lieben Gewohnheit folgend? — gern von durchaus ansehnlichen und umfangreichen Vertreterinnen dieses Faches dargestellt. Eine heute sehr bedeutende Sängerin erfüllte diese wichtige Bedingung damals noch, als in unserer Stadt „Parzival" gegeben wurde. Sie sang die Kundry, das „wilde Weib", während unser Baß den Gurnemanz darstellte. Sollte er nun vor so einem vorzugsreichen Gast seine Zunge mäßigen können?

Da hat nämlich Kundry auf wildem Ritte das Heilmittel für den kranken Amfortas gebracht. Erschöpft liegt sie im Gebüsch an der Seite, als Gurnemanz das Fläschchen dem König überreicht. Amfortas will nun wissen: „Und wer gewann es?" Worauf der unritterliche Gurnemanz: „Dort liegt's, das d i c k e Weib! Kundry, komm!!"

*

Etwa um 1700 kamen die heutigen Tonbezeichnungen aus dem Alphabet auf und verdrängten die alten Silben ut, re, mi, fa, sol, la. Damals platzten die Meinungen heftig aufeinander. Der Hamburger Musiker Johann Matthefon schrieb in seinem Buche „Das beschützte Orchester" im Jahre 1717 folgenden Spottvers auf die alten Solmisationssilben:

Die Schildwach' Ut
ist ganz kaput.
Gefreiten Re
tut nichts mehr weh.
Der arme Mi
verschmachtet hie.
Der Bursche Fa
verrecket da.
Calkator Sol
stirbt rasend toll.
Du lahmer La,
Dein End' ist da!

*

In einem andern musikalischen Unterrichtswerk von 1687 erfahren wir, warum die Bewohner von Weingegenden so sangeslustig sind und auch so schön singen. Der württembergische Organist Daniel Speer verrät uns das Geheimnis:

Harte Wasser, saurer Wein,
trinket dies die größte G'mein,
singt man schwer und sehr unrein.
Gutes Wasser, Met und Bier,
alter Wein und Malvasier
bringet rein'n Gesang herfür.

Eine nette Anweisung gibt der Flötenlehrer Friedrichs des Großen Joh. Joach. Quantz in seinem „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen". Da sagt er nämlich:

„Hierzu kömmt auch noch wohl, daß er bey solchen Umständen, absonderlich bey warmem Wetter, am Munde schwitzet und die Flöte folglich nicht am gehörigen Orte fest liegen bleibt, sondern unterwärts glitschet: wodurch das Mundloch derselben zu viel bedecket, und der Ton, wo er nicht gar außen bleibet, doch zum wenigsten zu schwach wird. Diesem letztern Übel abzuhelfen wische der Flötenist den Mund und die Flöte rein ab, greife nachdem in die Haare oder Perücke und reibe den am Finger klebenden feinen Puder an den Mund. Hierdurch werden die Schweißlöcher verstopfet und er kann ohne große Hindernis weiter spielen."

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Walter Abendroth: Sinfonietta (Baden-Baden, 4. Intern. zeitgenössisches Musikfest).

Edmund von Borck: Zwei Arien aus der Oper „Napoleon" (Berlin).

Alexander Burgstaller: Quintett für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier (Wien, durch Mitglieder der Wiener Philharmoniker mit Valesca Burgstaller).

Hans Chemin-Petit: Suite für Soloinstrumente aus der Musik zu dem Puppenspiel „Doktor Faust" (Deutschlandsender, 2. April).

Franz Dannehl: Violinsonate in g-moll (München).

Harald Genzmer: Konzert für Trautonium und Orchester (Deutschlandsender, 11. April).

Joseph Haas: „Ans Vaterland". Hymne mit großem Orchester (München, Schlußsingen der Städt. Singschule).

Kurt Hessenberg Concerto grosso D-dur (Baden-Baden, 4. Intern. zeitgen. Musikfest).

Max Höhner: Komödie für Orch. in Rondoform (Magdeburg, unter Leitg. d. Komponisten).

Heinrich Lemacher: Concertino für Klavier und Streichorchester, Werk 46 (Köln/Rh.).

Walter Niemann: Alte niederländ. Volkstänze für Klavier Werk 149a (Reichssender Hamburg, durch den Komponisten).

Georg Pirckmayer: Sonatine (Wien durch Josef Dichler).

Alfred Rahlwes: Violinkonzert in B-dur (Halle/S., Solist: Ruth Meister).

Kurt Rasch: Concertino für Klavier und Orch. (Baden-Baden, 4. Intern. zeitgen. Musikfest).

Emil Rödger: „Deutschlandlied" für Männerchor und Klavier, „Charakterstücke" für Violine und Klavier, Lieder für gem. Chor „Luft im Lied" (Altenburg, „Gemischter Chorverein" unter KM Walter Borrmann).

Johannes Schanze: „Sinfonietta domestica" (Wiesbaden, 19. März).

Heinrich Kaspar Schmid: Flötensonate. Werk 106 (München, durch Gustav Scheck und den Komponisten).

Franz Schmidt: „Fuga solemnis" für 6 Trompeten, 6 Hörner, 3 Posaunen, Baßtuba, Pauken und Tamtam (Wien unter Oswald Kabasta).

Max Seeboth: Konzert für Violine und Orchester (Magdeburg, unter GMD Erich Böhlke, Solist: Otto Kobin).

Hermann Simon: Scherzlieder in alten und neuen Tanzformen auf Texte von Goethe (Berlin, Bläserquartett der Berliner Staatsoper mit Günther Baum als Solisten).

Richard Strauß: „Durch Einsamkeiten". Männerchor a cappella (Wien, Jubiläumskonzert des Wiener Schubertbundes, 1. April).

Kurt Striegler: Romantische Fantasie (Meiningen unter KM Carl Maria Artz).

Richard Würz: Lieder nach Texten von Rudolf Binding (München).

Bühnenwerke:

Paul von Klenau: „Elisabeth von England" (Kassel, Staatstheater, 29. März).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Erich Anders: Konzert f. Oboe und Orchester (Reichsmusiktage Düsseldorf unter MD Albert Bittner, 16. Mai).

Alfred Berghorn: Auferstehungschor Werk 28 für 4—6st. gem. Chor und Orgel (Dresden, durch den Kreuzchor unter R. Mauersberger).

Max Büttner: 2. Symphonie in h-moll Werk 48 (Liegnitz, unter MD Heinrich Weidinger).

Hermann Erdlen: Introduktion und Chaconne für Solovioline und Orchester (Reichsmusiktage Düsseldorf, unter GMD Hugo Balzer, 20. Mai).

Paul Graener: „Prinz Eugenius, der edle Ritter". Variationen für gr. Orchester, Werk 106 (Reichsmusiktage Düsseldorf, 21 Mai).

Johannes Hermann Müller: Vier Spruchgedichte (Paul Ernst) für Gesang und Klavier (Reichstagung d. Paul Ernst-Gesellschaft, Leipzig, 14. Mai).

Johannes Przechowsky: Suite f. Klavier (Reichsmusiktage Düsseldorf, 18. Mai).

Ernst Schiffmann: Streichquartett (Reichsmusiktage Düsseldorf, 18. Mai).

Hermann Simon: Sinfonische Gesänge für eine Baritonstimme und Orchester (Reichsmusiktage Düsseldorf unter GMD Hugo Balzer, 20. Mai).

Heinz Tiessen: Passacaglia und Fuge für Orgel (Reichsmusiktage Düsseldorf unter GMD Hugo Balzer, 14. Mai).

Max Trapp: Konzert für Orchester (Reichsmusiktage Düsseldorf unter GMD Hugo Balzer, 14. Mai).

Otto Wartisch: Konzert f. Saiteninstrumente (Reichsmusiktage Düsseldorf, unter MD Albert Bittner, 16. Mai).

Gerhard F. Wehle: „Der frohe Mensch" für Männer-, Frauen- und gem. Chor Werk 56 (Berlin).

Franz Wödl: Bläserquintett (Reichsmusiktage Düsseldorf, 15. Mai).

Bühnenwerke:

Alfred Irmler: „Die Nachtigall". Oper (Reichsmusiktage Düsseldorf, 17. Mai).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

IV. INTERNATIONALES ZEITGENÖSSISCHES MUSIKFEST IN BADEN-BADEN.

30. März bis 2. April 1939.

Von Elsa Bauer, Baden-Baden.

Zum vierten Male war Baden-Baden Startplatz zum Fluge der Nationen ins Neuland der Musik, wie zum immer wieder wirksamen Rückblick auf Alt-Entdecktes. Klingender Gedankenaustausch der verschiedenen Länder. Neben dem Knappen, Suitenhaften wurden in fast allen dargebotenen neuen Werken die vorklassischen konstruktiven Formen (Fuge, Passacaglia usw.) besonders bevorzugt. Anregend war es, die nationale Eigenart der Deutschen, Franzosen, Niederländer, Ungarn, Böhmen, Italiener klar aus den Werken zu erkennen, zumal auch als Mittler möglichst Künstler der Ursprungsländer mitwirkten. Klang und Farbe werden wieder eingebaut, besonders bei der mit dem Volkstum verwurzelten Musik. Das rein technische Können steht außer aller Frage. Kultivierte Vielfalt des Klanges, des Rhythmus bei vollendeter Wiedergabe durch GMD Gotthold E. Lessing. Es werden alte Formen neu gegossen als Brücke zum Bestehenden, die alte Sehnsucht nach dem Unendlichen mit neuen Richtlinien in Harmonie zu bringen.

Es kamen in drei Orchesterkonzerten folgende Komponisten zu Gehör:

Hans Brehme, Stuttgart, mit dem in diesen Blättern bereits besprochenen „Triptychon, Fantasie, Choral und Finale über ein Thema von Händel" Werk 33. Das Werk des begabten eigenpersönlichen Künstlers fand eine sehr beifällige Aufnahme.

Hans Osieck, Holland, sagt in seiner „Fantasie über ein holländisches Seemannslied für Klavier und Orchester" über seine kompositorischen Fortschritte nichts wesentlich Neues aus. Klar, unproblematisch, flott und apart geschrieben. Er spielte den Soloteil in gediegenem, feinnervigem Klavierstil sehr temperamentvoll.

Walther Abendroth. Der bekannte Schriftleiter des Berliner Lokalanzeigers und Pfitzner-Biograph brachte eine Uraufführung „Sinfonietta" zu Gehör. Das dreisätzige Werk ist die Arbeit eines ernsthaften Künstlers, der die moderne Klangpalette beherrscht, sie formorganisch behandelt mit schöner breiter Kantilene im langsamen Satz und weitausgesponnen in den beiden Ecksätzen.

Kurt Rasch, Berlin. Concertino für Klavier und Orchester, UA. Auf der Suche nach einem eigenen Stil entsteht hier ein etwas zwiespältiges, viersätziges Werk, in der Anlage recht interessant eckig, hämmernd, scherzhaft, weich und im letzten Satz chaotische Entfesselung aller Möglichkeiten auch in klaviertechnischer Hinsicht. Erwin Bischoff, Köln, der für den erkrankten Kollegen Stein das Klaviersolo übernommen hatte, erspielte dem Werk dank seines virtuosen Könnens, unterstützt von der umsichtigen Leitung Lessings und dem fabelhaft spielenden Orchester einen Achtungserfolg.

Miklos Rozsa, Ungarn, ist ein Vollblutmusiker, der Form, Geist und Idee beherrscht und natürlich verwendet. Das uraufgeführte Capriccio, Pastorale e Danza ist durchaus bodenständige Musik eines Kontrapunktikers eigener Prägung. Das Werk ist dreisätzig. Auf einem öfter wiederkehrenden Quartenmotiv baut sich die Einleitung auf, Bratschen setzen mit dem Hauptthema ein, das sich vom Piano bis zum Fortissimo im Orchester steigert, ein zweites graziöses Thema folgt, die Solovioline leitet zum Hauptthema zurück und der Satz verklingt nach einem lustig stampfenden Rhythmus der tiefen Streicher. Der zweite Satz malt ländliche Frühlingsstimmung im ungarischen Land in einer musikalisch äußerst reizvollen Schattierung. Der dritte Satz mit seinen resoluten, energischen und urwüchsigen Bauerntänzen ist rhythmisch hoch interessant und charakteristisch verarbeitet.

Giovanni Salviucci, Italien. Introduzione, Passacaglia e Finale. Ein ungemein starkes Stück des früh verstorbenen jungen Künstlers. Weltabgewandte tiefe Gedanken, das Formale verlebendigt durch tiefe Innerlichkeit. Weit gesponnene Melodiebögen in der wunderbaren Passacaglia

und bildnerischer Gestaltungswillen brucknerisch in die moderne Tonsprache übersetzt.

Jean Clergue, 1896 in Luchon geboren, studierte in Toulouse und Paris, ist ständiger Dirigent des französischen Rundfunks. Seine Ballade für Violine und Orchester; die hier zur Uraufführung gelangte, ist ein warmer, natürlich und ungehemmt strömender Gesang, durchaus geigerisch geschrieben, in differenzierter Instrumentation. Das Stück hat Atmosphäre. Frau Renée-Chemet, Paris, spielte den Solopart mit großer Überlegenheit in musikalischer und geistiger Beherrschung, in Griff- und Bogentechnik, sowie Schönheit des Tones faszinierend.

G. Franc. Malipiero. (UA) „Ecuba". 6 Commenti sinfonici per la tragedia di Euripide. Das Drama des Euripides fesselte die musikalische Seele des Italieners. Malipiero schreibt in dem ihm eigenen Stil, der klaren Handschrift des gereiften Musikers hier eigentlich keine dramatische Illustration zu der furchtbaren Schicksalstragödie der Hekuba, sondern schildert in ergreifenden Tönen die auch allgemein menschliche Bezirke berühren, den Leidenszustand der tief verwundeten und endlich zur Rache aufgepeitschten Mutterseele, in deren Trauergesang und tiefer Resignation sich jedoch ganz leise angedeutet wieder die Hoffnung regt, die jedem Lebenden innewohnt.

Eduardo Fabini, Uruguay. Mburucuja (Waldesrauschen). Quadro sinfonico dal Balletto omonino. In farbig belebten, raffiniert schattierten Kontrasten (Schwirren der Kolibris, stampfende Elefantenherde, geheimnisvolle Naturlaute) schreibt der Südamerikaner ein Tongemälde in westlich orientierter Instrumentation, die er in hohem Maße beherrscht.

Marcel Poot, Belgien. Triptique Symphonique (II. Symphonie) UA. In einer halb klassischen, halb neuzeitlichen symphonischen Polyphonie rollen vor uns gleich einem landschaftlich gebundenen Gemälde die drei Sätze ab. Zügig hingeworfen im ersten Satz die Verarbeitung eines alten Volksliedes, das auch wir als Kinderliedchen kennen („Hoppe, hoppe, Reiter") mit einem klangvollen und nachdenklichen Andante und dem schwerelos und freudig bewegten Schlußsatz, bunt im Klang und ausgezeichnet in der Vereinigung von sinfonischer Tradition und neuem Stilwillen.

Kurt Hessenberg, Frankfurt. Concerto grosso D-dur (UA). Das Werk des jungen Frankfurters ließ aufhorchen. Diese drei Sätze: Allegro ma non troppo, Adagio und Allegro moderato zeigen die Handschrift eines Künstlers von Gefühlsunmittelbarkeit. Seine Technik ist streng formal, bis ins Kleinste durchdacht. Eine substanzielle Gedankentiefe spricht aus der leuchtkräftigen Partitur. Er kann ein Adagio schreiben, das die Seele bewegt.

Bohuslav Martinu, Böhmen. 1890 in Policka geboren, studierte in Prag, später in Paris bei Roussel. Das Konzert für Cello und Orchester erlebte seine erste konzertmäßige Aufführung innerhalb des Musikfestes. Es ist ein sehr problematisches Werk von einer unerbittlichen Motorik und Sachlichkeit in den Ecksätzen, der Rhythmus der Zeit wird eingefangen. Im Andante erblüht die schillernde Melodik böhmischer Folklore. Geballte Lebensenergie eines Vollblutmusikers. Pierre Fournier, Paris, ist ein Cellist von außergewöhnlichem Format. Er spielte virtuos, wie ein Metronom die Passagen hämmernd, dabei feinnervig und mit dem heißen Temperament des geistvollen Franzosen, der das Bildhafte der Komposition herausstellt und auch eine wundervolle Kantilene spielt.

Florent Schmitt, Frankreich. Suite sans esprit de suite. Romantische Musik, deren Reiz in der bestrickenden Orchesterkunst des Meisters liegt. Die scharfe Charakteristik der einzelnen Tänze, die Kraft der Spannungen im Wechsel des bald Draufgängerischen, bald ganz Verinnerlichten und die formale Geschlossenheit zeigen die Handschrift eines Künstlers, der seiner Musik den Stempel der in sich selbst befriedeten Ausdruckswelten aufdrückt.

Harald Saeverud, Norwegen, 1897 in Bergen geboren, studierte dortselbst, später in Berlin Musik. Er komponierte hauptsächlich für Orchester, abgesehen von kleineren Klaviersachen. Canto Ostinato Werk 9 UA. Die Arbeit eines ernsthaft Suchenden. Mensch, Werk und Landschaft sind hier nicht zu trennen. Seine Musik ist herb, bei sparsamsten Mitteln streng in kühner Kombination, ohne jede Konzession. Im Canto still, weit in sich hineinhorchend, im ostinato zu brausender Steigerung sich erhebend und wie der Mensch verschlossen und eigentlich wortkarg.

Mit der Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi von Karl Höller, Frankfurt, die, gleichzeitig einen Höhepunkt bedeutete, schlossen die Orchesterkonzerte.

Wegbereiter im wahrsten Sinne des Wortes war GMD Gotthold E. Lessing den Werken, die er bis ins Kleinste ausgefeilt meisterhaft darbot, unterstützt von unserem Orchester, das sich mit Hingabe und unermüdlichem Fleiß jedes einzelnen Musikers den gestellten, oft schwierigen Aufgaben hingab.

Kammermusik.

In der Kammermusikveranstaltung im Rahmen des Festes hörte man von Jan Rivier, Frankreich, ein Trio a Cordes pour Violon, alto e Violoncello. Das Werk enthält drei Sätze, oder besser gesagt, drei Stücke, von denen jedes seinen eigenen Charakter hat. Es sind lyrische Episoden, ausdrucksbetont in subtiler Klangbehandlung, gespielt vom Quartetto della musicale Romana, das die Eigenart

des Komponisten in schlackenfreier Unmittelbarkeit zur Wirkung brachte.

Das beste und talentvollste Werk im Sinne zeitgenössischer Kammermusik war das Streichquartett Nr. II von Wolfgang Fortner, vom ersten bis zum letzten Ton fesselnd, in Beziehung auf Ton, Phrasierung, dynamische Stufung und innere Gestaltung ausgezeichnet von den Herren Belardinelli, Sentuti, Gardin und Fusilly (Quartetto romana) gespielt.

Zwischen diesen beiden Werken standen die Uraufführung der Konzertmusik für Klavier in zwei Teilen von Helmut Degen und Lieder von Julius Weismann.

Degens Stärke liegt wohl mehr auf dem Gebiete sinfonischer Musik. Die karge Einfallskraft und fast asketische Strenge seines Klavierkonzertes in zwei Teilen — langsame Einleitung, einsätziger Hauptteil und Finaleausbau — verdankte seine Wirkung dem glänzenden Vortrag Erwin Bischoffs, Köln, seiner Anschlagskultur, Phrasierkunst und Beherrschung der nicht geringen Schwierigkeiten des Werkes.

Die sieben Lieder von Weismann, von ihm selbst begleitet, wurden von Frau Schöning, seiner Tochter in ernster tiefer Innerlichkeit, überlegener und regsamer Gestaltung und schöner Tongebung gesungen. Sie bereichern den deutschen Liedschatz und breiten ihre innige empfindsame Welt auch im Bereich des Volksliedhaften aus.

Chorkonzert

ausgeführt vom Aachener Domchor unter Leitung von Prof. Dr. Th. B. Rehmann. Alte und neue vlämische Musik.

„Wie Natur im Vielgebilde, einen Gott nur offenbart, so im weiten Kunstgefilde webt ein Sinn der ew'gen Art" möchte man mit Goethe diesen Abend starken inneren Erlebens überschreiben: Geistliche Gesänge aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Zwei Chortriptychen „Christus" und „Unsere liebe Fraue", von Mortelmans „Caecilia" und de Vocht „Himmlische Prozession". Ferner alte Minneweisen von de Près, Regnaert, Isaac („In meinem Sinn", „Venus du und dein Kind", „Innsbruck, ich muß dich lassen"). Dann Geusenlieder von Hoof „Berg op Zoom" und von Meulemanns altvlämische Volkslieder, lauter Liedperlen.

Man wurde von dem Stimmklang und Stimmzauber vollkommen eingesponnen und vergaß darüber beinahe die Kompositionen. Das war Musik, rein, so fein phrasiert, so frisch, klangfreudig, elastisch, empfindsam, natürlich gewachsen, daß einem das Herz weit wurde. Der Chor hat aber in Prof. Rehmann auch einen Leiter, wie sie selten sind. Er gibt nicht nur das technische Rüstzeug für diese 6, 8 und vierstimmigen Gesänge und deren einwandfreie Wiedergabe, sondern vermittelt den Jungens auch den Geist und seelischen Gehalt, so daß es nur noch einer leisen Zeichengebung bedarf, um das Kunstwerk in seinem vollen Wert erklingen zu lassen.

KIRCHENMUSIKALISCHE TAGUNG IN DÜSSELDORF.

Von J. Hasper, Düsseldorf.

Aus Anlaß seines 50jährigen Bestehens veranstaltete der Landesverband der evangelischen Kirchenchöre im Rheinland Kirchenmusiktage in Düsseldorf, die mit einer Arbeitstagung für Kirchenmusiker und Pfarrer und einer Gemeindesingwoche als werktätiger Auftakt in Kaiserswerth begannen und in einem festmusikalischen Sonntag mit Festgottesdienst und offenem Volkssingen ihren Höhepunkt erreichten. Die Verbandsleitung unter Führung von KMD Ferdinand Schmidt-Düren als Obmann hatte der ganzen Tagung die Aufgaben gestellt, Gemeindesinggut zu verarbeiten, durch umfassende Vorträge brennende Gegenwartsfragen des Kirchenchorlebens zu behandeln, mit fünf Kirchenmusiken gottesdienstliche Musik der Vergangenheit und Gegenwart zu bieten und auch die Frage der Nebengottesdienste praktisch zu beleuchten, um damit „in dankbarer und aufmerksamer Besinnung der Vergangenheit zu prüfen, in offener Sachlichkeit die Gegenwart zu sehen und durch klare Zielsetzungen die Verantwortung der Zukunft zu übernehmen". Lenkte D. Paul Graff-Hannover den Blick auf die „Verkümmerung evangelischen Gottesdienstlebens", um neue Auftriebe zu begründen, so betrachtete Oberkonsistorialrat Lic. Dr. Oskar Söhngen-Berlin den „Kirchenchor als eine Einrichtung der Kirchengemeinde", während an der praktischen Singarbeit Landesobmann Schmidt, Karl Rahner und Walter Kiefner und im Fachgebiet der Orgel Dr. Hans Klotz-Aachen umsichtig, anregend und fördernd beteiligt waren. Wie groß die Fülle alter, leider vergessener Musik ist und wie spürbar in der jungen Generation sich neues Werden ankündigt, bestätigten die verschiedenen Kirchenmusiken, obschon die Frage noch keineswegs spruchreif ist, inwieweit die aufbauenden Kräfte der Gegenwart zu den alten Fundamenten zurückkehren müssen oder zu neuen Ufern vorzustoßen haben, wie das jetzt schon auf dem Gebiet des neuen Gemeindeliedes geschieht. Die vom Essener Paulus chor (KMD Otto Helm und Prof. M. Schneider-Orgel) gebotene „Alte und neue Ostermusik" stellte anschaulich zeitgenössische Tonsetzer wie Karl Hasse, Helmut Degen, Rudolf Hanebeck, Werner Lieske, Karl Kappesser und Kurt Thomas heraus, deren vielgesichtiges Gestalten durch eine vom Barmer Bachverein (Fritz Bremer und Albert Thate, Orgel) aufgezeigte, nur dem konsequent neuformenden Tun Ernst Peppings gewidmete Musik ergänzt wurde. Ferner seien die Darbietungen „Alte Chor- und Orgelmusik" durch

die Elberfelder Kurrende (Otto vom Baur, Dr. R. Czach, Orgel), eine stilbeherrschte Wiedergabe von Heinrich Schützens „Auferstehungs-Historie" durch die Kölner Kantorei unter Hans Hulverscheidts Leitung (Franz Legrand, Evangelist; Paul Nitsche, Arthur Rot, Martin Jülich, Lore Paxmann, Helmut Kahlhöfer, Continuo) und die eindrucksvolle Deutung barocker Chor- und Orgelmusik durch die Niederrheinische Chorgemeinschaft (Karl Rahner; Stadtorganist Kurt Beer, Orgel) als Beispiele echter kirchenmusikalischer Haltung genannt. Am Festsonntag vereinigten sich viele hundert Mitglieder zahlreicher Synoden zu gottesdienstlichem und geselligem Volkssingen. Ein Festakt gab Rück- und Ausblicke und bekannte sich durch eine feierliche Führerehrung eindeutig zur Gegenwart.

EISENACHER BACHTAGE 1939.
19. März bis 7. April.

Von Günther Köhler, Eisenach.

Die Verpflichtung, die die Geburtsstadt des großen Thüringer Meisters Johann Sebastian Bach in der Pflege seiner Werke übernommen hat, findet in den alljährlichen Geburtstagsfeiern ihren sinngemäßen Ausdruck. Es bedeutet für die Kulturarbeit der Wartburgstadt einen auserwählten Höhepunkt, wenn die musikausübenden und musikfördernden Körperschaften sich alljährlich in den Märztagen zu einer gemeinsamen großen Ehrung des Meisters zusammenfinden. Diesmal waren es der Bachverein, der Bach- und Georgenkirchenchor, der Musikverein und das Städtische Orchester, die in einer wohlgestalteten Folge das Lebenswerk Johann Sebastian Bachs erstehen ließen. Es mag hierbei auch eine kleine räumliche Veränderung Beachtung finden. Das Bachdenkmal, das alte Wahrzeichen des Eisenacher Marktplatzes vor dem Westportal der Georgenkirche, ist im Zuge der Erneuerung des Stadtbildes auf dem Frauenplan aufgestellt worden und hat damit eine ebenso würdige Stätte unmittelbar neben dem Bachmuseum gefunden. In der Vorhalle der Georgenkirche aber wurde in den Bachtagen 1939 ein Bronzestandbild Bachs enthüllt, das im Auftrage des thüringischen Landeskirchenrates von dem Berliner Bildhauer Paul Birr gestaltet worden ist. Damit hat Bachs Taufkirche einen dem großen Meister würdigen Ehrenraum erhalten, und der Besucher der Wartburgstadt schreitet vor dem Betreten der alten gotischen Kirche durch diese Halle in stillem Gedenken der Größe des Königs der deutschen Musik.

Im Mittelpunkt der musikalischen Gaben stand die Weihestunde am 21. März im kerzenerleuchteten Instrumentenraum des Bachmuseums, nachdem sich vorher die Eisenacher Schuljugend auf dem Frauenplan vor dem Bachdenkmal und dem Bachhaus zu einer eindrucksvollen Feier mit Kranzniederlegung und Gesängen der Kurrende versammelt hatte. Die Weihestunde im Bachhaus gestalteten die Mitglieder des Kammermusikkreises Scheck-Wenzinger Grete Barth-Heukeshoven-Köln (Violine), Fritz Neumeyer-Saarbrücken (Cembalo), Gustav Scheck-Berlin (Flauto traverso) und August Wenzinger-Basel (Viola da gamba). Die Werke, die hier erklangen, gaben durch den Adel der tiefen Barockstimmung ein unverfälschtes Bild vom Schaffen des Meisters. Die Instrumente stellten sich einzeln vor in einer Sonate h-moll für Flauto traverso, in einer Toccata für Cembalo, in der Violinsonate E-dur und in der D-dur Gambensonate. Die Triosonate in G faßte alle Instrumente zusammen und beschloß die musikalische Feier.

Drei große Konzerte waren dem Gesamtschaffen des Meisters gewidmet. Der Eisenacher Musikverein hatte unter seinem bewährten Leiter, Studienrat Konrad Freyse, in liebevoller und hingebender Probenarbeit Bachs lustige „Müllerkantate vom zufriedengestellten Äolus" und Händels Liebesspiel „Acis und Galatea" einstudiert und zur Freude des großen Auditoriums in einer erfolgreichen Aufführung zu Gehör gebracht. Die Solisten waren Martha Schilling-Berlin (Sopran), Hildegard Franke-Arnstadt (Alt), Anton Knoll-Frankfurt (Tenor), Hans Höhn-Eisenach (Tenor) und Paul Gümmer-Hannover (Baß). Das städtische Orchester, das in diesem Konzert am Erfolg wesentlich beteiligt war, brachte unter der Leitung des städtischen Musikdirektors Walter Armbrust im Rokokosaal des Eisenacher Stadtschlosses ein Kammerkonzert, in dessen Vortragsfolge zwei Sinfonien erstmalig aufgeführt wurden, die die Bezeichnung „dell. sign. Back" tragen und einem der Bache stilistisch zuzuschreiben sind. Man vermutet, daß Johann Jakob Bach (gest. 1722), der Bruder Johann Sebastians, der Komponist dieser Werke ist, obschon der stilistische Charakter auf eine etwas spätere Zeit hindeutet. Die Urschriften liegen in der Universitätsbibliothek Upsala. Sie wurden als Abschrift vom Bachmuseum zur Verfügung gestellt. Unter der Leitung von Landeskirchenmusikwart Erhard Mauersberger kam als krönender Abschluß der festlichen Tage am Karfreitag Bachs schönstes und größtes Chorwerk zu eindrucksstarker Wiedergabe. Mit der Matthäuspassion hat der Bach- und Georgenkirchenchor im Verein mit der Eisenacher Kurrende und dem verstärkten städtischen Orchester ein neues Beispiel seines ausgezeichneten chorischen Könnens gegeben. Als Solisten wirkten in dieser Aufführung: Maria Augenstein-Leipzig (Sopran), Hertha Böhme-Dresden (Alt), Wilhelm Ulbricht-Berlin (Tenor), Johannes Öttel-Leipzig (Baß). Die kleineren Partien lagen in den Händen

von den Eiſenachern Kurt Ehrhardt und Hans Höhn. Ein Orgelabend mit Paul Hopf und alte Blasmuſiken im Schloßhof, ausgeführt vom Muſikkorps des Panzer-Regiments 2 unter Leitung von Muſikmeiſter Heinz Walter füllten die vielgeſtaltige Vortragsfolge der Bachtage würdig aus.

MUSIK UM BACH.

Das 5. Bachfeſt der Stadt Köthen.

Von Dr. Hans Georg Bonte, Deſſau.

Das Muſikleben der deutſchen Mittelſtadt iſt vielfach weit geſünder als das der Großſtädte. Neben den kleineren Univerſitätsſtädten konnte ſchon vielfach auf das Vorbild Köthens hingewieſen werden, deſſen zwei Muſikfeſte, das der Tradition gewidmete Bachfeſt im Frühjahr und das dem Fortſchritt dienende Graener-Muſikfeſt im Herbſt, nicht nur grundſätzlich eine ſehr glückliche Löſung einer geleiteten Muſikpflege darſtellen, ſondern vor allem auch feſt im Kulturgewiſſen der Einwohnerſchaft verankert werden konnten. Der Dank hierfür gebührt auf der einen Seite dem verantwortungs- und muſikfreudigen Oberbürgermeiſter Hengſt, auf der anderen Seite dem unermüdlichen Geſamtleiter Muſiklehrer Hermann Matthai-Köthen. So nebenbei hat ſich dieſer tüchtige Dirigent des Bachvereins, der als ſeinen ſtolzeſten Beſitz einen von den Gebr. Ammer nachgebauten Bachflügel ſein eigen nennt, zu einem ausgezeichneten Cembaliſten entwickelt, der mit Recht auch ſchon zu auswärtigen Konzerten herangezogen wurde.

Das diesjährige 5. Bachfeſt diente wie alle ſeine Vorgänger der Erinnerung an jene Zeit, da Joh. Seb. Bach als Direktor der fürſtlichen Kammermuſiken am Hof des Fürſten Leopold von Anhalt-Köthen in der kleinen Landſtadt weilte (1717—23). Der gewählte Obertitel „Muſik um Bach" ſpannte den Rahmen der Vortragsfolge vor allen Dingen weiter nach der Seite der Nachfolge des großen Thomaskantors, zu der gerade Köthen mit dem letzten Gambiſten C. F. Abel einen ſehr beachtlichen und vielfach noch nicht genügend gewürdigten Beitrag geleiſtet hat. An den Anfang war die h-moll Meſſe Bachs geſtellt worden, zweifellos ein kühnes Unterfangen für die vorhandenen Kräfte. Die Art jedoch, wie der Bachverein unter Hermann Matthai dieſe und ähnliche Aufgaben zu löſen verſteht, zeugt davon, daß ſich hier wirklich eine bodenſtändige Bachtradition entwickelt hat, die auch vor den größten Aufgaben nicht zurückzuſchrecken braucht. Gewiß kam man dabei nicht ohne geſchickte Striche aus, aber ein ſicheres Stilempfinden und eine beſonders in den Tenören ſehr beachtliche choriſche Leiſtung ſchufen doch einen Geſamteindruck von eindringlicher Würde. Dieſes poſitive Ergebnis wurde noch durch eine glückliche Wahl der Soliſten unterſtrichen, die mit Ausnahme des Berliner Baritons Horſt Günter alle aus Leipzig ſtammten. (Anna Maria Augenſtein-Sopran, Lotte Wolf-Matthäus-Alt und Willy Heeſe-Tenor). Der zweite Feſttag, der 25. März, wurde von einem Feſtvortrag des Städtiſchen Muſikbeauftragten von Magdeburg Dr. Otto Riemer eingeleitet, deſſen Thema „Bach und Wagner, ein Blick in die Werkſtatt zweier deutſcher Genies" zunächſt bei jedem Kenner ein etwas ungläubiges Staunen hervorrufen wird. Aber Dr. Riemer, dem wir u. a. eine ausgezeichnete Muſikgeſchichte Magdeburgs verdanken, iſt ein durchaus hochſchulreifer Muſikwiſſenſchaftler, der niemals als oberflächlicher Kompilator vorgeht, ſondern ſeine Themen in jahrelanger eigener Arbeit zu meiſtern pflegt. Gewiß bleibt im Verhältnis Bachs und Wagners ein unüberbrückbarer Gegenſatz im Perſönlichen und in den Inhalten, die hier auf das Religiöſe, dort auf das Soziale gerichtet ſind. Aber darüber hinaus vermochte der Vortragende in der werkmäßigen Geſtaltung eine große Reihe von Gemeinſamkeiten glaubhaft zu machen, die den dazwiſchen liegenden Epochen, vor allem der ganzen Romantik, durchaus abgehen. Während z. B. Mozart niemals wertet, werden bei Bach und Wagner die Geſtalten zu Symbolen für Ideen, die Muſik iſt ihnen Hilfsmittel ihrer Glaubensbewertungen. Ins Einzelne gehend, verglich der Redner dann an Hand von Beiſpielen den Vokalſtil und die Melodiebildung, die Harmonik und die Kunſt der formalen Gliederung. Zumal in der letzten Beziehung liegen die Verbindungslinien ja ſeit den Arbeiten von Abert auf der einen, von Lorenz auf der anderen Seite eindeutig feſt. Die unendliche Melodie, der verminderte Septakkord und die Tonartenſymbolik wurden als leicht noch zu vermehrende Berührungspunkte in den anderen genannten Beziehungen herausgegriffen. Es wäre erwünſcht, wenn Dr. Riemer dieſe ſeine ſehr beifällig aufgenommenen Ausführungen einmal in einer Fachzeitſchrift ausführlicher niederlegte.

Am Abend dieſes Tages folgte eine Hiſtoriſche Kammermuſik im Thronſaal des Schloſſes, die von der mit den Köthener Muſikfeſten ſchon eng verwachſenen „Vereinigung für alte Kammermuſik" Halle beſtritten wurde. Die Arbeit dieſer von dem muſikantiſchen Idealismus des verdienſtvollen Erweckers der Gambe Konzertmeiſter Chriſtian Klug geführten Inſtrumentalgruppe ſchließt ſich zu immer ſtärkerer ſtiliſtiſcher Einheitlichkeit zuſammen und läßt auch in techniſcher Beziehung keinerlei Wünſche mehr offen. Neben dem Kammertrio Nr. 3 von Händel für Oboe, Violine, Violoncello und Cembalo, dem 5. Brandenburgiſchen Konzert von Joh. Seb. Bach und weiterhin deſſen h-moll Suite Nr. 2 kamen hier in erſter Linie Meiſter der ſpäteren Zeit zu Wort. An der Schwelle des Mannheimer Stils und der

Empfindſamkeit zeigten ſich dabei vor allem das ſehr beachtliche B-dur Quartett C. F. Abels, der ſeinerzeit hochberühmte Adagios von heute noch ergreifender Tiefe des Gefühls zu ſchreiben verſtand, zwei Mozart ahnen laſſende weltliche Arien Joh. Chriſt. Bachs und das gleichfalls mit einem herrlichen langſamen Satz ausgeſtattete Gambenkonzert Tartinis, das Chriſtian Klug mit reifſter Virtuoſität ſpielte. Den Beſchluß machte Telemanns ſpielfreudige „Tafelmuſik".

Nach einem Standortkonzert mit nur klaſſiſchen Sätzen in geſchickten Bearbeitungen (eine ſehr verdienſtliche Tat des Muſikkorps der Fliegerhorſt-Kommandantur Köthen) gab es als Ausklang am dritten Feſttag in Zuſammenarbeit mit der Landesſtelle der Reichsrundfunkkammer ein feſtliches Konzert des Leipziger Sinfonie-Orcheſters unter der Leitung des jetzt nach Wien gehenden GMD Hans Weisbach. In großzügiger Plaſtik der muſikantiſchen Energien brachte der durch die goldene Ehrenmedaille der Stadt Köthen geehrte Dirigent Händels Concerto grosso Nr. 16 in D, Corellis Concerto grosso Nr. 12 in d und Bachs Konzert in d-moll für zwei Violinen zu gegenwartsnaher, auch die ſoliſtiſchen Fähigkeiten des Orcheſters unterſtreichender Wiedergabe. Dazwiſchen ſang Lea Piltti mit ihrem ſo rundfunkgeeigneten, glockenreinen Koloraturſopran zwei weltliche Arien Joh. Seb. Bachs mit obligaten Flöten und die berühmte Arie „Infelice, invan m'affanno" Joh. Chr. Bachs. Der begeiſtert aufgenommene Abend ließ noch einmal die kulturelle Bedeutſamkeit des wohlgelungenen Feſtes jedem Teilnehmer bewußt werden.

OPERN-URAUFFÜHRUNGEN

PAUL HÖFFER: „TANZ UM LIEBE UND TOD".

Uraufführung in der Hamburger Staatsoper.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Innerhalb der Beſtrebungen, von deutſcher Seite aus Anſatzpunkte für einen zeitgenöſſiſchen Ballettſtil zu gewinnen, darf man auch der an Hamburgs Staatsoper vonſtatten gegangenen Uraufführung von Paul Höffers „Tanz um Liebe und Tod" beſondere Bedeutung beimeſſen. Wie Hermann Reutter in ſeiner gelungenen „Kirmes von Delft", wie Carl Orff in ſeiner umſtrittenen „Carmina burana" bevorzugt der in Berlin an achtbarer Stelle ſtehende und wirkende Komponiſt eine Haltung, die — mit einem Sprung über die Romantik und die Klaſſik hinweg — aus altdeutſchen Muſizierelementen die Kräfte einer verantwortungsbewußt arbeitenden zeitgenöſſiſchen Tonſprache gewinnt. Die rhythmiſchen Bewegungsimpulſe der barocken Tanzſuite, durchſetzt mit arioſen und melismatiſchen Lyrismen, denen ſich die Cantus-firmus-Technik eines choralhaft verſponnenen altdeutſchen Liebesliedes beigeſellt („All' mein Gedanken, die ich hab'"), werden hier in balletthafte Spannungsbezüge geſtellt, denen einzeltänzeriſch und choreographiſch die Gefühlspole zwiſchen „Liebe" und „Tod" zum dramaturgiſchen Bewegungsablauf werden. Das Ganze wirkt wie eine herbe, mittelalterliche Holzſchnittfolge zwiſchen höfiſchem und landsknechtmäßigem Milieu. Hamburgs Ballettmeiſterin Helga Swedlund verſtand es vorzüglich, ſich ſelbſt ſoliſtiſch zwiſchen dem Fähnrich und dem Tod mit ſprechenden, gelöſten und gymnaſtiſch vorzüglich durchgebildeten Bewegungen in den Vordergrund zu ſpielen und dem letzten Endes etwas undramatiſch und fragmentariſch wirkenden Handlungsnenner zu jener beſeelten Symbolik zu verhelfen, die dem harmoniſch herben Ethos, der rhythmiſch antreibenden Prägnanz des Tonſetzers auch in dieſem Werk zugrundeliegt.

HANS LEGER: „DORIAN GRAY".

(Nach O. Wilde.)

Uraufführung am Badiſchen Staatstheater.

Von Dr. K. Fr. Leucht, Tübingen.

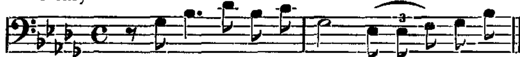
Die Frage nach der Berechtigung eines Stoffvorwurfes wie desjenigen Dorian Grays iſt nicht ohne weiteres zu bejahen. Wir haben heute eine andere Einſtellung gegenüber ſolchen dekadent-pathologiſchen Sujets. Das Streben nach ewiger Jugend und den Fluch auf ſolchem Beginnen in romantiſch-unglaubhafter Unwirklichkeit auf der Bühne darzuſtellen, wird heute ein fragwürdiges Unternehmen ſein. Wenn dazu das Textbuch auch rein dramaturgiſch dem Tondichter unglücklich gelagerte Höhepunkte darbietet, im Sprachduktus gelegentlich das Banale ſtreift (u. a. 4. Bild: Cecily: „Mach ihn kalt! Erſt wenn er tot iſt, der Schuft, dann hab' ich Ruhe!"), entgegen der primitiven Grundforderung nach höchſtmöglichem „Kunſt"-Streben in realſter Aufmachung revueartige Kaſchemmenromantik auf die Bühne zaubert, ſo haben wir damit eingangs gleich die Schwächen dieſer neuen Oper aufgezeigt.
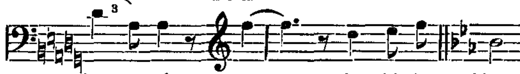
Demgegenüber aber ſtehen eine ſo unerhört reiche Fülle muſikaliſcher Schönheiten, gedankenreicher Einfälle, Stellen dramatiſch packender Gewalt, ſo daß man faſt geneigt iſt, die eingangs feſtgeſtellten Schwächen des Textbuches mit in Kauf zu nehmen.

Die Handlung lehnt ſich an den Roman „Das Bildnis des Dorian Gray" von Oscar Wilde an. Das erſte Bild zeigt die Vollendung des Bildes und Dorians verhängnisvollen Wunſch, das Bild möge an ſeiner Stelle altern. Er bekennt ſeine Liebe zur
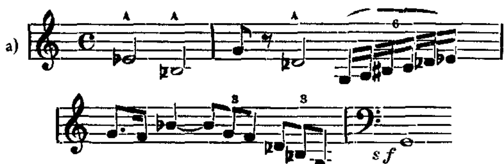
Schauſpielerin Sibyl Vane, die kommt, um das Bild anzuſehen. Ein groß angelegtes Liebesduett beſchließt dieſes Bild. In der Garderobe nach der Vorſtellung: Dorian iſt über das ſchlechte Spiel enttäuſcht und trennt ſich von ſeiner Geliebten. Dieſe, an ihrer Liebe zerbrochen, gibt ſich den Tod. Im Schloß Dorian Grays: Dorian quält ſich mit Selbſtvorwürfen; er erkennt, daß er durch Sibyl ein rechter Menſch werden kann und beſchließt, ſie zu heiraten. Sein Freund Henry teilt ihm deren Tod mit. Nun hält ihn nichts mehr; er „macht jeden Traum zur Wirklichkeit und jeden Gedanken zur Tat". Ihm ſelbſt bleibt die ewige Jugend. In einer Verbrecherkneipe ſucht der raſtloſe, verkommene Dorian umſonſt Vergeſſen. Den Bruder Sibyls erſchießt er nach kurzem Wortwechſel. Im Turmzimmer von Dorians Schloß ſteht das Bild, das alle Züge des ausſchweifenden Lebens trägt. Durch Vorwürfe Baſils gereizt, erſticht Dorian den Freund und zerſtört das Bild und damit ſich ſelbſt. Ein toter, verwüſteter Greis liegt im Zimmer; das Bild aber trägt wieder die Züge des jungen Dorian. Sibyls Geiſt erlöſt Dorian nach ſeinem verfluchten Leben durch ihre Liebe.
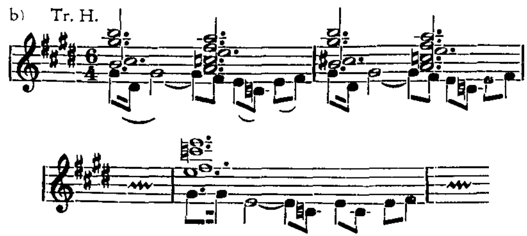
Formal Neues bringt „Dorian" nicht. Leger wendet ſich bewußt ab von der rein lyriſchen Linie und knüpft an veriſtiſche Elemente an; jede Note iſt aus der dramatiſchen Notwendigkeit heraus empfunden, jede melodiſche Linie in ihr notwendig. Auch der Sprachakzent liegt im Dramatiſchen; die lebendige Ausdeutung des Wortes führt zu ſtark ausgeprägten, oft eigenwilligen Rhythmen.





Bemerkenswert iſt auch der häufige Taktwechſel. Äußerſt knapp iſt dieſe Tonſprache, jede Nebenſächlichkeit bleibt unausgeſprochen. Findet Leger aber die zwingende Notwendigkeit der Zuſammenballung im Duett, ſo erreicht er Wirkungen von reizvoller Schönheit (z. B. das Liebesduett im 1. Bild und das Duett im 5. Bild!). Eine formalmuſikaliſche Gliederung innerhalb der einzelnen Bilder wird nicht angeſtrebt. Klangbild, Melodielinie und Harmonik ſind Ausdruck der jeweiligen Grundſtimmungen. Dennoch wachſen die thematiſchen Melodiebögen aus zwei Grundthemen heraus,





denen auch in den drei ſymphoniſchen Zwiſchenſpielen große Bedeutung zukommt. In dieſen Überleitungen entfaltet ſich der Muſiker. Neben einer Fülle melodiſcher Gedanken iſt es die ſtark eigenwillige Harmonik, die feſſelt. Grundtendenz bleibt der Dreiklang, ohne aber ſtärkere Bindung an die Kadenz. Es iſt ein leittonbedingtes Übergleiten in ſcharfer Konſequenz. Scharfe, unvorbereitete Diſſonanzen werden nicht geſcheut und wirken in ihrer elementaren Kraft erſchütternd. Leger ſetzt für ſein Werk das übliche große Opernorcheſter ein, in dem er vor allem die Holzbläſer bevorzugt. Das Blech wird meiſt in der Klanggruppe gebraucht. In den Tuttiſtellen unterliegt die Singſtimme manchmal der Gefahr des Zugedecktwerden. Das Orcheſter iſt klar, gut diſponiert und vor allem mit überragendem Können in ſeiner Sprache, farbſchillernd und dramatiſch ſtützend. Von den acht Soliſten iſt eigentlich nur die Sopranpartie der Sibyl Vane dankbar geführt. Die Titelpartie erfordert einen Sänger von überragendem Können, der ſowohl die lyriſche Weichheit wie auch die Brillanz eines Heldentenors mitbringt. Von den weiteren Rollen ſpricht noch die leicht zyniſche Baß-Partie des Lord Henry an. Der Chor wird nur in einer kurzen Stelle beſchäftigt (er könnte ebenſo gut wegbleiben!).

In der Wirkung am ſtärkſten ſind die beiden erſten Bilder ſowie das Schlußbild, während die nächtliche Szene im Verbrecherviertel dem Geſamtwerk zuliebe am beſten wegbleiben würde. Der Eindruck, den die neue Oper hinterließ, war ein nachhaltiger; ſie wird ihren Weg ſchon inſofern machen, weil in ihr nicht nur das rein theatermäßig Erforderliche vorhanden iſt, ſondern durch ſie die Ausdruckkraft einer ſtarken künſtleriſchen Perſönlichkeit zieht, der man ein beſſeres Textbuch aufrichtig wünſchen möchte. Dieſe erſte Oper war ein bedeutſamer Wurf; man wird auf die weitere Entwicklung dieſes Komponiſten geſpannt ſein dürfen.

Die Aufführung durch das Badiſche Staatstheater, das ſeine beſten Kräfte eingeſetzt hatte, hinterließ ſtärkſte Eindrücke. H e d w i g H i l l e n g a ß (Sibyl Vane) bot ſtimmlich ſowie darſtelleriſch Beſtes. W e r n e r S c h u p p (Dorian), A d o l f S c h ö p f l i n (Lord Henry Wotton) und E u g e n G r i m m (Baſil Hallward) waren ideale Vertreter und ſetzten ſich mit ihren prächtigen Stimmen für

das Werk ein. Besonders hervorgehoben zu werden verdient das Orchester des Staatstheaters, dem eine schwere, aber dankbare Aufgabe zufiel. Hans Leger leitete mit Leidenschaft sein Werk und durfte am Schluß Blumen und Lorbeerkränze entgegennehmen.

KONZERT UND OPER

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 14. Januar: Max Reger: Fantasie u. Fuge Werk 135 in C-dur, f. Orgel (vorgetr. von Herbert Collum). — Albert Becker: „Ich gedenke der alten Zeit", für achtst. Chor. — G. Vierling: „Turmchoral" Werk 67 Nr. 2 für fünfst. Chor. — Anton Bruckner: Zwei Motetten für gem. Chor. — Heinrich Schütz: Zwei Motetten für zwei Chöre, achtst.: „Herr, wenn ich nur dich habe" und „Singet dem Herrn ein neues Lied".

Sonnabend, 21. Januar: Joh. Seb. Bach: Passacaglia und Fuge in c-moll, für Orgel (vorgetr. von Herbert Collum). — Hermann Simon: „Vater unser", für fünfst. Chor. — Kurt Thomas: „Mache dich auf, werde licht", Motette für vierst. Chor. — Johannes Brahms: „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?" Motette für vier- bis sechsst. Chor.

Sonnabend, 11. Februar: Karl Hoyer: Präludium — Fuge — Chaconne — Doppelfuge in d-moll für Orgel, Werk 59. — Rudolf Hänsel: Motette i. strengen Stil, f. siebenst. Chor. — Walter Unger: „Also hat Gott die Welt geliebet", für fünfst. Chor, UA. — Wilhelm Weismann: „Das Wessobrunner Gebet", für Baritonsolo, siebenst. Chor und Orgel. — William Eckardt: „Jesus Christus, gestern und heute", Motette f. achtst. Chor.

Sonnabend, 18. Februar: Joh. Seb. Bach: Präludium — Largo — Fuge in C-dur für Orgel. — Franz Liszt: Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam", für Orgel (vorgetr. von Herbert Collum).

Sonnabend, 25. Februar: Joh. Seb. Bach: „Die bittre Leidenszeit beginnet abermal", für vierst. Chor aus dem Schemellischen Gesangbuch. — Samuel Scheidt: Fantasie für Orgel. — Johann Hermann Schein: „O Domine", Motette für sechsst. Chor. — Hans Leo Hasler: „Agnus Dei", für zwei Chöre (achtst.), in getrennter Aufstellung. — Joh. Seb. Bach: Orgelchoral „O Mensch, bewein dein Sünde groß". — Anton Bruckner: „Christus factus est", für gem. Chor..

Sonnabend, 4. März: Joh. Seb. Bach: Partita über den Passionschoral „Sei gegrüßet, Jesu gütig", für Orgel (vorgetr. von Herbert Collum). — Philippus Dulichius: „Christus humiliavit se", Motette für 2 Chöre (achtst.) — Johannes Kuhnau: „Tristis est anima mea", Motette für fünfst. Chor. — Peter Cornelius: „Liebe, dir ergeb ich mich", Motette für achtst. Chor. — Paul Gerhardt: „Lob Gottes", für gem. Chor und Sopransolo.

Sonnabend, 11. März: Johann Nepomuk David: Passamezzo und Fuge in g-moll für Orgel (vorgetr. von Herbert Collum). — Tamaso Ludovico da Vittoria: „Jesu dulcis memoria", Motette für vierst. Chor. — Giovanni Palestrina: „O bone Jesu", Motette f. vierst. Chor. — Luigi Cherubini: „Et incarnatus und Crucifixus", Motette für 2 Chöre (achtst.). — Herbert Collum: Orgelchoral „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen". — Antonio Caldara: „Qui tollis", Motette für zehnst. Chor. — Heinrich Schütz: Schlußchor der Matthäuspassion für vierst. Chor.

Sonnabend, 25. März: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge in a-moll für Orgel (vorgetr. von Herbert Collum). — Joh. Christ. Bach: „Unsers Herzens Freude", Motette für 2 Chöre (achtst.). — Johannes Eccard: „O Lamm Gottes", Motette für fünfst. Chor. — Joh. Eccard: „Vom Leiden Christi", Motette für sechsst. Chor. — Hans Leo Hasler: „Ach Herr, laß dein lieb Engelein", für zwei Chöre (achtst.).

ERFURT. Motetten in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben).

Mittwoch, 8. Febr.: Max Henning: Sonate c-moll für Orgel Werk 67: Allegro — Adagio ma non troppo — Fuge (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Friedrich E. Koch: Motette für vierst. Chor Werk 34, 1 „Weg ist Freude u. Jubel". — Johannes Brahms: Fest- und Gedenksprüche Werk 109 für achtst. Chor: „Unsere Väter hofften auf dich", „Wenn ein starker Gewappneter", „Wo ist ein so herrlich Volk".

Mittwoch, 15. Febr.: Georg Böhm: Präludium und Fuge g-moll, d-moll, a-moll für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Heinrich Schütz: Zwei Motetten zu vier Stimmen aus den „Cantiones sacrae" (1625): „Zu Gott hab ich in meiner Drangsal geschrien" und „Was wird dein Schutz sein". —

Francesco Durante: Motette zu acht Stimmen in zwei Chören „Misericordias Domini". — Johann Michael Bach: Motette zu acht Stimmen in zwei Chören „Nun hab ich überwunden". — Joh. Seb. Bach: Choral zu vier Stimmen „In meines Herzens Grunde".

Mittwoch, 22. Febr.: Max Reger: Introduktion und Passacaglia d-moll für Orgel. — Hugo Distler: Ricercare (Dorisch) für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Friedrich E. Koch: Motette für vierst. Chor Werk 34, 1 „Weg ist Freude und Jubel". — Hugo Distler: Drei kleine Motetten für Einzelstimmen und Chor aus „Der Jahrkreis" Werk 5: „Wie der Hirsch schreiet", „Gott ist unsre Zuversicht", „Der Mensch, vom Weibe geboren". — Heinrich Kaminski: Choral zu vier Stimmen „Vergiß mein nicht"; Aus „Der 130. Psalm" Werk 1a: „Aus der Tiefe rufe ich" und Choral mit Sopransolo „Ich harre auf den Herren".

Mittwoch, 1. März: Johann Christoph Bach: Präludium und Fuge Es-dur für Orgel. — Johann Bernhard Bach: Partita für Orgel sopra „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ". — Johann Michael Bach: Choralvorspiele für Orgel über „Von Gott will ich nicht lassen" und „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Johann Michael Bach: Choralmotette zu acht Stimmen in zwei Chören „Nun hab ich überwunden"; Choralmotette zu acht Stimmen in zwei Chören „Halte, was du hast"; Choralmotette zu fünf Stimmen „Herr, wenn ich nur dich habe"; Choralmotette zu fünf Stimmen „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt".

HERMANNSTADT: Motette in der ev. Stadtpfarrkirche.

Sonnabend, 18. März: Paul Richter: Sonate d-moll für Orgel, Werk 25 (vorgetr. von Prof. Fr. Xav. Dreßler). — Johann Leopold Bella: „Psalm 126" für gem. Chor und Baß-Solo. — Rudolf Lassel: „Psalm 42" für gem. Chor, Soli und Orgel. — Gerhard Schuster: „Verzage nicht, du Häuflein klein!" Klage und Gebet der Protestanten nach der Zerstörung Magdeburgs. Motette für fünfst. Chor und Soli.

Sonnabend, 1. April: Joh. Seb. Bach: Choralvorspiel zu „O Mensch, bewein' dein Sünde groß" für Orgel (vorgetr. von Prof. Fr. Xav. Dreßler). — Heinr. Schütz: Johannes-Passion. „Historia des Leidens und Sterbens Jesu Christi nach d. Evangelisten St. Johannes."

Sonnabend, 8. April: Joh. Seb. Bach: „Präludium und Fuge" C-dur für Orgel (vorgetr. von Kurt Wittmeyer-Rom). — Joh. Eccard: Choralmotette: „Christ ist erstanden" (fünfst.); Des Christen Triumphlied aufs Osterfest für zwei Chöre. — Aus: „Preußische Festlieder 1644": „Aus Lieb läßt Gott" (fünfstimm.). — Johann Stobäus: „Petrus und Maria" (für siebenst. Chor). — Heinrich Schütz: „Cantate Domino canticum novum" für vierst. Chor a cappella. — Jacobus Gallus: In deiner Auferstehung: „Halleluja" für zwei Chöre.

ANSBACH. Die zu Ende gehende Theaterspielzeit brachte für unsere Stadt eine Reihe von Opernaufführungen, die fast alle festspielmäßiges Niveau hatten. So unwahrscheinlich es auch klingen mag, in Ansbach ist es seit Jahren Tradition, für die Darbietungen des Kulturringes nur erste Künstler aus den großen Theatern des Reiches zu verpflichten. Sämtliche Opern werden von StaatsKM Karl Tutein-München studiert und geleitet, das Orchester und der Chor werden vom Stadttheater Fürth gestellt, das meistens mit den gleichen Kräften tagsdarauf Gastspiele veranstaltet. Aus den Aufführungen des Winters ragen hervor eine meisterhafte Studierung von „La Traviata", „Undine", „Mignon", diese Oper mit dem begabten Fürther KM Georghanns Thoma am Pult, ferner eine ausgezeichnete Wiedergabe von Webers „Freischütz". Künstler vom Rang einer Anny van Kruyswyk, eines Wilhelm Bienek, Josef Rühr, Odo Ruepp, Willy Treffner, Hans Heinz Nissen kennzeichnen die Güte dieser Vorstellungen, die sich stets eines ausverkauften Hauses erfreuen. Ja, wir verzeichnen die erfreuliche Tatsache, daß die vom Kulturring aufgelegte Platzmiete zu über 80% fest vergeben ist. Mit dem geschlossenen Ensemble der Bayerischen Landesbühne, Abt. Musik erlebten wir eine gediegene Aufführung von „Madame Butterfly", wobei Hildegard Ranczak und Rudolf Gerlach die Hauptpartien übernommen hatten, während Karl Tutein auch hier als Gast die Partitur betreute. Besondere Veranstaltungen von hoher Kultur wurden die Gastspiele des Romantischen Balletts Peters-Pawlinin und der Spanierin Manuela del Rio. — Noch lebendiger als das Opernleben gestaltete sich die Konzerttätigkeit. Den Auftakt der Spielzeit gibt jeweils das Festkonzert im Prunksaal des Markgrafenschlosses, das zugleich den Reigen der Darbietungen im Rahmen der Rokokofestspiele abschließt. Diesmal bot dem Motto des Abends gemäß „Musik am Hofe des Markgrafen" das Kammersextett der Berliner Staatskapelle ein erlesenes Programm mit Werken von Friedrich dem Großen, Haydn, Mozart, Bach, Dittersdorf und Quantz. Auch diesmal spielten die Kammermusiker bei Kerzenschein im Kostüm der Zeit.

Einen seltenen Genuß vermittelte ein Abend mit der Berliner Harfenistin Ursula Lentrodt, weil hierbei Werke zu Gehör kamen, wie das Konzert für Flöte und Harfe mit Orchester von Mozart und dessen Konzert für Klarinette und Orchester. Prof. Hermann Zanke (Flöte) und Prof. Gustav Steinkamp (Klarinette), beide vom Staatlichen Konservatorium Würzburg gestalteten die herrlichen Musik zu einem Erlebnis. Den Höhepunkt aller Veranstaltungen bildete zweifellos das große Orchesterkonzert der Dresdener Philharmonie mit seinem genialen Dirigenten Paul van Kempen, der als Hauptwerk Beethovens Fünfte auf seine vornehme Vortragsfolge gestellt hatte. Zwei Liederabende vermittelten die Bekanntschaft mit dem russischen Tenor Konstantin Sadko und der finnischen Sopranistin Lea Piltti. Einen Klavierabend mit nicht alltäglichem Programm bestritt die Pianistin Gertraud Dirrigl, während der junge vielversprechende Klavierspieler Hans Adolf Röttenbacher zusammen mit dem ausgezeichneten Ansbacher Geiger Karl Blendinger einen beachtlichen Sonatenabend bot. Von weiteren Veranstaltungen sind erwähnenswert ein Abend mit dem bekannten Prisca-Quartett und das umjubelte Auftreten des Don-Kosaken-Chores. Die italienische Meisterin des Flügels Ornella Puliti-Santoliquido konnte in einem Klavierabend bereits zum zweiten Male in Ansbach ihre seltene Begabung in der Öffentlichkeit beweisen; ebenso begeistert wurde das NS-Symphonie-Orchester mit seinem GMD Franz Adam in unserer Stadt aufgenommen. Hauptsächlich der leichteren Muse gewidmet war der Abend, den Barnabas von Geczy gestaltete.

Nach wie vor ist Stadtkantor Hermann Meyer mit seinem Sing- und Orchesterverein tätig. Er stellt sich nicht nur im Rahmen der Konzerte des Konzertringes zur Verfügung, seiner Initiative verdankt Ansbach eine für hiesige Verhältnisse besonders beachtliche Wiedergabe der Matthäuspassion, in der neben ausgezeichneten Solisten Chor und Orchester erstaunliche Leistungen zeigten. Ebenfalls dem Sing- und Orchesterverein verdanken wir die Bekanntschaft mit Mozarts Chören und Zwischenaktsmusiken zu dem heroischen Drama „König Thamos". Die Ansbacher Singschule verlor im Januar ihren Gründer und Leiter Oberlehrer August Beer, der über 25 Jahre in die Kinderherzen die Begeisterung für das deutsche Lied gepflanzt hatte. August Engelhard, der Nachfolger und nunmehrige Leiter der Singschule zeigte in einem Frühjahrssingen, daß er die Tradition Beers zu wahren versteht. Besonders schöne Erfolge weist auch der Gruppenunterricht für Musik an den hiesigen Volksschulen auf, der dank der umsichtigen Führung von Hauptlehrer Funk eine überaus zahlreiche Beteiligung aus allen Kreisen der Schulen verzeichnen kann. Dr. Fritz Jahn.

AUSSIG. Im gutbesetzten schmucken Stadttheater zu Aussig fand kürzlich ein großzügig gestaltetes Festkonzert zu Gunsten der Winterhilfe statt, dessen Ehrenschutz Regierungspräsident SS-Oberführer Hans Krebs übernommen hatte. Der zirka 250 Mitwirkende starke gemischte Chor des Aussiger Gesangvereins unter Mitwirkung zweier ausgezeichneter Solokräfte: Gertrud Schöne-Dresden (Sopran) und Leopold Gerstner-Leitmeritz (Bariton) sowie dem gutgeschulten, jugendfrischen Schülerchor der Aussiger deutschen Staatsrealschule und des Aussiger Stadttheater-Orchesters brachte die zeitnahe, außerordentlich wirkungsstarke Kantate „Aus Nacht zum Licht" von Franziskus Nagler unter der zielbewußten Leitung von DomKM Franz Zeman-Leitmeritz zur erfolgreichen Aufführung. Dabei konnten sich die mit viel Geschick eingesetzten Chöre in vollem Glanze zeigen und ihre volle Leistungsmöglichkeit ins beste Licht setzen. Nagler versteht ausgezeichnet vokale Höhepunkte zu staffeln, die in ihrer polyphonen Verstrickung von deutschen Kampfliedern mitfortreißend wirken und als Ausklang eine mächtige Steigerung durch den alles überströmenden Trutzgesang „Ein feste Burg ist unser Gott!" — in Verbindung weihevollen Glockengeläutes bringen, die das imposante Werk zu einer mächtigen Apotheose emporwuchten. Der Erfolg steigerte sich nach dem Verklingen zu einer spontanen Huldigung für den anwesenden Komponisten und seine getreuen, mit voller Hingabe beteiligten Helfer. Die beiden Sologesänge fügten sich stilvoll in die Struktur des Werkes zur erquicklichen Gesamtwirkung ein und vermochten durch ihre kultivierte Stimmschönheit rechten Genuß zu bereiten. Am Anfang des Konzertes stand Beethovens „Fidelio"-Ouverture; im Mittelpunkt des Meisters herrliches c-moll Klavierkonzert, das Prof. Franz Langer von der Deutschen Musikakademie in Prag plastisch und tonklar vermittelte. In der dramatisch bewegten Kadenz von Carl Reinecke des ersten Satzes erwies sich der vornehm gestaltende Künstler zugleich als Meister technischer Vollendung. Auch ihm wurde langandauernd wohlverdienter Beifall gespendet. So stand das Aussiger WHW-Konzert unter dem erfreulichen Zeichen vollen Gelingens und brachte dem Aussiger Gesangverein zu alten Ehren neuerlich wohlverdiente Anerkennung. Alfred Pellegrini.

FREIBURG i. Br. Die dieswinterlichen Sinfoniekonzerte im Großen Haus der Städtischen Bühnen Freiburgs i. Br. haben unter der Leitung von GMD Vondenhoff einen besonders eindrucksvollen, in die Musikgeschichte der Stadt aufzunehmenden Abschluß gefunden. Zu dem Städtischen Orchester

trat ein großer gemiſchter Chor, dem ſchwerwiegende und durchaus gelöſte Aufgaben wie das „Stabat mater“ für vierſtimmigen Chor und Orcheſter von Verdi (Erſtaufführung) und der 150. Pſalm für gemiſchten Chor, Sopranſolo und Orcheſter von Bruckner anvertraut wurden. Den großen klanglichen Eingangsbogen des Konzerts bot das ebenſo ernſte wie kraftgenialiſche Klavierkonzert von Brahms, deſſen ganze melodiſche Schönheit und fortreißenden Schwung Wilhelm Backhaus in ſchlechtweg vollendeter Darbietung enthüllte. Und als beſonders feinfühlige Wahl durch den Konzertleiter für dieſe Zuſammenfügung der Anſprüche von Kraft, Größe und künſtleriſcher Einfühlung ſpeziell des Orcheſters muß die Einreihung der Paſſacaglia und Fuge Werk 10 des 59jährigen Hamburger Muſikpädagogen und Komponiſten Hans F. Schaub in das Programm hervorgehoben werden. Bedeutung und Wirkungsfeld des einſtigen Schülers von J. Knorr und E. Humperdinck iſt den Leſern der ZFM durch das Hans F. Schaub-Heft vom Dezember 1938 von Heinz Fuhrmann (Hamburg) bekannt und vertraut geworden[1]. Den Freiburger Beſuchern des Abends boten die von der Intendanz herausgegebenen „Freiburger Theaterblätter“ (Verantwortlicher Schriftleiter: Arthur Schneider) eine wertvolle Analyſe des ragenden Werkes, die an Ausführlichkeit nichts zu wünſchen übrig ließ. So war manches geſchehen um der Paſſacaglia und Fuge von Schaub zu ihrem eigentlichſten Recht, d. h. der geſpannteſten Aufmerkſamkeit und Aufnahme von Sinn und Inhalt des Werkes zu verhelfen, von ſeinem Aufbau der kontrapunktiſchen Formen und des Kanons bis zur großen Quadrupelfuge, ſeiner Einführung des geweihten Namens B-A-C-H. „Gefördert wurde das Verſtändnis für das ragende Werk dadurch, daß der Komponiſt das kunſtvolle Gefüge durch eine unüberhörbare Inſtrumentation hervorzuheben weiß, die mit den wirkſamſten Mitteln des ſpätromantiſchen Orcheſters arbeitet und kaum eine Wirkungsmöglichkeit von der Harfe über geſtopfte Trompeten bis zur Orgel unausgewertet läßt.“ (E. Cieplik in der Freiburger Zeitung.) Und der älteſte Kritiker der drei Zeitungen Freiburgs, E. Lange, charakteriſierte die Bedeutung der 25 achttaktigen Variationen mit den Sätzen: „Erſtaunlich iſt die Vielfältigkeit der in ihnen aufgeſpeicherten, mit Hilfe einer wohlbedachten, farbenreichen Inſtrumentierung durchweg klar erkennbaren kontrapunktiſch-architektoniſchen Satzkunſt. Trotz der jederzeit wahrnehmbaren formalen Abſicht entſteht niemals der Eindruck des Gekünſtelten, Doktrinären. Dafür behütete den Komponiſten ſeine warmblütige Muſikernatur wie auch ſein ausgeſprochener Klangſinn.“ Und dem möchte der Verfaſſer dieſer Zeilen hinzufügen: „Erſtaunlich iſt die Friſche der Erfindung und Empfindung bei einem überbürdeten Schuldienſtler von 24 Wochendienſtſtunden und Wiſſenſchaftlichen Hilfsleiter für Muſik an Hamburgs Schulen.“ von Graevenitz.

[1] Den Schreiber dieſer Zeilen berührte es eigenartig, daß Schaub in ſeinen „Muſikaliſchen Streifzügen“ (Muſikwelt vom November 1922) den wohl in weiteſten Kreiſen vergeſſenen jugendlichen, im Weltkrieg gefallenen Rudi Stefan mit großer Wärme beurteilt (ſ. den Eingang des Aufſatzes von H. Fuhrmann). Denn der jugendliche Komponiſt erregte in Freiburg ſeinerzeit durch ſeinen originalen Opernſtoff „Die erſten Menſchen“ ſtarkes Intereſſe und ſeine erſte Sinfonie erklang in den Sinfonie-Konzerten des Theaters.

LEVERKUSEN. („Deutſchland“. Volksoratorium von F. Sporn.) In Leverkuſen, Rheinland, fand ein Werk ſeine Erſtaufführung, das wegweiſend ſein wird bei dem Bemühen, aus dem Geiſte der Zeit größere Chorwerke zu ſchaffen, die volkstümlich und dem neuen Gemeinſchaftsgefühl entſprungen ſind und zugleich künſtleriſche Höhe haben. Es iſt das Oratorium „Deutſchland“. Die Dichtung ſchuf W. Brockmeier, die Muſik ſchrieb F. Sporn. Der Text gibt in vier großen Bildern eine Schau über deutſches Daſein. Er zeigt „Das ewige Deutſchland“, das aus der Vergangenheit zur Größe emporſtieg, dann „Die deutſche Landſchaft“ in ihrer Herrlichkeit und Fruchtbarkeit, wendet ſich darauf im „Deutſchen Ahn“ den früheren Geſchlechtern zu, ihren guten Geiſt beſchwörend und weiſt im „Deutſchen Glauben“ in die große Zukunft unſeres Volkes und Reiches hinein. Die Soliſten (Sopran und Bariton) ſowie der Sprecher übernehmen die mehr ſchildernden und idylliſchen Partien, während der Chor das Volksempfinden hymniſch-groß zum Ausdruck bringt. Ja, an zwei Stellen beteiligt ſich die ganze Gemeinde als Chorgemeinſchaft durch Geſang des „Ich hab mich ergeben“ und „Deutſchland über alles“ ſelbſt am aktiven Ausdruck und ſteigert die feierliche Stimmung zu einer Stärke, wie wir es nur bei großen Manifeſtationen zu erleben gewohnt ſind. Dabei erſcheint dieſe Steigerung durchaus im künſtleriſchen Rahmen, weil die voraufgegangene Chormuſik echt und warm empfunden war und faſt natürlich von ſelbſt ſich zum Allgemeingeſang entwickelte.

Der Verſuch, ein neues Volksoratorium zu ſchaffen, iſt ſchon weitgehend gelungen. Man erfuhr, daß Chor und Orcheſter ihren Part mit großer Freude vorbereitet hatten, obgleich der kunſtreiche, vielfach polyphon fugierende Satz nicht ganz leicht iſt. Das Werk macht keine billigen Konzeſſionen, ſteht auf ſolidem traditionsgebundenen Boden und zeigt reiche Abwechſlung, ſtraffe Spannung, gute Gliederung und lebendigen Ausdruck, die ihm ſeine innere Kraft geben.

Die Aufführung kann hier nur ganz kurz er-

wähnt werden. Der große Chor des Leverkusener Singvereins, einer der leistungsfähigsten im Rheinland, das sehr tüchtige, bestens besetzte Werkorchester der I. G. Farben, die glänzende Sopranistin E. Bosenius, der über einen sehr umfangreichen klangvollen Bariton verfügende Heinz Muß, der ausdrucksstarke Sprecher Ed. Scherz und der Soloviolinist E. Raabe — alle setzten ihre Kraft und Ehre ein, unter der trefflichen Leitung des verdienten Dirigenten, MD Havenith, das neue Werk zu einer Aufführung zu bringen, die dessen Wert bewies und alle mitriß. Der anwesende Komponist F. Sporn wurde mit großer Herzlichkeit und Dankbarkeit gefeiert.

Jetzt muß das Werk seinen Weg gehen durch Deutschland. Es wird unseren Konzertvereinen, besonders den leistungsfähigen und wirklich volksverbundenen, ein vortreffliches Mittel an die Hand geben, die Zuhörer das große Geschehen unserer Volkwerdung künstlerisch tief und nachhaltig erleben zu lassen. Möge „Deutschland" in allen Gauen so erklingen wie in der rheinischen Industrie- und Farbenstadt Leverkusen.

Prof. E. J. Müller.

LINZ/Donau. In unserem Musikleben ist mit Beginn des neuen Jahres ein erfreulicher Aufschwung zu verzeichnen. Die charakteristische Note der Programmgestaltung im Zeichen neuzeitlicher Musik gab uns J. N. David mit eigenen Werken im Rahmen der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude". Als Wiedererwecker Bachscher und Vor-Bachscher Musik steht heute David auf hoher Stufe neuzeitlichen Musikschaffens. Seine Werke finden in der gesamten Fachwelt steigende Beachtung; in der deutschen Presse erscheinen höchst anerkennende Abhandlungen über seine Erstaufführungen. Die ZFM hat bereits wiederholt (2/32, 1/37, 9/38) auf Davids Künstlerpersönlichkeit hingewiesen. Kürzlich hatten wir nun die Freude, J. N. David mit zwei seiner Orchesterwerke als Komponist und Dirigent begrüßen und bewundern zu können. Der Abend stand im Zeichen der Verehrung für die Persönlichkeit des Komponisten. David eröffnete ihn mit der „Partita für Orchester", die sich durch die Strenge und Kühnheit ihrer Sprache sowie durch die Meisterschaft ihres musikalischen Satzbaues einen ersten Platz innerhalb der Orchesterproduktionen der letzten Jahre errungen hat. Neu für Linz war die Sinfonie Nr. 2 (Werk 20); in ihrem architektonischen Aufbau zeigte sie einen sehr bedeutsamen Entwicklungsprozeß des Komponisten zur sinfonischen Gestaltung großer Formen. In der unerbittlichen Strenge polyphonen Denkens, der herben Harmonik bleibt sich David auch in diesem bedeutenden Werke treu. Die Melodik, oft schmucklos und zurückhaltend, wird aufs nötigste beschränkt. Mit Hilfe des Kanons und der Kontrapunktik strebt der Komponist in schöpferischem Wollen die Bereicherung, die Erweiterung, die Ausdehnung aller Mittel und Ausdrucksarten an, die von einem Orchester mitunter kaum noch zu bewältigen sind. Konnte sich mancher Musikfreund gestern abend nicht so restlos mit dem linearen Klangbild der Schöpfung abfinden, so mußte sich der Musiker beugen vor den monumentalen Höhepunkten durch den Themenaufbau übereinander in der Passacaglia des letzten Satzes. Vielsagend für den Kenner war auch die Entwicklung des Scherzo, das, an Wagners Geist erinnernd, durch technisch künstlerische Leistungsmöglichkeit den Gipfelpunkt in Davids bisherigem Eigenschaffen erreicht haben dürfte. David ist als Ausdeuter seiner Werke von dem früher bei ihm vorherrschenden Objektivismus abgerückt. Stark, gefühlsmäßig und persönlich engagiert, tritt er temperamentvoll mit überzeugendem Werbemut für seine Werke ein. Die Ausführung durch das Linzer Symphonie-Orchester stand auf bedeutender Höhe. Man fühlte die imponierende geistige Führung und innere Verbundenheit des Dirigenten mit seinen Schöpfungen und mit dem ihm aufmerksam folgenden instrumentalen Orchesterkörper. Der Beifall des Hauses war echt und die schönste Ehrung getreuer Gefolgschaft für ihren Landsmann, den großen Musiker aus dem Gau Oberdonau.

Paul Günzel.

LÜBECK. (Ehrungen zum 70. Geburtstag Hans Pfitzners.) Schon in einer Zeit, da das Schaffen Hans Pfitzners sich gegenüber unversöhnlich feindlichen Strömungen zu behaupten hatte und nur schrittweise die ihm gebührende Anerkennung erringen konnte, besaß es im Bereich des Lübecker Kulturlebens eine einsatzfreudige Pflegestätte. GMD Heinz Dressel, der gegenwärtige Leiter des Musiklebens der Hansestadt, bemüht sich seit seinem Amtsantritt im Jahre 1932 mit nachhaltigem Erfolge, diese verpflichtende Überlieferung einer Pfitzner-Ehrung planvoll und noch umfassender fortzusetzen. In den Nachkriegsjahren bis zur Gegenwart erschienen fast alle Gipfelschöpfungen Pfitzners in Lübeck: neben den Schauspielmusiken zu Ibsens „Fest auf Solhaug" und Kleists „Käthchen von Heilbronn", den großen Instrumentalwerken für Klavier, Violine und Violoncello, der Kantate „Von deutscher Seele" brachte die Lübecker Bühne nunmehr Pfitzners sämtliche Musikdramen zur Aufführung. Das Chorwerk „Das dunkle Reich" ist für den kommenden Winter geplant.

Die Vollständigkeit der Musikdramen Pfitzners wurde in Lübeck jüngst mit der im übrigen Reich nur selten aufgeführten „Rose vom Liebesgarten" erreicht. Die künstlerische Führung durch GMD Dressel und Oberspielleiter Robert Lud-

wig versuchte die schwierigen musikalischen und szenischen Anforderungen des Werkes zu meistern. Der idealistische Einsatz aller Mitwirkenden erzielte im Rahmen der verfügbaren Mittel an stimmlichem Aufgebot und bühnentechnischen Voraussetzungen eine hochwertige Erstaufführung des Pfitznerschen Jugendwerkes. Das farbenprächtig und mit dionysischem Schwung musizierende Orchester, die talentierte Sopranistin Nini Kreis und der jugendliche Heldentenor Ulrich Lorenz als Träger der Hauptpartien der Minneleide und des Siegnot sowie die von Ludwig Wetz geschaffene bühnenbildnerische Märchenphantastik erbrachten eine eindrucksvolle Pfitzner-Ehrung. Der festlich ausschwingende Abend bedeutete ein Gipfelereignis dieser Opernspielzeit und erschloß den Kunstfreunden eines der herrlichsten Werke aus dem Romantikland des deutschen Musikdramas zu beglückendem Erlebnis.

Im Zyklus der Sinfoniekonzerte erklangen die drei Vorspiele zu den „Palestrina"-Akten. Am gleichen Abend spielten Max Strub und Ludwig Hoelscher das ihnen gewidmete Duo für Geige und Cello mit erfüllender technischer Beherrschung und gefühlswarmem Ausdruck. Die Vortragsfolge des ersten norddeutschen Gastkonzerts der Sudetendeutschen Philharmoniker in Lübeck enthielt Pfitzners Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn". Unter Leitung von GMD Klaus Nettstraeter erklang das Werk in energiegespannter Rhythmik und im schimmernden Farbenglanz seiner urromantischen Tonsprache, in der sich die lyrische Leuchtkraft der Streicher dieses begeistert gefeierten Orchesters der Ostmark bestrickend entfaltete.

Die Lübecker Huldigungen zum 70. Geburtstag des Meisters beschlossen der hannoversche Pianist Erik Then-Berg und der Hamburger Cellist Bernhard Günther mit einer wertvollen Aufführung von Pfitzners denkwürdigem Werk 1, der fis-moll Sonate, in der letzten Morgenfeier der „Konzerte junger Künstler".

Zum Ausklang eines reichbedachten Kunstwinters festigte Lübeck also in vier führenden Veranstaltungen seiner musikalischen Kulturarbeit seinen Ruf als Pflegestätte der Werke Hans Pfitzners. Die Hansestadt wird dem Meister auch künftig Treue und Einsatz widmen! Dr. Paul Bülow.

MEININGEN. Der verflossene Konzertwinter brachte für die traditionsreiche Meininger Landeskapelle, ehemal. Herzogliche Hofkapelle, ernste Gefahren bezüglich ihres Fortbestandes. Es war eine Auflösung des ruhmreichen Kulturinstituts geplant bzw. eine Fusion mit der Weimarer Staatskapelle unter dem Namen: „Erstes Thür. Staats-Orchester Weimar-Meiningen" ins Auge gefaßt. Nur mit Anspannung aller Kräfte und mit Einschalten aller Möglichkeiten ist es gelungen, dem Südthüring[...] orchester zu erhalten [...] kapelle als Erbe des [...] und seiner musikali[...] low, Fritz Steinbach, [...] Reger für die Zukunft zu[...] vor den kommenden Genera[...] antworten gewesen, hätte man [...] wie im jungen nationalsozialistisch[...] alles nach Aufbau und kultureller [...] drängt, ein seit Jahrhunderten bestehen[...] bewährtes Kunstinstitut seiner Existenz be[...] wird, und damit ein ganzer Kulturraum mitte[...] im Herzen Deutschlands ohne Kulturorchester belassen worden wäre. Dem Thüringischen Volksbildungsminister dankt die gesamte Südthüringer Bevölkerung für die Einsicht in letzter Stunde.

Die Spielzeit brachte für die Stadt Meiningen außer den traditionsgemäßen 6 Sinfoniekonzerten und einem außerordentlichen Festkonzert 4 Kammermusik-Abende, 2 Festkonzerte für die NSDAP, 1 volkstümliches Konzert für die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", 1 Werkkonzert in den BSW-Werken in Suhl, eine Jugendmusik-Stunde, 2 Opern und 2 Operetten, sowie zahlreiche Konzerte in den Südthüringer Städten Hildburghausen, Suhl, Eisenach, Schmalkalden, Vacha, Dermbach und Wasungen. Die Programmgestaltung berücksichtigte in der Hauptsache die Klassiker, ging aber auch an der Moderne nicht vorbei. So war L. van Beethoven vertreten mit dem Tripelkonzert für Klavier, Violine und Violoncello in C-dur Werk 56, der Fantasie für Klavier, Chor und Orchester in c-moll Werk 80 und der VI. Sinfonie (Pastorale); W. A. Mozart mit der Es-dur-Sinfonie (KV 543); Jos. Haydn mit der Sinfonie in Es-dur (Paukenschlag); Joh. Seb. Bach mit dem 2. Brandenburgischen Konzert in F-dur für konzertierende Trompete, Flöte, Oboe und Violine; L. Spohr mit dem 8. Violinkonzert; C. M. von Weber mit der Ouverture zum „Freischütz"; R. Schumann mit der 4. Sinfonie in d-moll und seinem Violinkonzert in d-moll (Erstaufführung!); A. Dvořák mit dem Konzert für Violoncello h-moll; Fr. Chopin mit dem Klavierkonzert e-moll; Cl. Debussy mit Prélude à „l'aprés-midi d'un Faune"; F. Draeseke mit der Ouverture zur Oper „Gudrun"; Joh. Brahms mit der 1. Sinfonie in c-moll und dem Konzert für Violine und Violoncello in a-moll Werk 102 (Doppelkonzert); A. Bruckner mit der 3. Sinfonie in d-moll und Richard Strauß mit seiner „Sinfonia domestica" Werk 53, als Ehrung zum 75. Geburtstag des Meisters, der in Meiningen unter Hans von Bülow seine Musikerlaufbahn begonnen hat. Das Orchester war für diesen Abend verstärkt durch das Staatliche Loh-Orchester Gotha-Sondershausen. Als Uraufführung brachte Kapellmeister Artz die „Romantische Fantasie" von Kurt

wähnt werden. Der große Chor des Leverkusener Singvereins, einer der leistungsfähigsten im Rheinland, das sehr tüchtige, bestens besetzte Werkorchester der I. G. Farben, die glänzende Sopranistin E. Bosenius, der über einen sehr umfangreichen klangvollen Bariton verfügende Heinz Muß, der ausdrucksstarke Sprecher Ed. Scherz und der Soloviolinist E. Raabe — alle setzten ihre Kraft und Ehre ein, unter der trefflichen Leitung des verdienten Dirigenten, MD Havenith, das neue Werk zu einer Aufführung zu bringen, die dessen Wert bewies und alle mitriß. Der anwesende Komponist F. Sporn wurde mit großer Herzlichkeit und Dankbarkeit gefeiert.

Jetzt muß das Werk seinen Weg gehen durch Deutschland. Es wird unseren Konzertvereinen, besonders den leistungsfähigen und wirklich volksverbundenen, ein vortreffliches Mittel an die Hand geben, die Zuhörer das große Geschehen unserer Volkwerdung künstlerisch tief und nachhaltig erleben zu lassen. Möge „Deutschland" in allen Gauen so erklingen wie in der rheinischen Industrie- und Farbenstadt Leverkusen.

Prof. E. J. Müller.

LINZ/Donau. In unserem Musikleben ist mit Beginn des neuen Jahres ein erfreulicher Aufschwung zu verzeichnen. Die charakteristische Note der Programmgestaltung im Zeichen neuzeitlicher Musik gab uns J. N. David mit eigenen Werken im Rahmen der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude". Als Wiedererwecker Bachscher und Vor-Bachscher Musik steht heute David auf hoher Stufe neuzeitlichen Musikschaffens. Seine Werke finden in der gesamten Fachwelt steigende Beachtung; in der deutschen Presse erscheinen höchst anerkennende Abhandlungen über seine Erstaufführungen. Die ZFM hat bereits wiederholt (2/32, 1/37, 9/38) auf Davids Künstlerpersönlichkeit hingewiesen. Kürzlich hatten wir nun die Freude, J. N. David mit zwei seiner Orchesterwerke als Komponist und Dirigent begrüßen und bewundern zu können. Der Abend stand im Zeichen der Verehrung für die Persönlichkeit des Komponisten. David eröffnete ihn mit der „Partita für Orchester", die sich durch die Strenge und Kühnheit ihrer Sprache sowie durch die Meisterschaft ihres musikalischen Satzbaues einen ersten Platz innerhalb der Orchesterproduktionen der letzten Jahre errungen hat. Neu für Linz war die Sinfonie Nr. 2 (Werk 20); in ihrem architektonischen Aufbau zeigte sie einen sehr bedeutsamen Entwicklungsprozeß des Komponisten zur sinfonischen Gestaltung großer Formen. In der unerbittlichen Strenge polyphonen Denkens, der herben Harmonik bleibt sich David auch in diesem bedeutenden Werke treu. Die Melodik, oft schmucklos und zurückhaltend, wird aufs nötigste beschränkt. Mit Hilfe des Kanons und der Kontrapunktik strebt der Komponist in schöpferischem Wollen die Bereicherung, die Erweiterung, die Ausdehnung aller Mittel und Ausdrucksarten an, die von einem Orchester mitunter kaum noch zu bewältigen sind. Konnte sich mancher Musikfreund gestern abend nicht so restlos mit dem linearen Klangbild der Schöpfung abfinden, so mußte sich der Musiker beugen vor den monumentalen Höhepunkten durch den Themenaufbau übereinander in der Passacaglia des letzten Satzes. Vielsagend für den Kenner war auch die Entwicklung des Scherzo, das, an Wagners Geist erinnernd, durch technisch künstlerische Leistungsmöglichkeit den Gipfelpunkt in Davids bisherigem Eigenschaffen erreicht haben dürfte. David ist als Ausdeuter seiner Werke von dem früher bei ihm vorherrschenden Objektivismus abgerückt. Stark, gefühlsmäßig und persönlich engagiert, tritt er temperamentvoll mit überzeugendem Werbemut für seine Werke ein. Die Ausführung durch das Linzer Symphonie-Orchester stand auf bedeutender Höhe. Man fühlte die imponierende geistige Führung und innere Verbundenheit des Dirigenten mit seinen Schöpfungen und mit dem ihm aufmerksam folgenden instrumentalen Orchesterkörper. Der Beifall des Hauses war echt und die schönste Ehrung getreuer Gefolgschaft für ihren Landsmann, den großen Musiker aus dem Gau Oberdonau.

Paul Günzel.

LÜBECK. (Ehrungen zum 70. Geburtstag Hans Pfitzners.) Schon in einer Zeit, da das Schaffen Hans Pfitzners sich gegenüber unversöhnlich feindlichen Strömungen zu behaupten hatte und nur schrittweise die ihm gebührende Anerkennung erringen konnte, besaß es im Bereich des Lübecker Kulturlebens eine einsatzfreudige Pflegestätte. GMD Heinz Dressel, der gegenwärtige Leiter des Musiklebens der Hansestadt, bemüht sich seit seinem Amtsantritt im Jahre 1932 mit nachhaltigem Erfolge, diese verpflichtende Überlieferung einer Pfitzner-Ehrung planvoll und noch umfassender fortzusetzen. In den Nachkriegsjahren bis zur Gegenwart erschienen fast alle Gipfelschöpfungen Pfitzners in Lübeck: neben den Schauspielmusiken zu Ibsens „Fest auf Solhaug" und Kleists „Käthchen von Heilbronn", den großen Instrumentalwerken für Klavier, Violine und Violoncello, der Kantate „Von deutscher Seele" brachte die Lübecker Bühne nunmehr Pfitzners sämtliche Musikdramen zur Aufführung. Das Chorwerk „Das dunkle Reich" ist für den kommenden Winter geplant.

Die Vollständigkeit der Musikdramen Pfitzners wurde in Lübeck jüngst mit der im übrigen Reich nur selten aufgeführten „Rose vom Liebesgarten" erreicht. Die künstlerische Führung durch GMD Dressel und Oberspielleiter Robert Lud-

wig versuchte die schwierigen musikalischen und szenischen Anforderungen des Werkes zu meistern. Der idealistische Einsatz aller Mitwirkenden erzielte im Rahmen der verfügbaren Mittel an stimmlichem Aufgebot und bühnentechnischen Voraussetzungen eine hochwertige Erstaufführung des Pfitznerschen Jugendwerkes. Das farbenprächtig und mit dionysischem Schwung musizierende Orchester, die talentierte Sopranistin Nini Kreis und der jugendliche Heldentenor Ulrich Lorenz als Träger der Hauptpartien der Minneleide und des Siegnot sowie die von Ludwig Wetz geschaffene bühnenbildnerische Märchenphantastik erbrachten eine eindrucksvolle Pfitzner-Ehrung. Der festlich ausschwingende Abend bedeutete ein Gipfelereignis dieser Opernspielzeit und erschloß den Kunstfreunden eines der herrlichsten Werke aus dem Romantikland des deutschen Musikdramas zu beglückendem Erlebnis.

Im Zyklus der Sinfoniekonzerte erklangen die drei Vorspiele zu den „Palestrina"-Akten. Am gleichen Abend spielten Max Strub und Ludwig Hoelscher das ihnen gewidmete Duo für Geige und Cello mit erfüllender technischer Beherrschung und gefühlswarmem Ausdruck. Die Vortragsfolge des ersten norddeutschen Gastkonzerts der Sudetendeutschen Philharmoniker in Lübeck enthielt Pfitzners Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn". Unter Leitung von GMD Klaus Nettstraeter erklang das Werk in energiegespannter Rhythmik und im schimmernden Farbenglanz seiner urromantischen Tonsprache, in der sich die lyrische Leuchtkraft der Streicher dieses begeistert gefeierten Orchesters der Ostmark bestrickend entfaltete.

Die Lübecker Huldigungen zum 70. Geburtstag des Meisters beschlossen der hannoversche Pianist Erik Then-Berg und der Hamburger Cellist Bernhard Günther mit einer wertvollen Aufführung von Pfitzners denkwürdigem Werk 1, der fis-moll Sonate, in der letzten Morgenfeier der „Konzerte junger Künstler".

Zum Ausklang eines reichbedachten Kunstwinters festigte Lübeck also in vier führenden Veranstaltungen seiner musikalischen Kulturarbeit seinen Ruf als Pflegestätte der Werke Hans Pfitzners. Die Hansestadt wird dem Meister auch künftig Treue und Einsatz widmen! Dr. Paul Bülow.

MEININGEN. Der verflossene Konzertwinter brachte für die traditionsreiche Meininger Landeskapelle, ehemal. Herzogliche Hofkapelle, ernste Gefahren bezüglich ihres Fortbestandes. Es war eine Auflösung des ruhmreichen Kulturinstituts geplant bzw. eine Fusion mit der Weimarer Staatskapelle unter dem Namen: „Erstes Thür. Staats-Orchester Weimar-Meiningen" ins Auge gefaßt. Nur mit Anspannung aller Kräfte und mit Einschalten aller Möglichkeiten ist es gelungen, dem Südthüringer Kulturraum sein Kulturorchester zu erhalten und die Meininger Landeskapelle als Erbe des kunstsinnigen Herzogs Georg II. und seiner musikalischen Paladine Hans von Bülow, Fritz Steinbach, Wilhelm Berger und Max Reger für die Zukunft zu sichern. Es wäre wohl vor den kommenden Generationen kaum zu verantworten gewesen, hätte man tatenlos zugesehen, wie im jungen nationalsozialistischen Staat, wo alles nach Aufbau und kultureller Entfaltung drängt, ein seit Jahrhunderten bestehendes und bewährtes Kunstinstitut seiner Existenz beraubt wird, und damit ein ganzer Kulturraum mitten im Herzen Deutschlands ohne Kulturorchester belassen worden wäre. Dem Thüringischen Volksbildungsminister dankt die gesamte Südthüringer Bevölkerung für die Einsicht in letzter Stunde.

Die Spielzeit brachte für die Stadt Meiningen außer den traditionsgemäßen 6 Sinfoniekonzerten und einem außerordentlichen Festkonzert 4 Kammermusik-Abende, 2 Festkonzerte für die NSDAP, 1 volkstümliches Konzert für die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", 1 Werkkonzert in den BSW-Werken in Suhl, eine Jugendmusik-Stunde, 2 Opern und 2 Operetten, sowie zahlreiche Konzerte in den Südthüringer Städten Hildburghausen, Suhl, Eisenach, Schmalkalden, Vacha, Dermbach und Wasungen. Die Programmgestaltung berücksichtigte in der Hauptsache die Klassiker, ging aber auch an der Moderne nicht vorbei. So war L. van Beethoven vertreten mit dem Tripelkonzert für Klavier, Violine und Violoncello in C-dur Werk 56, der Fantasie für Klavier, Chor und Orchester in c-moll Werk 80 und der VI. Sinfonie (Pastorale); W. A. Mozart mit der Es-dur-Sinfonie (KV 543); Jos. Haydn mit der Sinfonie in Es-dur (Paukenschlag); Joh. Seb. Bach mit dem 2. Brandenburgischen Konzert in F-dur für konzertierende Trompete, Flöte, Oboe und Violine; L. Spohr mit dem 8. Violinkonzert; C. M. von Weber mit der Ouverture zum „Freischütz"; R. Schumann mit der 4. Sinfonie in d-moll und seinem Violinkonzert in d-moll (Erstaufführung!); A. Dvořák mit dem Konzert für Violoncello h-moll; Fr. Chopin mit dem Klavierkonzert e-moll; Cl. Debussy mit Prélude à „l'aprés-midi d'un Faune"; F. Draeseke mit der Ouverture zur Oper „Gudrun"; Joh. Brahms mit der 1. Sinfonie in c-moll und dem Konzert für Violine und Violoncello in a-moll Werk 102 (Doppelkonzert); A. Bruckner mit der 3. Sinfonie in d-moll und Richard Strauß mit seiner „Sinfonia domestica" Werk 53, als Ehrung zum 75. Geburtstag des Meisters, der in Meiningen unter Hans von Bülow seine Musikerlaufbahn begonnen hat. Das Orchester war für diesen Abend verstärkt durch das Staatliche Loh-Orchester Gotha-Sondershausen. Als Uraufführung brachte Kapellmeister Artz die „Romantische Fantasie" von Kurt

Striegler heraus, worüber ſeinerzeit an dieſer Stelle bereits berichtet worden iſt. Außerdem kamen von den jüngeren lebenden Komponiſten noch zu Wort J. N. David mit ſeiner „Partita“ und W. Trenkner mit der Variationen-Suite über eine Lumpenſammlerweiſe Werk 27. Sämtliche Werke erfuhren unter der Stabführung von KM C. M. Artz eine ſinnvolle Ausdeutung. Sie legten Zeugnis davon ab, daß die Meininger Landeskapelle ſich der großen Vergangenheit wohl bewußt und mit Eifer und Hingabe beſtrebt iſt, ſich ihrer für alle Zukunft würdig zu erweiſen.

Eine weſentliche Unterſtützung erfuhr das künſtleriſche Wollen der Meininger Landeskapelle durch das Hinzuziehen hervorragender ſoliſtiſcher Kräfte. So ſpielte Karl Gehr, der Konzertmeiſter der Meininger Landeskapelle, das 8. Violinkonzert von L. Spohr ſauber und mit ſouveräner Beherrſchung des Bogens, Hermann Beckerath-München das Konzert für Violoncello und Orcheſter h-moll Werk 104 von A. Dvořák mit einer erſtaunlichen Sicherheit und mit großer künſtleriſcher Reife, Raoul von Koczalſki-Berlin, der unübertreffliche Chopin-Spieler, das Konzert für Klavier und Orcheſter e-moll Werk 11 von Fr. Chopin in meiſterlicher Vollendung, Karl Freund-Berlin das neuentdeckte Konzert für Violine in d-moll von Robert Schumann als Erſtaufführung mit beſtrickender Muſikalität und geiſtvoller Offenbarung ſeines romantiſchen, echt Schumannſchen Klangzaubers und ſang Kammerſängerin Margarete Kubatzki-Leipzig (Sopran) einige Weſendonk-Lieder und die Hallen-Arie aus „Tannhäuſer“ von Richard Wagner, ſowie die große Ozean-Arie aus „Oberon“ von C. M. von Weber mit Aufbietung ihres reichen Stimmaterials und ſeeliſchen Geſtaltungsvermögens. Den Höhepunkt in der Reihe der ſoliſtiſchen Kräfte bildete jedoch zweifellos das Elly Ney-Trio (Prof. Elly Ney, Prof. Max Strub-Violine, Prof. Ludwig Hölſcher-Violoncello), das mit dem Tripelkonzert C-dur Werk 56 und der Chorfantaſie c-moll Werk 80, ſowie mit dem Doppelkonzert von Joh. Brahms a-moll Werk 102 einen Abend ſchuf, der für Meiningen auf lange Sicht eine Einmaligkeit ſein und in dem künſtleriſchen Erleben der Meininger unvergeßlich bleiben dürfte. Wahrlich, eine muſikaliſche Tat von unerhörter Größe und Schönheit! Daß die Künſtler, insbeſondere Frau Prof. Elly Ney, auch der Meininger Schuljugend in einer muſikaliſchen Morgenfeier wieder — (erſtmalig durch Frau Prof. Ney vor zwei Jahren!) — eine Stunde reinſten Genuſſes koſtenlos ſchenkten, ſei beſonders dankbar anerkannt. Die jugendlichen Zuhörer ſtanden in lautloſer Stille tief ergriffen unter dem gewaltigen Eindruck dieſer großen, ausgereiften Künſtlerperſönlichkeit. Glücklich die Jugend, die ſolches erleben darf!

Den Mittelpunkt in der Reihe der Sinfoniekonzerte bildete das „Außerordentliche Feſtkonzert“ am 2. Weihnachtsfeiertag, das der Gewandhauskapellmeiſter, GMD Prof. Hermann Abendroth-Leipzig als Gaſtdirigent leitete. Über die muſikaliſchen Qualitäten eines H. Abendroth noch in Erörterungen ſich einzulaſſen, hieße Eulen nach Athen tragen. Was er aus dem zahlenmäßig kleinen Orcheſter der Meininger Landeskapelle an muſikaliſcher Akkurateſſe, tonaler Plaſtik und genialer Vergeiſtigung herausholte, war Offenbarung im ſchönſten Sinne des Wortes und ſetzte die aus dem weiten Umkreis von Meiningen herbeigeeilten Zuhörer in helle Begeiſterung, die ſich in nicht endenwollendem, dankbarem Jubel für dieſes herrliche Feſtgeſchenk äußerte.

Die kammermuſikaliſchen Veranſtaltungen erfuhren diesmal inſofern eine Erweiterung, als ein auswärtiger Soliſt einbezogen wurde und ein fremdes Quartett einen Abend beſtritt. Willi Hülſer-Düſſeldorf (Klavier) ſpielte die ſelten gehörten, umfangreichen Diabelli-Variationen für Klavier von L. van Beethoven und im Quintett f-moll Werk 34 von Joh. Brahms den Klavierpart mit erſtaunlicher Sicherheit, blendender Technik und in anerkennenswerter perſönlicher Auffaſſung und Geſtaltung. Das Fritzſche-Quartett-Dresden beglückte mit drei Meiſterwerken: dem Streichquartett B-dur Werk 76/IV von Joſ. Haydn, dem großen cis-moll Streichquartett Werk 131 von L. van Beethoven und dem Streichquartett A-dur Werk 41/III von Rob. Schumann. Der ausgezeichnete Ruf, der dieſer Künſtlervereinigung vorausgeht bezüglich der muſizierfreudigen Friſche und techniſchen Sicherheit, der edlen Klangkultur und geiſtigen Durchdringung der Werke beſtätigte ſich an dieſem Abend auf das ſchönſte. Nicht minder erfreute das Meininger Streichquartett (Karl Gehr und Erich Spindler-Violine, Theo Poland-Bratſche und Otto Gunkel-Violoncello) u. a. mit Werken von W. A. Mozart (Quintett g-moll, KV 516; 2. Bratſche: C. J. Suhr), L. van Beethoven (Quartett A-dur Werk 18, Nr. 5), Fr. Schubert (Quintett Werk 163 C-dur; 2. Cello: J. Kux), P. Tſchaikowſky (Quartett es-moll Werk 30), A. Borodin (Quartett Nr. 1 A-dur) und Fr. Brandt (Quartett Nr. 3 D-dur Werk 20). Die gewinnende Art und der unermüdliche Fleiß, mit dem dieſe verhältnismäßig jugendliche Künſtlervereinigung muſiziert, verdient höchſte Anerkennung und berechtigt zu den ſchönſten Hoffnungen.

Von beſonderer Bedeutung für Meiningen wurde ein Konzert der Meininger Landeskapelle aus Anlaß der Wiederkehr des Tages der Machtübernahme am 30. Januar, das in ſeinem Verlauf ausſchließlich Werke von Richard und Siegfried Wagner aufwies und an dem Frau Winifred Wagner-Bayreuth als Gaſt der Stadt Meiningen per-

ſönlich teilnahm. Im Gedenken an den 70. Geburtstag ihres verſtorbenen Gatten (16. Juni 1939) ſpielte Konzertmeiſter Karl Gehr das Konzert für Violine mit Orcheſter von Siegfried Wagner mit tiefer Einfühlung und großer Wärme. Ein zweites „Volkstümliches Feſtkonzert" für die NSDAP eröffnete die Thüringer Gaukulturwoche mit einem erleſenen Programm. Frau Jenny Artz ſang u. a. die Arie der Violetta aus „La Traviata" mit feiner Stimmkultur und großer Muſikalität. Eine beſondere Note erhielt der Abend außerdem dadurch, daß Walter Koch, ein ſehr verdienſtvolles Mitglied der Meininger Landeskapelle, anläßlich ſeines 40jährigen Dienſt-Jubiläums eine eigene Kompoſition „Deutſche Tondichtung" ſelbſt dirigierte. Zur Abwechſelung und Belebung des Konzert- und Theaterſpielplanes wurden auch in der verfloſſenen Spielzeit ſeitens der Intendanz 2 Opern und 2 Operetten eingelegt. Das Enſemble des Deutſchen Nationaltheaters in Weimar brachte als einmaliges Gaſtſpiel „Cavalleria rusticana" und „Bajazzo" unter der muſikaliſchen Leitung von Karl Ferrand und Mitglieder der Kölner Oper boten in ſtilvoller Aufmachung „Die Entführung aus dem Serail", die unter der feinſinnigen Stabführung von GMD Eugen Bodart Mozartſches Weſen und Mozartſchen Geiſt ergreifend lebendig werden ließ. „Das Land des Lächelns" von Fr. Lehar und das reizende muſikaliſche Luſtſpiel „Das kleine Hofkonzert" aus der Welt Karl Spitzwegs von P. Verhoeven und Toni Impekoven, erſteres von Bühnenmuſikmeiſter R. Bub und letzteres von KM C. M. Artz muſikaliſch talentvoll geleitet, wurden von dem Publikum begeiſtert aufgenommen und konnten ſich zahlreicher Wiederholungen erfreuen. Auffallenderweiſe iſt auch in Meiningen das Verlangen nach leichterer Koſt beſonders ſtark. Der Leitung des Meininger Landestheaters, Intendant Dr. Rolf Praſch ſei deshalb herzlicher Dank und beſondere Anerkennung dafür gezollt, daß er in den Spielplan dieſe auffriſchende Note gebracht hat.

Außer einem volkstümlichen Konzert für die NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" und einem entzückenden Märchenſpiel „Frau Holle" oder „Goldmarie und Pechmarie", das der geſamten Jugend des Kreiſes Meiningen zur lieben Weihnachtszeit zugänglich gemacht wurde, belebten eine Reihe kleinerer muſikaliſcher Veranſtaltungen kirchlich- und weltlich-choriſcher und inſtrumentaler Art das reiche Muſikſchaffen unſerer Muſenſtadt Meiningen. Wie ſind wir glücklich, daß man uns muſikaliſch ausleben läßt! Man hätte uns die Seele genommen, wenn die Auflöſung der Landeskapelle zur Wirklichkeit geworden wäre. KM C. M. Artz gebührt für ſeine tatenfrohe künſtleriſche Arbeit der aufrichtige Dank aller Muſikfreunde Meiningens. Ottomar Güntzel.

NEUSS a. Rh. Was nationalſozialiſtiſcher Kunſtwille, getragen von verantwortungsbewußten Männern, auch in einer kleinen Stadt vermag, beweiſen die muſikaliſchen Veranſtaltungen der Stadt Neuß. Dank der künſtleriſchen Einſatzbereitſchaft von Studienrat Konrad Waſſenberg und mit Unterſtützung der Stadtverwaltung iſt dort ſeit mehreren Jahren und ſo auch in dieſem Winter wieder eine Reihe von Konzerten zuſtande gekommen, die weiteſte Kreiſe der Bevölkerung zum Genuß edelſter Kunſt führen. In einer Folge von fünf Abenden iſt abwechſelnd Orcheſter-, Kammer- und Chormuſik erklungen. Das Orcheſter ſetzt ſich aus Kammermuſikern der Kölner Oper und fortgeſchrittenen Schülern der Kölner Hochſchule zuſammen. Als Soliſten ſind neben bekannten Größen junge Talente berückſichtigt, auch künſtleriſche Kräfte aus der engeren Heimat werden erfreulicherweiſe herangezogen. Die Programme ſind feinſinnig ausgewählt, und da ihre gute Ausführung mit den denkbar beſten Mitteln gewährleiſtet wird, iſt der Erfolg ſtets ein nachhaltiger. Das Requiem von Verdi wird in dieſen Tagen die Konzertreihe beſchließen. Die Neußer Muſikfreunde werden es ihrem Stadtoberhaupt und nicht zuletzt ihrem Konrad Waſſenberg danken, daß ſie ſolche Abende in den Mauern ihrer Stadt ſelbſt erleben können. Dr. H. J. Zingel.

OSNABRÜCK. In die Berichtszeit (Dezember bis Februar) fiel eine künſtleriſch hochſtehende Aufführung der „Zauberflöte". Die wichtigeren Partien waren faſt ausnahmlos mit geeigneten Kräften beſetzt; zu nennen ſind vor allem Lo Tiſcher, deren inniger Geſang und rührendes Spiel die Geſtalt der Pamina in den Mittelpunkt der Aufmerkſamkeit rückte, und Friedrich Paaſch, als Papageno in jeder Beziehung vortrefflich. Mit dankbarer Anerkennung iſt zu begrüßen, daß uns die Theaterleitung mit Ottmar Gerſters erfolgreicher Oper „Enoch Arden" bekannt machte. Das Werk erſcheint als Niederſchlag einer ungewöhnlich ſtarken muſikdramatiſchen Begabung, die auch den anſpruchsvollen Hörer unbedingt feſſelt und mitreißt. Volksnahe Melodik erblüht auf dem Grunde eines modern geweiteten, aber nie maßlos überſpannten Harmonieempfindens. Es iſt darum nicht zu verwundern, wenn auch hier dem „Enoch Arden" ein ehrlicher, unbeſtrittener Erfolg beſchieden war. MD Willy Krauß ſteuerte die Aufführung mit ſicherer Hand durch alle Klippen der Partitur. Die Verkörperung der Titelrolle durch Fr. Paaſch zählt zu den beſten Leiſtungen des begabten Künſtler. Als Annemarie alternierten Annalice Frey und Elſe Fiſcher, auch ſie boten eine hochwertige Leiſtung; dasſelbe läßt ſich von Willy Walter (Klas) und Hans Hofmann (Dorfſchulze) ſagen. Im Rahmen des Herkömmlichen erſchienen außerdem

noch „La Traviata“ und „Mignon“ auf dem Spielplan, auf dem sich im übrigen die Operette zunehmend breit macht.

Boris Blachers „Concertante Musik für Orchester“, ein mit erstaunlicher Meisterschaft gearbeitetes Werk, stellt an das Auffassungsvermögen der Hörer starke Ansprüche. Der Dirigent Willy Krauß tat recht daran, wenn er in erzieherischer Absicht die Neuheit zweimal hintereinander spielen ließ. Nach dieser Kostprobe eines in die Zukunft weisenden Schaffens erfreute um so mehr Mozarts immer wieder gern gehörtes Violinkonzert in A-dur. Wilfrid Hanke, Konzertmeister an der Hamburger Staatsoper, bewährte sich damit als ein Geiger, dem Frische und Eleganz nachzurühmen sind. Eine farbige Wiedergabe von Dvořáks romantisierender Symphonie „Aus der neuen Welt“ rundete den fesselnden Abend ab.

Osnabrück war von je ein dankbares Betätigungsfeld für kammermusikalische Darbietungen. So konnte auch Amalie Merz-Tunner, von ihrem ständigen Begleiter Otto Volkmann (Duisburg) mit vollendeter Anpassung unterstützt, bei ihrem Liederabend sich eines vollbesetzten Hauses erfreuen. Das Urteil über die künstlerischen Qualitäten der begnadeten Sängerin steht längst fest, so daß sich weitere Worte erübrigen. Ihr Programm war eine einzige Huldigung für den immer noch unübertroffenen Meister des deutschen Liedes, Franz Schubert. Seit 23 Jahren bereits zählt das Wendling-Quartett zu den regelmäßig wiederkehrenden Gästen. Der Glanzpunkt seiner diesmaligen Darbietungen war Regers tiefgründiges fis-moll Quartett, in einer überaus plastischen, die Schönheiten des Werkes voll ausschöpfenden Wiedergabe.

Nicht ganz so ergiebig war die Ernte auf dem Felde der Chormusik. Hier vereinigte ein im Rahmen der „Gaukulturwoche Weser-Ems“ angesetzter Abend die sämtlichen leistungsfähigen Männerchöre der Stadt und den Volkschor zu einer aufschlußreichen Schau über den derzeitigen Stand des chorischen Könnens. Die eingefügten Instrumentalsätze gaben vorwiegend Proben aus dem zeitgenössischen Schaffen. Darunter hörte man auch einen „Festlichen Satz für Bläser“ unseres heimischen Komponisten Karl Schäfer, der in seiner einfallsreichen und klangvollen Struktur eines starken Eindrucks gewiß sein konnte.

Dr. Hans Glenewinkel.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER MÜNCHEN. Zwei Veranstaltungen verdienen aus den Darbietungen der letzten Wochen als besonders hervorragende künstlerische Leistungen an erster Stelle vermerkt zu werden: eine Aufführung von C. M. v. Webers „Oberon“ und eine Wiedergabe von Händels Pastoral „Acis und Galathea“.

Mit der Darstellung des „Oberon“ in einer ganz vortrefflichen funkischen Einrichtung von Alf Juergensohn hat sich der Münchener Sender schon in Hinblick auf die bedauerliche Tatsache, daß dieses letzte Meisterwerk Webers von den deutschen Bühnen verschmäht oder doch nur sehr gelegentlich in die Spielpläne aufgenommen wird, ein außerordentliches Verdienst erworben und außerdem eine edle Ehrenpflicht erfüllt: denn wenn nun schon die Opernbühnen versagen, wer könnte besser als der Rundfunk dafür sorgen, daß die köstliche, höchst wertvolle „Oberon“-Musik vor dem Vergessenwerden bewahrt bleibt und dem deutschen Volk bekannt und vertraut wird? Damit ist nun ein guter Anfang gemacht und wir möchten nur wünschen, daß diese hervorragend gelungene Wiedergabe des Werks so bald und dann auch so oft als möglich wiederholt wird. Die Bearbeitung Juergensohns nun verfolgt mit Recht das Ziel, die geniale Musik (als das Wesentliche des ganzen Werks) in den Zusammenhang und in den dramatischen Phantasieraum des märchenhaften — in der englischen Urtextfassung nur revuehaft verflachten und äußerlich aufgeputzten — Spiels von Oberon, Hüon und Rezia zu stellen. Das Grundschema der ursprünglichen Handlung blieb dabei bestehen, aber an die Stelle der meisten Dialoge und der in allerlei „Lebenden Bildern“ sich abwickelnden Szenen des Originals tritt nun die Figur eines Sprechers, dessen Erzählungen die Brücke von einer Szene zur anderen bilden und damit zugleich die Verbindung zwischen den einzelnen Musiknummern herstellen. Und da ist es nun das besonders Reizvolle, daß der Bearbeiter für all diese Erzählungen den Wortlaut der „Oberon“-Dichtung von Wieland verwendet, so daß nun auch alles Gesprochene in eine Sphäre echter Poesie gerückt ist und das auf solche Weise neu gefügte Ganze eine bezaubernde künstlerische Einheit darstellt. Diese Lösung ist in hervorragendem Maße funkgerecht: sie macht jedem aufmerksamen Hörer den Ablauf der Handlung mühelos verständlich und erspart alle erklärenden, meist in doppeltem Sinn „prosaischen“ Einführungen in die einzelnen Szenen und Akte. Um das Glück dieser „Oberon“-Wiederentdeckung voll zu machen, war nun auch die Wiedergabe in jedem Betracht mustergültig und höchst genußreich. Hans Adolf Winter dankte man eine sehr sorgfältige Vorbereitung und eine von freudigstem, feurigstem Gestaltungsimpuls beseelte Interpretation der herrlichen Partitur. Sehr zu rühmen waren die Leistungen des Orchesters und des (von Eduard Zengerle ein-

geübten) Chors; für die Hauptpartien war eine Gruppe erleſener Soliſten aufgeboten: Julius Patzaks virtuoſe geſangliche Darſtellung des Hüon dürfte ſchwerlich eine ebenbürtige Nachfolge finden; nicht minder verdiente Hilde Konetzni als meiſterlich überlegene und mit innig belebtem Ausdruck geſtaltende Sängerin der Rezia alle Bewunderung. Ganz vorzüglich bewährte ſich auch Walter Carnuth als Oberon. Der Partie des Erzählers lieh Fritz Reiff ſeine eindringende Sprechkunſt. Der umſichtige, auf eine klare und ſtimmungsdichte Entwicklung des Spiels bedachte Spielleiter war Helmuth Grohe.

In anderer Art war dann die erwähnte „Acis und Galathea"-Aufführung, die das Oſterſonntag-Programm zierte, nicht weniger eindrucksvoll. Auch hier hatte H. A. Winter die muſikaliſche Führung und Helmut Grohe, der auch die Rundfunkeinrichtung unter Zugrundlegung der Chryſanderſchen Faſſung des Werks beſorgt hatte, die Spielleitung; und wieder wurde hier dank ſorglicher Vorbereitungsarbeit und freudiger Einſatzbereitſchaft aller mitwirkenden Kräfte, eine Werkwiedergabe von prachtvoller geiſtiger Intenſität und lauterer Klangſchönheit erreicht. Vom erſten bis zum letzten Takt fühlte man ſich im Bann der Händelſchen Muſik; kein matter Augenblick trübte die Geſtaltung dieſer wundervollen „tragiſchen Idylle", die von zarten lyriſchen Empfindungsgründen jach ins wilde Geklüft erregender Dramatik aufſteigt und ſchließlich — nach Polyphems Untat — in elegiſcher Stimmung verklingt. Ein Sonderlob gebührt hier dem prächtig klar und lebendig ſingenden Chor neben den drei hervorragenden Soliſten Felicie Hüni-Mihacſek (Galathea), Julius Patzak (Acis) und Georg Hann (Polyphem).

Die Vortragsfolgen der Orcheſter- und Kammermuſikkonzerte brachten in beſonders reichem Maße Werke zeitgenöſſiſcher ſüddeutſcher und namentlich Münchner Tonſetzer. Zum Teil boten dabei Geburtstagsjubiläen die natürlichen Anläſſe zu Aufführungen: ſo gedachte man Joſeph Rheinbergers (geb. 1839) mit einer eigenen Sendung, die u. a. einige beſonders anziehende, ſtimmungsfeine Chöre brachte; dann kam zweimal der Sechziger Joſeph Haas zu Worte: zuerſt mit ſeinen prächtigen Volkslied-Variationen für Orcheſter, dann mit ſeiner Horn-Sonate (trefflich geblaſen von Max Zimolong) und mit dem „Frühlings"-Liederkreis, deſſen feine Reize Martha Martenſen mit erleſener Geſangskunſt neu ſpürbar machte; den zweiten Münchner Sechziger dieſes Jahres, Richard Trunk, feierte H. A. Winter mit einer beſtrickenden Wiedergabe ſeiner ungemein liebenswürdigen Orcheſter-Serenade; mit einer eigenen Sendung wurde endlich auch der Neſtor der Münchner Komponiſten, der 85jährige Adolf Wallnöfer, geehrt: von ſeiner bedeutenden Phantaſie- und Schaffenskraft gaben hier das Vorſpiel zu ſeiner vor wenigen Jahren erſt entſtandenen Oper „Ildicho", die „Hymne an die Erde" (für Tenor und Orcheſter) und das Chorwerk „Grenzen der Menſchheit" beredtes Zeugnis. Um die Wiedergabe machten ſich unter Mennerichs temperamentſtarker Führung die Philharmoniker, der Münchner Madrigal- und Oratorienchor und die Soliſten Lorenz Fehenberger und Anneliefe Schloßhauer ſehr verdient.

Im Zuſammenhang mit dieſen verſchiedenen „Geburtstagsfeiern" ſei auch wieder an den Pfitzner-Zyklus des Reichsſenders München erinnert, der in den letzten Wochen ſehr eindrucksvoll mit Liedervorträgen von Helene Vierthaler, Johanna Egli, Julius Pölzer, Theo Reuter, Clara Ebers und Julius Patzak, ſowie mit einer bedeutenden Darſtellung der Celloſonate Werk 1 durch Ludwig Hölſcher und Ludwig Funk (Klavier) fortgeſetzt wurde.

Die gerade in den letzten Wochen ſo eifrige Pflege des Schaffens lebender ſüddeutſcher Komponiſten ermöglichte dem Hörer weiterhin ein Bekanntwerden mit dem phantaſiereichen, romantiſchen Klavierkonzert von Julius Weismann (das der Meiſter ſelbſt einprägſamſt interpretierte), mit dem prachtvollen Streichquartett von Heinrich Kaſpar Schmid, mit dem wirkſam entwickelten, thematiſch plaſtiſchen und formal feſſelnd in die Satzfolge Vorſpiel—Choral—Scherzo —Fuge gegliederten Klavierkonzert des Augsburgers Eugen Mürl, der mit virtuoſem Elan ſelbſt den Solopart ſeines Werks ſpielte; dann mit einem Klavierkonzert von Hermann v. Glenck, einem temperamentvoll geſtalteten, klangüppigen Werk, für das ſich die vorzügliche Münchner Pianiſtin Maria Landes hingebend einſetzte; ferner kamen in einer Sendung „Komponiſten dirigieren ihre Werke" Carl Ehrenberg, Ludwig Kuſche (mit netten Märchenbildern) und Richard Mors mit ſeinem ſinfoniſch breit ausladenden, echtes dramatiſches Geſchehen mit vornehm empfundener Lyrik eindrucksvoll kontraſtierenden Vorſpiel „Und Pippa tanzt" zum Wort. Ein anderes Abendkonzert (unter Karl Tuteins klarer Führung) vermittelte u. a. eine dankenswerte Begegnung mit Hans Grimm, dem phantaſie- und temperamentreichen Schöpfer der farbigen, ſtimmungskräftigen Opern „Blondin im Glück", „Tag im Licht" und „Nikodemus" ſowie der Suite „Das letzte Märchen". Bemerkenswert trat auch Erich Lauer (Murnau) mit zwei Werken für Orcheſter und Orgel hervor, die als gewichtige Beiträge zur zeitgemäßen Form der Feiermuſik für feſtliche Anläſſe gewertet werden dürfen: mit der kraftvoll entwickelten, hymniſch geſteigerten „Feſtlichen Muſik" und mit einem thematiſch ſehr kernigen, glanzvoll klingenden „Sinfoniſchen Präludium", in dem auch Lauers Reichsparteitag-Fanfare in

packender Weise motivisch verwertet ist. In beiden Schöpfungen spürt man den ehernen Marschtritt, die tatbereite Mannhaftigkeit und die Zukunftsgläubigkeit der neuen Zeit.

Endlich sei hier noch die Konzertstunde vermerkt, in der neben gehaltvollen Liedern von Philippine Schick („Vom Frieden der Liebe" und „Soldatenleben") ein Teil des Streichtrios (für zwei Geigen und Bratsche) von Wolfgang v. Bartels erklang: Mit den „Baltischen Liedern" und den „Minnegesängen" gehört dieses urmusikantische, lebensprühende und köstlich klingende Werk zweifellos zum Bezwingendsten und Anziehendsten, was uns der zu früh Verblichene geschenkt hat.

Zum Schluß sei nun nur noch kurz auf einige Sendungen hingewiesen, die außer den schon genannten besondere Beachtung verdienten: zunächst die in glücklicher Form Wort und Ton vereinende Veranstaltung „Musik um große Dichter" mit Schöpfungen von Beethoven, Goethe, Graener, Wolf, Shakespeare und Kleist (Zusammenstellung: H. Grohe); dann die von Lothar Jansen gebotene Folge sehr stimmungsfeiner, volkstümlich-romantischer Lieder und Zwiegesänge unbekannter nordischer Meister aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; weiterhin ein Konzert mit anziehenden, Volkston und Kunstform verbindenden Liedern bulgarischer Komponisten (schön gesungen von Marinowa-Zibulka), ein österlich-feierliches Konzert der Münchener Turmmusik, eine anregende Nürnberger Sendung „Deutsche Meister in Böhmen" und eine wohlgelungene Austauschsendung, ein frisches „Über die Grenzen-Singen" der Münchener Rundfunkspielschar der HJ und der römischen faschistischen Jugend.

Dr. Anton Würz.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE VERFÜGUNGEN

Auf Anordnung des Präsidenten der Reichsmusikkammer werden alle musikalischen Werke, die dem nationalsozialistischen Kulturwillen widersprechen, künftig von der Reichsmusikkammer in einer Liste über unerwünschte und schädliche Musik geführt. Die Entscheidung über die Aufnahme in die Liste trifft die Reichsmusikprüfstelle nach Anhören des Präsidenten der Reichsmusikkammer. Die Inverlagnahme, der Vertrieb und die Aufführung der in diese Liste aufgenommenen Werke, die auch Bearbeitungen, Zusammenstellungen, Schulen usw. erfaßt, ist im deutschen Reichsgebiet verboten. — Gleichzeitig ist das Werbe- und Freiexemplarwesen neu geregelt worden. Selbstverleger dürfen Werbeexemplare grundsätzlich überhaupt nicht mehr abgeben. Auch allen übrigen Verlegern wird das öffentliche Anbieten, die unverlangte Ansichtssendung sowie der Versand von Werbe- und Freiexemplaren über bestimmte Höchstziffern hinaus untersagt. Die in Zeitungen und Zeitschriften bisher vielfach üblichen Beilagen von Werken der Unterhaltungsmusik fallen künftig fort. Diese Bestimmungen bezwecken, die Überschwemmung des deutschen Marktes mit wertloser oder entbehrlicher Musik einzudämmen, wobei dem tatsächlichen Bedürfnis nach einer wirksamen Werbung für Neuerscheinungen der Unterhaltungsmusik in jeder Weise Rechnung getragen wird.

Durch einen Erlaß des Präsidenten der Reichsmusikkammer sind seit dem 1. April 1939 die Wandermusiker der Pfalz aus der Kammer ausgegliedert worden. Eine gleiche Regelung wurde bereits vor längerer Zeit hinsichtlich der Wandermusiker aus Hundeshagen (Eichsfeld) getroffen. Die völlige Ausschaltung der Wandermusiker aus dem Mitgliederkreis der Reichsmusikkammer erwies sich als notwendig, weil ihre Tätigkeit nach den in den letzten Jahren gemachten Erfahrungen nicht als Verbreitung musikalischen Kulturguts im Sinne der Reichskulturkammergesetzgebung angesehen werden kann.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Rostock führt vom 7.—14. Mai eine Musikwoche durch, die Meisterkunst breitesten Volkskreisen vermittelt. Auftakt und Beschluß der Festtage bilden Feiern für die Jubilare Hans Pfitzner und Richard Strauß.

Vom 19.-21. Mai wird das Oberrheinische Musikfest in Donaueschingen zum zweiten Male durchgeführt. Die Ausgestaltung des Festes haben die Badische Staatskapelle, das Heidelberger Kammerorchester, das Collegium musicum der Universität Freiburg/Br., das Winterthurer Kammertrio und die Solotanzgruppe des Badischen Staatstheaters übernommen.

Die diesjährigen „Festlichen Musiktage in Potsdam" finden vom 31. Mai bis 11. Juni unter der künstlerischen Gesamtleitung von Prof. Edwin Fischer statt.

Die Neue Bach-Gesellschaft feiert das 26. Deutsche Bachfest vom 10.—12. Juni in Bremen. Als Dirigenten sind GMD Hellmuth Schnackenburg und der Leiter des Bremer Domchors Richard Liesche vorgesehen.

Zum fünftenmale wird in diesem Jahre (17. und 18. Juni) in der Sender- und Seidenstadt Langenberg/Rhld. ein Niederbergisches Musikfest veranstaltet. Wie seine Vorgänger vereint es alle musikpflegenden Kreise von den Pimpfen, HJ und BdM bis zu den Männer- und gemischten Chören, um in mehreren festlichen Ver-

anstaltungen unter stärkster Anteilnahme der Partei und der Behörden des Kreises das kulturpolitische Wollen eines Jahres zu krönen. Dem diesjährigen Programm ist als Leitmotiv „Großdeutschland“ zu Grunde gelegt. Die Gesamtleitung liegt wiederum in den bewährten Händen des Städt. MD Mombaur-Langenberg.

Auf dem diesjährigen Internationalen Musikfest des „Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten“, das vom 15.—24. Juni in Frankfurt/M. stattfindet und unter der Gesamtleitung von Generalintendant Hanns Meißner steht, ist Deutschland durch J. N. David (Partita für Orchester), Max Donisch (Streichquartett a-moll), Hanns Holenia („Ständchen“ Werk 14), Egon Kornauth (Kammermusik für Flöte, Oboe und Klarinette, Horn und Streichquintett Werk 31), Casimir von Paszthory (Sonate für Violoncello und Klavier Werk 13), Gerhard Maaß (Feiermusik für Orchester), Wilhelm Maler (Flämisches Rondo über das Genfer Rolandslied für Orchester), Hans Pfitzner (Oper „Die Rose vom Liebesgarten“), Hans F. Schaub (Ciaconna für Kammerstreichorchester), Georg Schumann (Humoreske in Variationen „Gestern Abend war Vetter Michel da“), Hermann Simon (Sinfonische Gesänge auf Nietzsche-Dichtungen), Richard Strauß (Bukolische Tragödie in einem Aufzug „Daphne“), Julius Weismann („Konzert für Violine mit Orchesterbegleitung“ Werk 98) und Grete von Zieritz („Japanische Lieder für eine Singstimme und Klavier“) vertreten; Böhmen und Mähren durch Jaroslaw Kricka („Doma“, Trio für Violine, Violoncello und Klavier Werk 38 über die Melodie eines Chorales), Belgien durch Lieven Duvosel („Aussöhnung“ für Sopransolo, Männerchor und großes Orchester) und Flor Peeters (Suite für Orchester Werk 18), Bulgarien durch Zanka P. Zankow (Lieder für eine Singstimme und Klavier), Dänemark durch Paul Schierbeck (Lieder für eine Singstimme und Klavier Werk 10 „Die chinesische Flöte“), England durch Constant Lambert („The Rio Grande“ für gem. Chor, Klaviersolo und Orchester), Finnland durch Tanelli Kuusisto (Sonatine f. Klavier Werk 13) und Väino Raitio („Joutsenet“ — Die Schwäne), Frankreich durch Maurice Ravel (Konzert für Klavier und Orchester) und Henri Tomali (Ballett „La Rosière du village“), Griechenland durch Antiochos Evangelatos (Vorspiel zu einem Drama für Orchester) und Petro Petridis (1. Symphonie, Werk 8), Island durch Jon Leifs (Island-Kantate für gem. Chor, Knabenchor und Orchester Werk 13), Italien durch Maria Labroca („Stabat mater“ f. Sopransolo, vierst. gem. Chor und Orchester) und Adriano Lualdi („Samnium“, Suite nach drei Bauernmotiven Werk 8), Jugoslavien durch Bozidar Kunc (Quintett c-moll für zwei Violinen, Viola, Violoncello und Klavier Werk 35), Norwegen durch Fridtjof Backer-Grondahl (Lieder für eine Singstimme mit Klavier Werk 17), Polen durch Czeslaw Morek („Ländliche Szenen“ für eine Singstimme und Klavier), Schweden durch Ture Rangström („Invocatio“, 4. Symphonie) und Dag Wiren (Streichquartett Nr. 2 Werk 9), die Schweiz durch Othmar Schoeck („Gaselen“, Liederfolge für Bariton, Flöte, Oboe, Baßklarinette, Trompete, Schlagzeug und Klavier Werk 38) und Heinrich Sutermeister (Divertimento für Streichorchester), Spanien durch Manuel de Falla („Homenaje“, dem Gedächtnis von Claude Debussy, für Klavier) und Ungarn durch Ernst von Dohnanyi (Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncello Werk 26). Die musikalische Leitung des Festes liegt in den Händen des städtischen MD Franz Konwitschny, der das Opernhaus-, das Museums- und das Reichssender-Orchester zum Festorchester zusammenschließt. Den festlichen Charakter der Veranstaltung unterstreicht ferner der festliche Empfang seitens der Stadt im Kaisersaal des Römers, der die Tage eröffnet.

Die „4. Gutenberg-Festwoche der Stadt Mainz“ findet vom 18. bis 25. Juni statt. Sie wird eröffnet mit einer Neuinszenierung des „Don Giovanni“ von Mozart, der bekanntlich 1789 in Mainz in deutscher Sprache uraufgeführt wurde. Die Inszenierung besorgt Intendant Hans Teßmer, die musikalische Leitung hat GMD Karl Maria Zwißler und die Titelrolle singt Kammersänger Karl Schmitt-Walter-Berlin. Den Abschluß der Woche bildet die Erstaufführung der vor einigen Wochen in der Scala uraufgeführten komischen Oper „La Dama Bobo“ („Das dumme Mädchen“) von Wolf-Ferrari. Als Beitrag des Schauspiels gehen Molières „Der eingebildete Kranke“ und Kleists „Der zerbrochene Krug“ mit Staatsschauspieler Eugen Klöpfer-Berlin in Szene. Die Konzerte der Gutenberg-Festwoche geben in einem Klavier- und Liederabend von Lubka Koleffa und Karl Schmitt-Walter, einem Sinfoniekonzert mit Guila Bustabo als Solistin, die das „Violinkonzert in d-moll“ spielt und einem Chorkonzert, das eine Aufführung des Oratoriums „Paradies und Peri“ bringt, einen Überblick über das Schaffen Robert Schumanns, der ergänzt wird durch den Vortrag von Quartettsätzen des Meisters durch das Mainzer Streichquartett als musikalische Umrahmung der festlichen Eröffnung und der Festsitzung der Gutenberg-Gesellschaft im Akademiesaal des kurfürstlichen Schlosses. Das große „Johannisfest“ — ein Volksfest mit Rummelplatz, Tanz im Freien usw. usw. — sportliche Veranstal-

tungen und eine Ausstellung Mainzer bildender Künstler vervollständigen das Programm der großzügigen kulturellen Festwoche der Stadt Mainz.

Willy Werner Göttig.

Zürich wird während der heurigen Landesausstellung Musikfestspiele von zweimonatiger Dauer veranstalten. Nach einem Gastspiel der Pariser Comédie française soll zur Vorfeier des 75. Geburtstages des Meisters eine Richard Strauß-Woche mit Wiedergaben des „Bürger als Edelmann", „Rosenkavalier" und „Friedenstag" stattfinden. Dabei wird der Jubilar selbst zweimal am Kapellmeisterpult stehen und als namhaftester singender Gast wird Viorica Ursuleac einkehren. Die Festspiele des Juni sollen mit der Oper „Penthesilea" von Othmar Schoeck eröffnet werden; dann wird man „König David" von Arthur Honegger erstmals in szenischer Wiedergabe hören; den Abschluß wird ein Wagner-Zyklus mit mehrfachen Aufführungen der „Meistersinger" und der „Walküre" unter Wilh. Furtwänglers Leitung und des „Tristan" unter dem Zürcher ersten KM Denzler machen. An namhaften Gästen sind dafür u. a. verpflichtet worden: Tiana Lemnitz (Berlin) als Eva, der Schwede Set Svanholm als Stolzing, Kirsten Flagstad (Newyork) als Brünnhilde und Isolde, Max Lorenz (Berlin) als Tristan und Sigmund, Germaine Lubin (Paris) als Siglinde. — Im Zusammenhang mit der Wagnerfeier werden die Festteilnehmer an zwei Nachmittagen in der Villa Wesendonck Konzerte mit denselben Vortragsfolgen hören, die Richard Wagner an der gleichen Stätte einst selbst geleitet hat. Dann wird vom 23.—26. Juni das Schweizerische Tonkünstlerfest in Zürich stattfinden. Dafür sind in Aussicht genommen: eine Aufführung von Schoecks „Penthesilea", ein Kammerkonzert mit Werken von Müller von Kulm, Huldreich Früh, Joseph Lauber und Paul Müller; ein Chor-Orchester-Konzert mit der 7. Symphonie von Fritz Brun und dem Oratorium „Das Gesicht des Jesaias" von Willy Burckhard; ein Kantatenkonzert mit Gesangsmusik von Karl Heinrich David, René Mathes und Heinrich Sutermeister; ein Orchesterkonzert mit Werken von Konrad Beck, Eduard Staempfli (Violinkonzert), A.-F. Marescotti, Hans Haug (Klavierkonzert) und Frank Martin (Symphonie). Festdirigent wird Dr. Volkmar Andreae sein. — Ferner werden während der Ausstellungsdauer wöchentlich eine Kammermusik und eine Solistenmatinée, endlich auf die ganze Zeit verteilt einige Oratorienaufführungen schweizerischer Chöre und Orchester stattfinden. n.

Die Stadt Darmstadt führt im Herbst 1939 wieder ihre im Jahr 1936 begonnene „Darmstädter Musikwoche" (zeitgenössische Musik) durch. Die Einsendung von neuen Werken (Orchester-, Kammermusik- und Chorwerke, Feiermusiken usw.) ist mit dem Vermerk „Darmstädter Musikwoche 1939" umgehend zu richten an: Städt. Musikbeauftragten in Darmstadt, Direktor Bernd Zeh, Hessische Landesmusikschule.

Das Kulturamt der Hauptstadt der Bewegung veranstaltet zur Förderung des kompositorischen Schaffens im Rahmen des Festsommers München, Anfang Oktober 1939, eine „Süddeutsche Tonkünstlerwoche", bei der Werke lebender Komponisten des Gaues Süd der Reichsfachschaft Komponisten zur Aufführung gelangen werden. Es sind vorgesehen: Orchester-, Chor- und Kammermusik-Konzerte, bei letzteren ist auch das Liedschaffen einbezogen; ferner eine eigene Veranstaltung für volksgebundene Sing- und Spielmusik. Die näheren Bestimmungen über Einsendungstermin usw. sind aus einem Formblatt ersichtlich, das auf Anforderung von der organisatorischen Leitung der Tonkünstlerwoche: Städtisches Kulturamt, Musikbücherei, München 2, Salvatorplatz 1, übermittelt wird. Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, daß jede persönliche Anfrage bei irgend einer anderen Stelle (auch beim Städt. Musikbeauftragten) unerwünscht und zwecklos ist, da die Einsendungen nur unter Kennwort und anonym erfolgen müssen, worüber ebenfalls nur im Formblatt Auskunft gegeben wird.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die diesjährige Hauptversammlung des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen findet vom 12.—16. Mai in Gera statt und wird den Teilnehmern wieder wertvolle Vorträge und musikalische Aufführungen bieten.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Am 1. Juli wird in Frankfurt/M. das erste deutsche Musik-Gymnasium, die neue Schule für musikalisch besonders begabte Knaben, eröffnet. Zum Leiter der Schule wurde Prof. Kurt Thomas von der Hochschule für Musik zu Berlin berufen. Durch das musische Gymnasium, das einen 10-klassigen Ausbildungsweg vorsieht, wird erstmals eine Ausleseanstalt geschaffen, in der musikalisch besonders befähigte Jungen gemeinsam erzogen und ausgebildet werden. Es ist eine in allen wissenschaftlichen, körperlichen und künstlerischen Fachgebieten vollausgebildete höhere Lehranstalt, die mit einer musischen, gymnastischen und wissenschaftlichen Reifeprüfung abschließt, die den Zugang zu jedem Beruf ermöglicht, bei Besuch von Hochschulen für Musik und musikalische Erziehung sowie Lehrerbildung jedoch besondere Vorteile gewährt. In dem der Schule angegliederten Schülerheim sind die sämtlichen

Schüler untergebracht. Die Schule wird am 1. Juli zunächst 5 Klassen eröffnen.

Dr. Willen van Hoogstraten wurde als Leiter des Mozarteums-Orchesters und der Dirigentenklasse des Mozarteums nach Salzburg berufen.

Hedwig Francillo-Kauffmann wurde als Lehrerin für Gesang an das Salzburger Mozarteum berufen und hat ihre Unterrichtstätigkeit bereits aufgenommen.

Als Nachfolger Prof. Hermann Grabners wurde Prof. Rudolf Petyrek als Lehrer für Komposition und Theorie an das Landeskonservatorium für Musik zu Leipzig berufen.

Braunschweig eröffnet in Kürze eine „Braunschweigische Staatsmusikschule".

Die Reichsstudentenführung führte in Zusammenarbeit mit der Hauptstelle für Musik des Amtes Rosenberg Ende März eine Arbeitstagung der Musikstudentenführer durch, bei der die musikkulturellen Gegenwartsfragen, die Aufgaben der musikstudentischen Selbsterziehung und des Musikschulwesens in seinem Einsatz für die völkische Musikkultur eingehend bearbeitet wurden.

Die Weimarer Musikhochschule führt vom 14.—21. Juni eine Arbeitswoche durch, die zugleich einen musikalischen Rechenschaftsbericht der Arbeit ihrer verschiedenen Abteilungen darstellt. Die einzelnen Tage der Woche sind der Lehrerschaft, dem NS-Studentenbund, den Musikerziehern, der Kameradschaft, dem Lehrgang für Musikzugführer im Reichsarbeitsdienst und dem HJ-Lehrgang gewidmet. Den Beschluß der Woche bildet ein Chor-Orchesterkonzert in der Weimarhalle unter Leitung von Felix Oberborbeck mit der Weimarer Erstaufführung von Hans Pfitzners Kantate „Das dunkle Reich".

Im Saale der Frankfurter Hochschule für Musik musizierten junge Künstler der Anstalt unter Leitung von Paul Höffer für die Öffentlichkeit und fanden herzlichen Beifall der zahlreich erschienenen Zuhörerschaft.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg feierte in seinem 6. öffentlichen Orchesterkonzert die Jubilare des Jahres Hans Pfitzner und Richard Strauß mit einer wohlgelungenen Wiedergabe mehrerer Orchesterwerke, während für Lieder der beiden Meister der Berliner Kammersänger Karl Schmitt-Walter gewonnen worden war.

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar bereitete auch für das Sommersemester wieder eine Reihe wertvoller öffentlicher Veranstaltungen vor. Unter den 6 Hochschulkonzerten und 12 Vorträgen ist je ein Abend dem 70jährigen Hans Pfitzner gewidmet: das Orchesterkonzert am 10. Mai bringt unter Mitwirkung der Solisten Anne Lonk (Sopran), Horst Günter (Bariton) und Isabella Schmitz (Violine) ausschließlich Werke des Meisters, während tags zuvor der Pfitzner-Biograph Dr. Walter Abendroth-Berlin über „Hans Pfitzner und sein Werk" sprechen wird.

Der Nachwuchsbedarf an Opernchorsängern ist nach wie vor in allen Stimmgattungen groß. Junge stimmbegabte, musikalisch ausreichend veranlagte und auch sonst für den Bühnenberuf geeignete Volksgenossen haben, auch wenn sie zur Zeit in einem anderen Beruf tätig sind, Gelegenheit zur Ausbildung für diese künstlerische Laufbahn in der Opernchorschule der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin, deren Unterricht in den Abendstunden stattfindet und in einer zwei- bis dreijährigen Ausbildung zur Bühnenreife führt. Gute Opern-Chorsänger und -sängerinnen haben Aussicht auf eine auskömmliche Existenz und an großen Theatern auch auf Altersversorgung. Die Unterrichtsgebühren der Opernchorschule betragen im Jahr 30 RM. Das neue Studienhalbjahr begann am 12. April. Anmeldungen von Bewerbern (nicht über 27 Jahre) sind sofort an die Verwaltung der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik, Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1 zu richten.

Eine umfassende Übersicht über die vielseitige künstlerische Erziehungsarbeit der Folkwangschulen gaben die im Rahmen der Folkwangwoche vom 17.—24. März durchgeführten Veranstaltungen der verschiedenen Abteilungen dieser in der Zusammenfassung aller Ausdruckskünste einmaligen Ausbildungsstätte. Neben einem Schauspielabend, einer Dichterstunde und einem Tanzabend standen musikalische Veranstaltungen im Vordergrund der Woche, so eine Morgenfeier mit Kammermusikwerken von Beethoven und Orgelwerken von Bach und Buxtehude, eine Vorführung des rhythmischen Seminars und der Orchesterschule unter Leitung von Frau Feudel. Den Höhepunkt in der Reihe der künstlerischen Darbietungen bedeutete der Abend „Dichtung und Kammermusik", der sich um die Namen Goethe und Mozart rankte und bei dem auch alte Instrumente, ein Original-Hammerflügel (Heinrich Eckert) und eine Geige alter Mensur (Robert Haaß) zum Einsatz kamen. Karl Tidten sprach Dichtungen Goethes. Opernschule und Kammerorchester bestritten einen weiteren Abend mit Albert Lortzings komischer Oper „Die Opernprobe" unter der musikalischen Leitung von Paul Fritsche. Mit einem „Konzert junger Solisten" unter Leitung von Anton Hardörfer, bei dem man das Cello-Konzert h-moll von A. Dvořák, das Violin-Konzert D-dur von Brahms, das Konzert für Oboe in C-dur von J. Haydn und das Konzert für Klavier und Orchester in c-moll von Beethoven hörte, wurden die Darbietungen abgeschlossen. Sämtliche Veranstaltungen waren außerordentlich gut besucht

und alle Ausführenden konnten den freudigen Dank der Zuhörer entgegennehmen.

Nach Abschluß ihres Studiums an den Folkwangschulen wurden inzwischen an deutschen Theatern verpflichtet: Schauspiel: Anneliese Pforr und Hans Thielen, Rheinisches Landestheater, Neuß; Lilo Härtner, Reußisches Theater, Gera; Oper: Fritz Himmelmann, Stadttheater Oberhausen, Julius Gamon, Stadttheater Cottbus; Tanz: Hanni Hüsgen, Städt. Bühnen Essen, Marliese Wunn, Stadttheater Münster, Elfriede Schwering und Elli Schülke, Stadttheater Ulm, Grete Kusch, Stadttheater Cottbus.

Die Mannheimer Hochschule für Musik plant im Juni einen Kompositionsabend mit Werken von Egon Kornauth unter persönlicher Mitwirkung des Komponisten.

Die mecklenburgische Gauhauptstadt Schwerin hat zur Begründung einer Musikschule für Jugend und Volk namhafte Beträge bereitgestellt. Auch dem Staatstheater wurde ein Zuschuß von 120000 Mark zugewendet. Wie in Rostock trat jetzt auch in Schwerin eine „Gemeinnützige Gesellschaft zur Förderung der Kultur" ins Leben. Den Vorsitz übernahm Oberbürgermeister Dr. Timmermann.

Die Staatliche akademische Hochschule für Musik zu Berlin bittet alle ehemaligen Schüler um ihre Anschrift und Bekanntgabe ihres jetzigen Wirkungskreises an das Sekretariat Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstr. 1.

KIRCHE UND SCHULE

In der St. Marienkirche zu Wittstock/Dosse fand unter der Leitung von Herbert Steinmeyer eine Aufführung von Haydns Oratorium „Die Schöpfung" statt. Die Chöre sang der Evang. Kirchenchor Wittstock, das Orchester wurde vom Musikkorps des Fliegerhorstes Neuruppin gestellt, das in dankenswerter Weise für das ursprünglich verpflichtete, im letzten Augenblick dienstlich verhinderte Musikkorps des Panzer-Regiments 6 Neuruppin eingesprungen war. Die Solopartien waren bei Marianne Brugger-Berlin (Sopran), Friedrich Hausburg-Berlin (Tenor) und Hans Friedrich Meyer-Berlin (Baß) in besten Händen. Die Begleitung der Rezitative am Klavier hatte Gerhard Herwig-Berlin übernommen. Die Aufführung vermittelte über 1100 Hörern aus Stadt und Land die stärksten Eindrücke. Herbert Steinmeyer veranstaltete ferner in den letzten Monaten mehrere Orgelkonzerte, in denen er Werke von Joh. Seb. Bach und Max Reger zum Vortrag brachte.

Die „Kantorei der Ev. Stadtkirche Dillenburg" in Dillenburg veranstaltete im Winter 1938/39 sechs Geistliche Abendmusiken unter Leitung von Kantor Reinhold Münch. Es gelangten Werke von Meistern der altklassischen Kirchenmusik zur Aufführung für Chor, Sopran, Baß, Flöte, Violine, Cembalo und Orgel. Den Beschluß machte die Matthäus-Passion von H. Schütz am Karfreitag. Die Wanderkantorei Münch besuchte in diesem Winter zahlreiche Dörfer und Städte in Waldeck, Hessen, Westfalen und Nassau und brachte in insgesamt 30 geistlichen Abendmusiken Meisterkunst ins Volk.

Dem Zwickauer Katharinenchor (Leitung Paul Kröhne) dankte man das Bekanntwerden mit neuer Passionsmusik von J. N. David, Sigfrid Karg-Elert, Karl Klanert, Siegfried Kuhn, Wolfgang Reimann und Max Reger.

Im Mittelpunkt einer Abendveranstaltung in der Hospitalkirche zu Stuttgart unter Leitung von Helmuth Rothweiler standen die „Sieben Worte Jesu am Kreuz" von Heinrich Schütz und die Bach-Kantate „Meinen Jesum laß ich nicht".

Das Schaffen des jungen Ernst Pepping füllte die 3. Kirchenmusik in der Matthäikirche zu Düsseldorf, für die sich der Barmer Bachverein unter Leitung von Fritz Bremer mit dem Düsseldorfer Organisten Albert Thate an der Orgel verdienstvoll einsetzte.

Der Zwickauer Domorganist Hermann Zybill spielte in der Regler-Kirche zu Erfurt Musik der Lebenden J. N. David, Karl Höller und Hermann Schroeder.

Im Rahmen der Geistlichen Abendmusiken von Kantor Walther Kunze in der Radeweller Kirche zu Ammendorf begegnete man neben der Altmeister-Kunst auch dem zeitgenössischen Schaffen in Werken von Hermann Grabner und Karl Schäfer.

PERSÖNLICHES

Prof. Dr. Eugen Schmitz, Dresden, wurde als Leiter der Musikbibliothek Peters nach Leipzig berufen. Er übernimmt dort die Nachfolge des im Januar 1939 verstorbenen Dr. Kurt Taut.

GMD Hans Gelbke, der das Städt. Musikleben in M.-Gladbach aufgebaut und 40 Jahre hindurch mit großem Erfolg geleitet hat, ist am 1. April 1939 in den Ruhestand getreten. Der scheidende Generalmusikdirektor kam 1898 als Dreiundzwanzigjähriger nach M.-Gladbach, um die Leitung des Städt. Gesangvereins „Cäcilia" zu übernehmen. In dem 1902 gegründeten Städtischen Orchester schuf er sich die künstlerischen Voraussetzungen für seine bedeutsamen „Cäcilia"- und Sinfonie-Konzerte. Als hervorragender Dirigent von sehr gesunder musikalischer Auffassung, aufgeschlossen für das wertvolle Neue und allem Modischen abhold, konnte Gelbke in kurzer Zeit ein äußerst reges Konzertleben in der jungen Großstadt schaffen. Auch als sehr guter Orgelkünstler und tüchtiger Musikerzieher hat Gelbke eine fruchtbare Tätigkeit in M.-Gladbach entfaltet. In An-

erkennung seiner großen Verdienste um das M.-Gladbacher Musikleben wurde er 1923 zum Generalmusikdirektor ernannt. Aus der großen Anzahl der Bewerber um seine Nachfolgeschaft hat die Stadtverwaltung. Heinz Anraths zum Städtischen Musikdirektor ernannt. Der begabte junge Dirigent, ein Schüler von Hermann Abendroth, kommt von der Oberhausener Oper, der er als musikalischer Oberleiter vorstand. Anraths hat sein Amt bereits am 1. April 1939 angetreten. Sch.

Der 1. Konzertmeister der Meininger Landeskapelle Karl Gehr wurde in gleicher Eigenschaft an das Stadttheaterorchester Halle/S. verpflichtet. Außerdem wurde er von Frau Winifred Wagner wiederum zur Mitwirkung im Orchester der diesjährigen Bayreuther Bühnenfestspiele eingeladen.

Wilhelm Wehner, Bariton vom Landestheater Rudolstadt, wurde für die Spielzeit 1939/40 an das Stadttheater Halberstadt verpflichtet. H. B.

Prof. Dr. Carl Niessen-Köln ist der erste planmäßige Lehrstuhl für Theaterwissenschaft, der soeben an der Universität Köln errichtet wurde, übertragen worden.

Walter Hindelang, ein Dirigentenschüler von Meinhard von Zallinger, wurde als Kapellmeister nach Karlsruhe verpflichtet.

KM Hilmar Weber vom Reichssender Leipzig wurde als 1. Dirigent und musikalischer Leiter an den Kurzwellensender Berlin berufen.

KM Hanns Haas, der bisher am Königsberger Opernhaus wirkte, wurde für die neue Spielzeit als 1. Chordirektor an die städtischen Bühnen Graz verpflichtet.

Richard Trunk hat die künstlerische Leitung des Münchener Lehrergesangvereins niedergelegt, um sich wieder stärker seinem kompositorischen Schaffen widmen zu können.

Zu der kürzlichen Nachricht, daß GMD Hans Weisbach von Leipzig nach Wien übersiedeln wird, erfahren wir inzwischen ergänzend, daß der verdiente Dirigent die Leitung der Wiener Symphoniker, die die Stadt Wien als „Stadtorchester" unter ihren Schutz genommen hat, übernimmt.

Hans Kuhlmann wurde nach erfolgreichem Gastspiel als 1. Kapellmeister an das Stadttheater Guben verpflichtet.

Intendant Dr. Walter Storz hat den Heldentenor Ventur Singer vom Württembergischen Staatstheater in Stuttgart für die nächste Spielzeit an das Stadttheater in Stettin verpflichtet.

Geburtstage.

70 Jahre alt wurde am 17. April der bekannte Musikwissenschaftler und langjährige Leiter der Musikabteilung an der Preußischen Staatsbibliothek Prof. Dr. Johannes Wolf (vgl. hierzu S. 522).

Am 16. Mai wird der als Mozart-Bearbeiter bekannt gewordene Willy Meckbach-Frankfurt a. M. 70 Jahre alt.

Der als Musikwissenschaftler, Komponist und ausübender Künstler vielseitig wirksame Prof. Dr. Hans Joachim Moser wird am 25. Mai 50 Jahre alt (vgl. hierzu S. 525).

Der Kirchenmusikdirektor am Dom zu Zwickau und Komponist Johannes Schanze wird am 14. Mai 50 Jahre alt. Er begann seine berufliche Laufbahn als Korrepetitor und stellv. Chordirektor (1909—19) an der Dresdener Oper, wirkte als Kapellmeister in Neustrelitz, Hannover, Plauen i. V. und übernahm 1926 die hauptamtliche Stelle eines Kirchenmusikdirektors am Zwickauer Dom. Als Komponist ist er mit Kammermusik- und Chorwerken, Duetten und Liedern hervorgetreten.

50 Jahre alt wird am 8. Mai der unseren Lesern aus seinen zahlreichen Bach-Veröffentlichungen in unserer Zeitschrift bestens bekannte Dresdener Fritz Müller (vgl. hierzu S. 526).

Todesfälle.

† der Kapellmeister an der Hamburgischen Staatsoper, Franz Alfred Schmidt, infolge eines bedauernswerten häuslichen Unfalles am Ostersonntag-Abend, 9. April. Im vorigen Jahr trat der junge, bislang an Berlins Staatsoper tätig gewesene Kapellmeister seine Hamburger Verpflichtung mit einer Aufführung des „Parsifal" am zweiten Ostertag an. Es war das erste Mal, daß er das musikalische Weihespiel dirigierte. Am Ostersonnabend dieses Jahres leitete er an Hamburgs Staatsoper den „Parsifal" zum zweiten und — letzten Mal in seinem Leben. Daß der zu Elberfeld geborene Kapellmeister mit dem musikalischen Erbe des großen Bayreuthers geistig eng verbunden gewesen ist, bewies auch diese, mit werkdienender Sachlichkeit geleitete Aufführung wieder. Hat sich der Verstorbene doch seinen künstlerischen Ruf nicht zuletzt erworben als Assistent der Bayreuther Festspiele. Über Deutschlands Grenzen hinaus drang seine künstlerische Tätigkeit durch Mitwirkung bei den Londoner Coventgarden-Festspielen und bei den deutschen Opernspielzeiten des Teatro Colon in Buenos Aires. Der talentierte Franz Alfred Schmidt, der sich auch als Schallplattendirigent und als Klavierbegleiter einen Namen gemacht hat, hatte eine aufstrebende kapellmeisterliche Entwicklung vor sich. Am meisten bedauern wird man sein plötzliches Dahinscheiden daher an einem Institut, das, wie die Hamburgische Staatsoper, dem begabten Dirigenten Gelegenheit zu erweitertem kapellmeisterlichen Einsatz geben wollte. Heinz Fuhrmann.

† schnell und unerwartet unser langjähriger, geschätzter Flensburger Mitarbeiter Erich Hoffmann.

† im Alter von 59 Jahren an einem Herzleiden der Wiener Komponist Prof. Franz Moser, der über 20 Jahre als Mitglied der Wiener Philharmoniker wirkte und als Lehrer an der Wiener Musikakademie auch viele der heute im Orchester wirkenden Musiker heranbildete. Als schöpferischer Musiker ist er mit sinfonischen Werken, Kammermusiken u. a. m. hervorgetreten.

† im 59. Lebensjahre der Erfinder des „Sphärophon", Jörg Mager. Sein Name wird als Bahnbrecher auf dem Gebiete der elektro-akustischen Musik immer bestehen, wenn auch er selbst zunächst seinen genialen Gedanken noch nicht die Gestalt zu geben vermochte, die seinem Werk die allgemeine Achtung im deutschen Musikleben hätte schaffen können. So wird es erst anderen beschieden sein, das von ihm Begonnene zu vollenden.

† am 17. Februar in Warnsdorf kurz nach seinem 53. Geburtstag völlig unerwartet an den Folgen einer Sepsis der dortige Prof. der Deutschen öffentlichen Handelsschule Theodor Wattolik, der sich durch die Gründung einer Kammermusikvereinigung, aus der später die Kammermusikvereinigung der Vereins der Musikfreunde hervorging, um das Warnsdorfer Musikleben sehr verdient gemacht hat. Die Zahl der häuslichen Kammermusikabende in seinem kunstsinnigen Heim hat die 400 erreicht; weit über seine engere Heimat hinaus betrauern die Musikfreunde den tätigen Musiker und treuen Wagner-Verehrer.

BÜHNE

Zum 70. Geburtstage Hans Pfitzners bringt das Badische Staatstheater Karlsruhe des Meisters Oper „Das Herz" am Samstag, den 6. Mai in einer völligen Neuinszenierung von Generalintendant Dr. Thur Himmighoffen zur Aufführung. Die musikalische Einstudierung und Leitung liegt in Händen von GMD Joseph Keilberth, während die Bühnenbilder Prof. Hans Wildermann, Breslau, als Gast schuf. Für die Partie des Doktor Athanasius wurde Kammersänger Josef Rühr von der Bayerischen Staatsoper München als Gast gewonnen.

Das Braunschweigische Staatstheater wird im Rahmen seiner 4. Festwoche „Zeitgenössische Dichter und Komponisten" (21. bis 27. Mai) zur Feier von Pfitzners 70. und Richard Strauß' 75. Geburtstag den „Palestrina" (27.) und „Ariadne auf Naxos" (21.) in Neuinszenierung herausbringen. Die Oper sieht weiterhin die Erstaufführung von Orffs „Der Mond", die Tanzbühne die Erstaufführung von Strawinskys „Petruschka" vor.

Das National-Theater Mannheim ehrt den 75jährigen Richard Strauß mit einer Erstaufführung seiner jüngsten Werke „Daphne" und „Friedenstag" unter der Stabführung von Staats-KM Karl Elmendorff.

Donizettis „Regimentstochter" in der Neufassung von Wilhelm Zentner, die bereits am Oberschlesischen Landestheater in Beuthen erfolgreich aufgeführt wurde, ist nun von der Bayerischen Landesbühne für die kommende Spielzeit zur Einstudierung vorgesehen.

Casimir von Paszthorys heitere Oper „Die Prinzessin und der Schweinehirt" wurde von der Wiener Volksoper in den nächstjährigen Spielplan aufgenommen.

Im Zuge des deutsch-italienischen Kulturaustausches veranstaltet Düsseldorf im Mai „Italienische Operntage", bei denen Verdis „Aida" und „Don Carlos" und „Dafnis und Eglé" von Mulé zur Aufführung kommen sollen.

Das Prager Nationaltheater, das die Werke deutscher Dichter und Komponisten seinen Besuchern so lange vorenthielt, wird nun wieder deutsche Opern und Bühnenwerke bringen. Den Anfang bildet eine „Lohengrin"-Aufführung.

In diesem Sommer kann die Sächsische Staatsoper auf ihr 275jähriges Bestehen zurückblicken. Das jetzige Haus, das nach den Plänen Gottfried Sempers erbaut wurde, ist eines der prachtvollsten deutschen Theatergebäude. Den heutigen Anforderungen kann es aber trotz der seinerzeitigen Großzügigkeit nicht mehr genügen und so schreitet man nun zur Erweiterung des Semperschen Baues durch Schaffung von drei Nebenbühnen. Die Pläne für die technisch-organisatorischen Neuanlagen hat der technische Direktor der Oper Brandt ausgearbeitet. Als Architekt wurde Prof. Wilhelm Kreis herangezogen. Der Sempersche Bau soll in seiner Art erhalten bleiben. Die Erweiterungsbauarbeiten erstrecken sich über drei Jahre, um die Spielzeit so wenig als nur irgend möglich zu beeinträchtigen.

Das Linzer Landestheater, das seit der Eingliederung der Ostmark ins Reich eine wesentliche Steigerung seiner Einnahmen zu verzeichnen hat, wird nunmehr einer grundlegenden Umgestaltung unterzogen, die vor allem eine Modernisierung und Erweiterung des Bühnenhauses vorsieht.

Wie verlautet, wird Danzig in allernächster Zeit einen Wettbewerb zur Erlangung eines geeigneten Entwurfes für ein neues großes Opernhaus ausschreiben.

Im Rahmen der ersten Kulturwoche des Sudetenlandes in Reichenberg im Mai erfolgt auch die feierliche Grundsteinlegung des neuen Gautheaters.

Die Hamburgische Staatsoper kündet schon jetzt ihre Pläne für die kommende Spielzeit 1939/40 durch einen Einladungs-Prospekt an ihre Freunde an. 70 Opern, zum größten Teil in den Neuinszenierungen der letzten Jahre, stehen auf dem laufenden Spielplan, mit Wagner, Verdi, Puccini, Mozart und Lortzing an der Spitze. Eine Uraufführung plant man mit der Oper „Elisabeth

Musikalische Volksforschung

Eine Schriftenreihe, herausgegeben im Auftrage der Reichsjugendführung

von Guido Waldmann

Band 2:

Josef Müller-Blattau

Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst

114 Seiten, über 70 Notenbeispiele

Gut kart. RM 2.85

Die Schrift wird in der NS-Bibliographie geführt

Mit der Knappheit und Klarheit, die alle seine Arbeiten auszeichnen, zeigt der bekannte Musikwissenschaftler und Professor an der Freiburger Universität, Dr. Josef Müller-Blattau, die Überlieferung germanischen Musikgutes und Musikempfindens in der deutschen Tonkunst auf. Die Grundlage bildet eine Darstellung von Wort und Weise in altgermanischer Zeit. Besondere Bedeutung haben die Ausführungen über die Einhelligkeit von Volks- und Kunstmusik im Mittelalter, als beide vom germanischen Stilgefühl getragen wurden. Von hier aus eröffnen sich bedeutsame Aussichten für eine Erneuerung unserer Musikkultur vom Volkslied her, in dem das germanische Erbe am reichsten zutage tritt.

Band 3:

Rasse und Musik

Herausgegeben von Guido Waldmann

112 Seiten, 5 Abbildungen

Gut kart. RM 3.50

Inhalt: Grundsätzliches zur nationalsozialistischen Rassenpolitik (Joachim Duckart) / Über die Grundsätze rassenkundlicher Musikbetrachtung (Richard Eichenauer) / Die Sippe Bach. Ein Beitrag zur Vererbung (J. Müller-Blattau) / Rassische Grundsätze im Volkslied (Fritz Metzler) / Aufgaben und Ausrichtung der musikalischen Rassenstilforschung (Gotthold Frotscher).

Pommersche Grenzlandzeitung: Das kleine Buch ist der mutige Versuch, das deutsche Musikleben in seinen tiefsten bluthaften Kräften zu begreifen und zu erklären. Zugleich ist es eine gelungene kulturelle Anwendung rassischer Grundsätzlichkeit und damit eine Bestätigung nationalsozialistischer Weltanschauung.

Chr. Friedrich Vieweg

Berlin-Lichterfelde

Aus dem Programm der Reichsmusiktage Düsseldorf 1939

MAX TRAPP 33 Min.

op. 36 Konzert für Orchester Nr. 2

Besetzung: 3. 2. 2. 2. — 4. 3. 3. 1. — Pauken, Schlagzeug, Streichquintett Taschenpartitur RM 3.—

HANS ULDALL 16 Min.

Hamburger Humoresken

Besetzung: 2. 2. 2. 2. — 2. 2. 1. 0. — Streichquintett

E. WOLF-FERRARI 15 Min.

op. 19 Triptychon

Besetzung: 2. 2. 2. 1. — 4. 3. 3. 1. Streichquintett ad. lib. Harfe, Orgel

*

Die beiden großen Erfolge

des internationalen Musikfestes in Baden-Baden 1939

Von den deutschen Autoren, die hier zu Wort kamen, hatten die beiden jüngsten, Kurt Hessenberg und Karl Höller, den stärksten Erfolg. Karl Holl (Frankf. Ztg.)

KURT HESSENBERG 22 Min.

Concerto grosso

Besetzung: 3. 2. 2. 2. — 4. 2. 3. 1. — Pauken, Streichquintett

Ein wundervolles, bis ins Letzte überzeugendes Werk. Badische Presse.

Die Überraschung des Musikfestes . . . . ! Es besitzt wirklich „Substanz". Allg. Musikzeitung.

. . . . berührt so sympathisch, daß man in ihm eines der stärksten, jüngsten Talente erblicken darf. Karl Holl.

Ein Werk, daß im Adagio etwas zu sagen hat und bis zur kraftvoll-lebendigen Schlußfuge den Hörer fesselt. Kölnische Zeitung.

KARL HÖLLER 17 Min.

op. 25 Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi

Besetzung: 2. 2. 2. 2 — 4. 3. 3. 1. — Pauken, Streichquintett

Diese Passacaglia ist das abgerundetste Werk, das Höller bisher geschrieben hat. Erwin Bauer, (V.-B.)

Ein Werk, das vor Gesundheit geradezu strotzt. Stuttg. Neues Tageblatt.

Dieses Werk dürfte wohl die stärksten Eindrücke des gesamten Musikfestes ausgelöst haben. Der Führer, Karlsruhe.

. . . . eine im besten Sinne rassige Musik. Badische Presse.

Höller weitet eine Chaconne neuschöpferisch zu einem prachtvollen sinfonischen Werk aus. Hamb. Fremdenblatt.

Ansichtspartituren bereitwilligst!

F. E. C. Leuckart, Leipzig C 1

von England" des in Berlin lebenden Komponisten Fried Walter. An fesselnden Erst- und Neuaufführungen stehen auf dem Programm: F. Malipieros „Cäsar", Mussorgskis „Jahrmarkt von Sorotschinski", Peter Tschaikowskys „Mazeppa", Richard Strauß' „Friedenstag" und „Daphne", Debussys „Pelleas und Melisande", Lortzings „Die kleine Stadt". Das ist ein Opernvorhaben, das sich sehen lassen kann! H. F.

Im Rahmen der Vorbereitungen für das große Jubiläumsjahr der Buchdruckerkunst 1940 hat die Stadt Mainz auch die Erneuerung ihres Stadttheaters vorgesehen, das den Charakter eines Festspielhauses erhalten soll.

KONZERTPODIUM

Ein neues Werk von Richard Strauß, ein a cappella-Männerchor nach einem Text von Anton Wildgans „Durch Einsamkeiten" erklang soeben im Jubiläumskonzert des Wiener Schubertbundes, dem es gewidmet ist.

Das Regensburger Stadttheater-Orchester huldigte unter der Stabführung seines KM Dr. Rudolf Kloiber den großen Jubilaren dieses Jahres mit einer vortrefflichen Wiedergabe der „Palestrina"-Vorspiele von Hans Pfitzner und des „Don Juan" und „Till Eulenspiegel" von Richard Strauß. Der 2. Teil des Konzertabends machte dankenswerter Weise mit Claude Debussys „Vorspiel zum Nachmittag eines Faun" und Maurice Ravels „Bolero" bekannt.

Hermann Simons „Scherzlieder in alten und neuen Tanzformen auf Texte von Goethe" wurden soeben durch das Bläserquartett der Berliner Staatsoper mit Günther Baum als Solist uraufgeführt. Des Komponisten Gemeindefeier „Mitte des Lebens" nach Dichtungen von Rudolf Alexander Schröder, die vor etwa Jahresfrist erschien, hat bereits über 50 Aufführungen im ganzen Reich erlebt.

Als Solistin eines Sinfonischen Abends im Kurhaus zu Wiesbaden unter Leitung von MD August Vogt erwies die geschätzte heimische Pianistin Grete Altstadt-Schütze erneut ihr starkes Können mit dem Solopart des selten zu hörenden 2. Konzertes für Klavier und Orchester E-dur von Eugen d'Albert.

Der Niedersachsen-Kontor der Nordischen Gesellschaft in Hannover, der unter Leitung von Dr. Thierfelder-Hannover steht, bot in einer kürzlichen Großveranstaltung eine erstmalige geschlossene Übersicht des Schaffens der heute lebenden schwedischen Komponisten. Der Präsident der schwedischen Komponisten Eric Westberg lud den als Interpret schwedischer Musik sehr geschätzten Dirigenten des Abends zu einem baldigen Konzertabend in Stockholm ein. In einer Pressebesprechung bezeichnete der Führer der schwedischen Komponisten Deutschland als das musikalische Mutterland der Schweden.

Die Norwegische Suite für Violine und Klavier Werk 33 von Philippine Schick, die in diesem Winter in acht deutschen Städten und in Zürich aufgeführt wurde, ist von Otto E. Crusius im Klavierpart für Streichorchester instrumentiert worden. Die Uraufführung in dieser Fassung findet dieser Tage in einem zeitgenössischen Konzert in München statt mit dem Kammerorchester von Herma Studeny, in deren Händen der Solopart liegt (Leitung Julius Pöverlein).

Den Höhepunkt eines Festkonzertes in Halle, das dem kompositorischen Schaffen der Musikerzieher des Gaues Halle-Merseburg gewidmet war, bildete die Uraufführung eines Violinkonzertes in B-dur von Alfred Rahlwes. Ruth Meister war dem neuen Werk ein trefflicher Anwalt.

Der Gemischte Chorverein zu Altenburg/Th. veranstaltete mit großem Erfolg unter seinem Leiter KM Walter Borrmann einen Emil Rödger-Abend, der mit Liedern für gemischten Chor, Männerchor, Frauenchor, Solostimme (Anni Misselwitz-Dürr) und Klavier, und der Novellette und Tarantella für Violine (Ida Jakubowski) und Klavier (Horst Günther Schnell) bekannt machte.

Der Münchener Pianist und Cembalist Karl L. Weishoff spielte im 1. vom Kulturamt veranstalteten „Konzert junger Künstler" Max Regers Werk 134 „Variationen und Fuge über ein Thema von Telemann".

Julius Kopschs „Trio für Oboe, Klarinette und Klavier" kam soeben im Rahmen der „Konzerte junger Künstler" im Meistersaal zu Berlin durch Heinz Adolph (Oboe), Hans-Joachim Wentzel (Klarinette) und Günther Plagge (Klavier) zur eindrucksvollen Wiedergabe.

Im letzten diesjährigen Konzert der Stadt Münster setzte sich GMD Hans Rosbaud für des Finnen Jean Sibelius' Werk 47 „Violinkonzert d-moll" unter Mitwirkung der Geigerin Stefi Geyer ein.

Das Staatliche Lohorchester in Sondershausen unter GMD Otto Wartisch huldigte dem 75jährigen Richard Strauß mit einem Festkonzert, das ausschließlich seinem Schaffen galt.

J. L. Emborgs neues Werk 50 „Die zwölf Masken", Thema mit 12 Variationen und einer Gigue für gr. Orchester wurde soeben durch Emil Reesen in Kopenhagen aus der Taufe gehoben.

Das Kammersextett der Berliner Staatsoper spielte in Küstrin „Musik um Friedrich den Großen".

Die Münchner Sopranistin Martha Martensen sang mit großem Erfolg die „Heilige Elisabeth" von J. Haas (Jubiläumskonzert), in der

IX. Symphonie in Breslau, in Lieder- und Arienabenden in Sachsen und Württemberg; am Sender Lieder von J. Haas und unter StaatsKM Tutein die Hauptrollen in den Opern von Hans Grimm „Blondin“ und „Nikodemus“. Sie ist neuerdings für die IX. Symphonie nach Köln verpflichtet.

Auf dem Grenzlandmusikfest in Hindenburg erklang Hermann Buchals C-dur-Symphonie.

Hermann Erdlens „Finnische Suite“ kam in Hamburg und Waldenburg zur Aufführung.

Im letzten Anrechtskonzert des Musikalischen Vereins zu Gera fand eine hervorragende Aufführung der „Jahreszeiten“ von Haydn mit Marta Schilling, Willy Lorscheider, Philipp Göpelt, dem Chor des Vereins und der Reußischen Kapelle statt. Tags darauf wurde das begeistert aufgenommene Oratorium im 3. Konzert der DAF wiederholt. Leitung und völlige Einstudierung hatte Prof. Heinrich Laber.

Hans Chemin-Petits Motette „Der Mensch lebt und bestehet ...“ wurde kürzlich von den Thomanern unter Leitung von Prof. Dr. Straube in Leipzig erstaufgeführt. Die Motette „Empfangen und genähret ...“ aus dem gleichen Zyklus wurde vom Bremer Domchor unter Leitung von Liesche gesungen und fand großen Beifall.

Hermann Grabners Chorfeierwerk „Segen der Erde“ gehört zu den meistaufgeführten zeitgenössischen Vokalwerken. So stehen neuerliche Aufführungen in Auerbach, Bautsch/Nordmähren, Friemersheim, Gais/Schweiz, Greiz, Gronau, Kassel, Klampenborg/Dänemark, Krems, Landau, Langenwetzendorf, Markneukirchen, Odenkirchen, Opladen, Saarau, Saaz, Tilsit, Trautenau, Troppau, Waldenburg, Waldsassen, Warnsdorf, Wiesbaden, Zerbst bevor. Seine „Fröhliche Musik“ für Orchester ging über die Reichssender Berlin, Breslau, Leipzig und München.

In einem Festkonzert des MGV „Union“ im Wiesbadener Paulinenschlößchen kam soeben Otto Jochums Hymne „Unser Lied: Deutschland“ für gem. Chor, gr. Orchester und Jugendchor unter Hermann Kratz zur dortigen Erstaufführung.

Alfred Berghorns neues Werk 28 „Auferstehungschor“ für 4—6st. gem. Chor und Orgel kommt Anfang Mai durch den Dresdener Kreuzchor unter Rudolf Mauersberger zur Aufführung.

Joseph Meßners heiteres Chorwerk „Der Himmel hängt voller Geigen“ für Frauenchor und Orchester Werk 48 kommt bei den Wiener Festwochen unter KM Viktor Gombos zur Aufführung.

Der Gemischte Chor-Siegen errang unter Leitung seines Dirigenten MD Wilhelm Nebe-Siegen mit der Aufführung von Haydns „Jahreszeiten“ einen stürmischen Erfolg. Das ausverkaufte Haus feierte sämtliche Mitwirkenden, besonders auch das hervorragende Solistentrio Elisabeth Butschkus-Essen, Ernst Buckemüller-Schwerte und Hans-Georg Teumer auf das herzlichste. Der noch junge Chor hat sich damit seine Stellung im Siegener Musikleben gesichert.

Hans Chemin-Petit hatte als Gastdirigent in Memel großen Erfolg.

Egon Kornauth wurde von der Preußischen Akademie der Künste in Berlin eingeladen, bei einem Kammermusikabend, bei welchem auch sein Streichquintett mit 2 Bratschen Werk 30 erstaufgeführt wird, die Altistin Lotte Meusel zu dem Vortrag seiner Eichendorff-Lieder persönlich zu begleiten.

GMD Erich Böhlke dirigierte in Magdeburg in einem von der NSG „Kraft durch Freude“ als Ausklang der Winterarbeit veranstalteten Konzert Beethovens IX. Sinfonie mit 800 Mitwirkenden. Das Konzert, bei dem auch der Reichsstatthalter, Gauleiter Jordan, mit zahlreichen führenden Persönlichkeiten zugegen war, wurde zu einem überwältigenden Erfolg für den Dirigenten und alle Beteiligten.

Juan Manén spielte auf seinen Violin-Abenden in Würzburg und Dresden erstmalig eine „Romanze“ von Hermann Blume.

Die Konzertpianistin und Cembalistin Marthe Bereiter hatte zusammen mit Dr. Matthes (Blockflöte) und Helmut Schiffmann (Orgel) außerordentlichen Erfolg mit einem „Konzert auf Barockinstrumenten“, in dem Bach, Händel, Telemann und Scheidt zur Aufführung kamen.

„Ostpreußisches Bilderbuch“, eine neue Orchester-Suite von Otto Besch, kam in Braunschweig, Wiesbaden, Waldenburg und in den Sendern München, Köln, Königsberg und im Deutschlandsender zur Aufführung.

Hans F. Schaubs „Passacaglia und Fuge für großes Orchester“ erlebte, von GMD Bruno Vondenhoff im letzten dieswinterlichen Symphoniekonzert des Städtischen Orchesters in Freiburg i. Br. in einer ausgezeichneten Wiedergabe dargeboten, einen starken Erfolg.

Die „Island-Kantate“ von Jón Leifs wird, nach Aufführungen in Greifswald (Universitäts-Feier), Reichssender Breslau, Berliner Philharmonie, Deutschen Kurzwellensender, Dresdener Philharmonie und Reichssender Berlin, nunmehr auch beim Internationalen Musikfest in Frankfurt a. M. erklingen.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Paul Juon hat ein neues Orchesterwerk „Tanzcapricen“ vollendet, dessen Uraufführung er Prof. Hans Chemin-Petit übertragen hat.

Der Wiener Komponist Arnold Röhrling hat unlängst ein Orchesterwerk, ein neues Capriccio „Aus dem Leben eines Sanguinikers“ beendet, das durch den Verlag Ph. Grosch in Leipzig

Deutsche Tänze

Ländler u. Menuette der Klassiker Haydn, Mozart, Beethoven

Herausgegeben von Adolf Hoffmann
als Heft 7 bis 9 der Reihe
„Deutsche Instrumentalmusik für Fest u. Feier"

Die Tänze stellen die volkstümlichste Musik der Klassiker dar, Gebrauchsmusik im allerbesten Sinne. Die gewiß oft berechtigte heilige Scheu vor der klassischen Musik ist diesen Tänzen gegenüber unangebracht. Sie sind den Volksorchestern der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", den Spielscharen der HJ., des BDM. und den Schulorchestern durchaus zugänglich. Sie sollen ja gerade dem Laienmusiker die Möglichkeit geben, selber musizierend in den Bereich der klassischen Musik vorzudringen.

Heft 7:

Joseph Haydn

12 deutsche Tänze und 12 Menuette

für 2 Violinen und Baß (Viollоncello), Partitur RM 2.—, 3 Einzelstimmen je RM 0.40

Heft 8:

Wolfgang Amadeus Mozart

12 deutsche Tänze, 7 Menuette und 6 ländlerische Tänze

für 2 Violinen und Baß (Violoncello), Partitur RM 2.—, 3 Einzelstimmen je RM 0.40

Heft 9:

Ludwig van Beethoven

12 deutsche Tänze, 12 Menuette und 6 ländlerische Tänze

für 2 Violinen und Baß (Violoncello), Partitur RM 2.40, 3 Einzelstimmen je RM 0.50

Vollständiges Verzeichnis „Deutsche Instrumentalmusik für Fest und Feier" auf Wunsch kostenlos

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung

Georg Kallmeyer Verlag
Wolfenbüttel und Berlin

WALTER ABENDROTH

Deutsche Musik der Zeitwende

Eine kulturphilosophische Persönlichkeitsstudie

über

Anton Bruckner und Hans Pfitzner

Kartoniert RM 4.80, Leinen RM 5.80

*

In geistreichen Prägungen vergleicht der Pfitznerbiograph die beiden Komponisten neuester Zeit, Bruckner und Pfitzner miteinander, ihre Persönlichkeit wie ihr Werk. Hier wird der tiefste Gegensatz gesehen im Religiösen. Bruckner ist ihm der Ausdruck des katholischen „franziskanischen", Pfitzner der des protestantischen „faustischen" Wesens, katholisch und protestantisch, also nicht in eng-konfessionellem Sinn gefaßt, sondern in dem der viel weiter als bis zur Reformation zurückreichenden innerdeutschen Spannung. (Das deutsche Wort)

Die Sicht der unter solchen Perspektiven betrachteten deutschen geistesgeschichtlichen Entwicklung ist neu und gibt uns von ihr ein Bild, das der inneren Wirklichkeit entspricht.

(Deutsche Musiker-Zeitung)

Durch den Buchhandel zu beziehen

HANSEATISCHE VERLAGSANSTALT
HAMBURG

in Kürze der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird.

Robert Curt v. Gorrissen vollendete soeben ein Orgelwerk „Introduktion, Chaconne und Epilog, Werk 21; die ersten Aufführungen werden in Wiesbaden (Hans Brendel) und in Hannover (Hans Nürnberger) stattfinden.

Gerhard F. Wehle vollendete zwei umfangreichere sinfonische Kantaten: „Im Reigen des Schicksals" für gemischten Chor, Baritonsolo und Orchester (oder Streichquintett u. Klavier) Werk 60 und „Der Geigenbauer" für Männerchor, Baritonsolo, Violine und Flöte Werk 62.

VERSCHIEDENES

Dr. Erich Valentin wurde eingeladen, dieser Tage in Karlsruhe über „Die Oper nach Richard Wagner" und in Frankfurt a. M. über das „Liedschaffen Hans Pfitzners" (im Rahmen der Frankfurter Pfitzner-Feier) zu sprechen.

Der Wagner-Forscher Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock sprach im Rahmen einer Morgenfeier im Staatstheater Stuttgart Einführungsworte zur abendlichen „Tristan"-Aufführung und im Stuttgarter „Bayreuther Bund" über „König Ludwig und Richard Wagner". Auch im Richard Wagner-Verband deutscher Frauen zu Hamburg sprach er zur neuen „Tristan"-Aufführung, in Weimar zum „Gedächtnis Hans von Bülows". In den Programmheften der Stuttgarter und Kölner Bühnen warb Prof. Golther für das Verständnis des „Tristan" und des in Köln neuinszenierten „Rienzi".

Aus Eisenstadt im Burgenland kommt die Nachricht, daß dort der Bau einer großen Haydn-Festhalle für 4000 Personen geplant wird.

Das Kölner Theatermuseum zeigt soeben eine von Prof. Dr. Carl Niessen zusammengetragene Ludwig Wüllner-Ausstellung, die in zahlreichen Eigendokumenten, Briefen, Bildern usf. ein eindrucksvolles Bild dieses reichen Künstlerlebens gibt.

Der Violinist und Komponist Eugène Ysaye legt Wert auf die Bekanntgabe einer ihm im Auftrage des Reichministers für Volksaufklärung und Propaganda gewordenen Bestätigung, daß sein Vater, der Geiger Eugène Ysaye in Deutschland als Arier gilt.

MUSIK IM RUNDFUNK

Der Reichssender Köln bringt zum 70. Geburtstag Hans Pfitzners mehrere Sendungen mit Musik des Meisters; Orchester- und Kammermusikwerke und zahlreiche Lieder.

Prof. Walter Niemann spielte im Reichssender seiner Vaterstadt Hamburg als Ursendung die Klavierfassung der Alten niederdeutschen Volkstänze Werk 149a und als Hamburger Erstaufführung die Suite nach Bildern von Carl Spitzweg Werk 84.

Der Reichssender Wien, dem sich Berlin, Leipzig, Hamburg, Breslau, Frankfurt, Saarbrücken, Stuttgart, und der Deutsche Kurzwellensender angeschlossen hatten, übertrug Frieda Kerns „Sinfonische Radiopausenzeichen", 11 Stücke über 11 Pausenzeichen.

Am Reichssender Frankfurt/M. wurde ein ständiges Klaviertrio gegründet, dem die Herren Heinz Schröter (Klavier), Prof. Josef Peischer (Violine) und Peter Gollwitzer (Cello) angehören.

Im Rahmen des Internationalen Programmaustausches im Radio Budapest leitet Casimir von Paszthory demnächst eine Aufführung seines Orchesterlieder-Zyklus' „Das Jahr" mit Gerhard Hüsch als Solisten.

Der Reichssender Wien brachte soeben Joseph Meßners Werk 45 „Symphonische Festmusik" für großes Orchester unter MD Rudolf Pehm zur Aufführung.

Das Orchester des Deutschlandsenders unter Leitung von Karl List hat soeben Harald Genzmers neues Konzert für Trautonium und Orchester mit Oskar Sala am Solo-Instrument, aus der Taufe gehoben.

In einer vormittägigen Musikstunde des Reichssenders Königsberg spielten Hans Hedenus (Violine), Karl Walter Meyer (Bratsche), Franz Kirchberger (Violoncello) und Hildegard Scharnick (Klavier) Robert Schumanns Klavierquartett.

Georg Vollerthun dirigierte seine Suite für großes Orchester „Alt-Danzig" im Kurzwellensender. Die Reichssender Berlin und Hamburg brachten das Werk gemeinsam unter der Leitung von Heinrich Steiner. Im Reichssender München dirigierte es Hans A. Winter. Eine Aufführung im Reichssender Königsberg steht bevor. Vollerthun-Liederstunden mit dem Bariton Hans Körner, u. a. „Lieder der Andacht" mit Orgel fanden statt in den Reichssendern Berlin und Hamburg.

Der Reichssender Köln kündet für den 11. Mai ein Festkonzert zum 75. Geburtstag von Richard Strauß an. Für die Vortragsfolge wurde sein Jugendwerk „Macbeth" und die „Sinfonia domestica" aus der reifen Schaffensperiode des Meisters gewählt. Dazwischen singt Prof. Fred Drissen (Bariton) Lieder mit Orchesterbegleitung. Die Gesamtveranstaltung betreut GMD Rudolf Schulz-Dornburg.

Neue Orgelmusik von Paul Krause-Dresden, sein Werk 60 und 61, brachte kürzlich der Reichssender Königsberg zur Aufführung.

Der sudetendeutsche Komponist Egon Kornauth wurde für Mai und Juni vom Deutschlandsender sowie von den Sendern Köln, Frank-

furt, Stuttgart und München zur Mitwirkung bei eigenen Werken eingeladen.

Irmgard Grippain-Gorges und Ina Krieger spielten mit großem Erfolg im Reichssender Hamburg Julius Weismanns „Variationen" und Cesar Bresgens „Konzert" für zwei Klaviere.

Der Reichssender Stuttgart widmete Franz Dannehl eine abendliche Musizierstunde. Dabei kamen durch Inge Scheibner-Reuter (Sopran) und Aldo Schön (Klavier) mehrere Lieder und seine Klaviersonate E-dur, Werk 94 zur Wiedergabe.

Der Pianist Heinz Schröter wirkte als Solist und Begleiter Prof. Karl Erbs in einer Beethovenstunde des Reichssenders Frankfurt.

Der Deutschlandsender übernimmt dieser Tage vom Berliner Brahms-Fest das Konzert des Hamburgischen Staatsorchesters unter Leitung von Eugen Jochum mit des Meisters Serenade A-dur, Werk 16 und dem Violinkonzert D-dur, Werk 77 (Solist Georg Kulenkampff).

Fred Lohses „Klavierbuch" kam in den Reichssendern Leipzig, Breslau, München, Hamburg und im Deutschlandsender zur Aufführung.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Oberorganist Johann Piersig-Breslau gab auf Einladung der Organ Music Society, die jährlich eine Reihe internationaler Konzerte veranstaltet, in London ein Orgelkonzert mit Werken alter Meister und neuer deutscher Orgelmusik von Reuter (Passamezzo) und Karg-Elert (Musik für Orgel und Passacaglia und Fuge B-A-C-H).

S. W. Müllers „Heitere Musik" für Orchester wurde von dem Staats-Sinfonie-Orchester in Mexiko zur Aufführung erworben.

Fred Lohses „Klavierbuch" wurde im Rundfunk London und Stockholm zur Aufführung angenommen.

Das Stroß-Quartett wurde von der Gesellschaft Santa Cecilia, Rom, für die Aufführung sämtlicher Streichquartette von Beethoven in Rom verpflichtet. Im Anschluß daran spielt das Quartett in mehreren Städten Mittel- und Süditaliens.

Prof. Günther Ramin wurde von der Deutschen Akademie in München zu einer Orgelkonzertreise durch Lettland, Estland, Finnland und Schweden verpflichtet. Bereits im April veranstaltete er in Verbindung mit den örtlichen kulturellen Stellen Orgelabende in Mitau, Riga, Dorpat, Helsinki, Abo, Stockholm, Upsala und Lund.

Das Dresdner Streichquartett (Kopatschka, Schneider, Hofmann-Stirl, von Bülow) ist von seiner Jugoslavien-Reise zurückgekehrt, wo es besonders in Belgrad, Split und Sarajevo außerordentlich bei Publikum und Presse gefeiert wurde. Das Quartett ist eingeladen, im nächsten Konzertwinter alle Konzerte dort zu wiederholen.



Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 1. Vj. 1939: 2400. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 5.
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JUNI 1939 HEFT 6

INHALT

RICHARD STRAUSS-HEFT

Dr. Wilhelm Zentner: Richard Strauß 577
Dr. Roland Tenschert: Autobiographisches im Schaffen von Richard Strauß 582
Dr. Roland Tenschert: Hosenrollen in den Bühnenwerken von Richard Strauß 586
Helene Raff: Um Richard Strauß herum 590
Otto Daube: Siegfried-Idyll 593
Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Golther: Siegfried Wagner 594
August Pohl: Die klassischen Opernbühnen Wiens 596
Prof. Dr. Ferdinand Pfohl: Conrad Hannß, ein schöpferischer Gestalter 600
Else Heuwold: Ein Thüringer Musiker und sein Wirken. Zu Fritz Sporns 100 Konzerten in Zeulenroda 604
Dr. Horst Büttner: Die zweite Symphonie von Johann Nepomuk David 605
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik 613
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik in Köln 621
Dr. Wilhelm Zentner: Musik in München 622
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik 625
Die Lösung des musikalischen Preisrätsels von Amadeus Nestler 629
Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz: Musikalisches Silben-Preisrätsel 630

Neuerscheinungen S. 631. Besprechungen S. 631. Kreuz und Quer S. 635. Uraufführungen S. 644. Musikfeste und Tagungen S. 645. Opern-Uraufführung S. 654. Konzert und Oper S. 655. Musik im Rundfunk S. 664. Musikfeste und Festspiele S. 669. Gesellschaften und Vereine S. 669. Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen S. 670. Kirche und Schule S. 670. Persönliches S. 672. Bühne S. 672. Konzertpodium S. 672. Der schaffende Künstler S. 676. Verschiedenes S. 676. Musik im Rundfunk S. 678. Deutsche Musik im Ausland S. 678. Aus neuerschienenen Büchern S. 570. Ehrungen S. 570. Preisausschreiben S. 573. Verlagsnachrichten S. 573. Zeitschriften-Schau S. 573.

Bildbeilagen:

Richard Strauß 577
10 Aufnahmen „Hosenrollen in Richard Strauß' Werken" 584/585
3 klassische Opernbühnen Wiens 585
Conrad Hannß 592
Fritz Sporn 593

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Eduard Gröninger: „Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus" (Band II der Kölner Beiträge zur Musikforschung. Herausgegeben von Theodor Kroyer). 1939. 163 S. Geh. Mk. 3.—, geb. Mk. 4.50. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Aus dem Vorwort:

Das Schaffen der Pariser Notre Dame-Schule (etwa von 1170—1236) gliedert sich seiner Bestimmung nach in zwei auch stilistisch scharf voneinander getrennte Teile; einem Corpus von mehrstimmigen liturgischen Werken, den Organa und Motetten, steht ein großer Komplex nichtliturgischer geistlicher Kompositionen, sogen. „Conductus", gegenüber. Eine systematische Untersuchung der nichtliturgischen geistlichen Musik von Notre Dame steht noch aus. Die umfangreichen Conductus-sammlungen in den großen Notre Dame-Handschriften haben in ihrer Eigenschaft als Repertoire, d. h. als ein geordnetes, im Laufe einer längeren geschichtlichen Periode zusammengewachsenes Corpus, nicht die Beachtung gefunden, die ihnen zukommt. Musikgeschichtliche Einordnung und Chronologie des Handschriften-Materials hat Friedrich Ludwig im wesentlichen auf Grund seiner Untersuchungen der liturgischen Mehrstimmigkeit des MA. vorgenommen. Die Organa und Motetten folgen in den Handschriften nach Ordnung des Kirchenjahres, ein Beweis für den unmittelbaren Zusammenhang mit den einstimmigen liturgischen Handschriften, wie sie in Klöstern und Kathedralkirchen zu Messe und Offizium täglich, ja stündlich in Gebrauch waren.

Die Auseinandersetzung mit einem überkommenen Erbe, die Umformung eines älteren künstlerischen Gutes, ist ein wesentliches Merkmal mittelalterlicher Kunst. Für den mittelalterlichen Menschen ist das Kunstwerk kein unantastbar und unabänderlich feststehendes, kein fertiges und abgeschlossenes Gebilde, sondern es gestattet ohne weiteres der bessernden und erneuernden Hand eines jüngeren Meisters den Eingriff in seinen Organismus. Solche Neuformungen sind für die Musik des Mittelalters vor allem in der liturgischen Mehrstimmigkeit der Notre Dame-Schule nachweisbar. Die Bearbeitung von Leonins, des „Optimus organista" Magnus liber organi durch den jüngeren Perotinus Magnus, den „Optimus discantor", weiterhin die mannigfaltigen Umbildungen in den Motetten des 13. Jahrhunderts zeigten einerseits jene ganz freie und unbeschwerte Einstellung des mittelalterlichen Musikers zum Kunstwerk einer voraufgegangenen Epoche, anderseits beobachten wir aber eine ganz andere Haltung zum liturgischen Cantus firmus, der diesen Werken zugrunde liegt. Für den Bereich der nichtliturgischen geistlichen mehrstimmigen Musik hat die Frage der Bearbeitungen jedoch, wie uns scheint, ein besonderes Gewicht; einmal, weil im Conductus eine Substanz musikalisch-symbolischen Gehaltes, nämlich der Tenor-Ausschnitt des Cantus Gregorianus fehlt, d. h. das Kunstwerk „freier" angelegt ist als jene „gebundenen" Formen; zum andern weil die Kritik der Lesarten eines Werkes, die uns die einschlägigen Handschriften überliefern, einen neuen Zugang zum Verständnis des inneren Aufbaues der Codices eröffnet: die Fragen nach Bearbeitung und nach Repertoire-Schichtung sind methodisch als Teile eines Problems nicht voneinander zu lösen. Daß das umfangreiche Corpus der Notre Dame-Conductus sich in den Handschriften planlos darbiete, ist nach stillschweigender Übereinkunft von der Musikforschung auch bisher nicht angenommen worden, aber soweit wir sehen, fehlt ein Versuch, das Repertoire der Conductus als ein sinnvolles Gefüge zu verstehen.

EHRUNGEN

Die Stadt Frankfurt bereitete im Römer Prof. Hans Pfitzner anläßlich seines 70. Geburtstages eine besondere Ehrung. Bürgermeister Kremmer hieß Pfitzner als den Sohn Frankfurts im Namen der Stadt herzlich willkommen. Frankfurt sei wie das ganze deutsche Volk stolz auf den Meister der Tonkunst und bringe dieses Gefühl dadurch zum Ausdruck, daß es ihm, dem Inhaber des Goethe-Preises von 1934 nun auch die Goethe-Plakette der Stadt Frankfurt verleihe. Im Namen der Städtischen Bühnen feierte Generalintendant Meißner den Komponisten als schöpferischen Musiker und als Erzieher zu einem deutschen Opernideal. Er teilte mit, daß die Städtischen Bühnen Frankfurts den Meister zu ihrem Ehrenmitglied ernannten. Hans Pfitzner dankte bewegt für die ihm zuteil gewordenen Ehrungen. Daß die Stadt Frankfurt, in deren Orchester sein Vater so lange gewirkt, in der er seine Jugend verlebt und an seinem Musikdrama „Der arme Heinrich" geschaffen habe, ihm soviel Liebe und Ehre entgegenbringe, erfülle ihn mit tiefer Freude. Keine Stadt der Welt habe für ihn getan, was Frankfurt jetzt für ihn tue: die Aufführung nahezu seines gesamten Schaffens vorzunehmen. Er hoffe, daß alle, die ihn ehrten, das Gefühl hätten, sich nicht vergebens für sein Schaffen eingesetzt zu haben. Anschließend trug er sich in das Goldene Buch der Stadt Frankfurt ein.

Bekanntmachung.

Die Musikmeisterstelle der Stadt Vohenstrauß ist ab 1. Juli 1939 neu zu besetzen.

Gelegenheit zu Nebenverdienst ist geboten.

Bewerbungen wollen unter Angabe der genossenen Vorbildung und der bisher zurückgelegten Praxis, des Alters u. der Familienverhältnisse, sowie unter Vorlage von Zeugnissen über Befähigung und etwa abgelegter Prüfungen bis 31. Mai 1939 beim unterfertigten Bürgermeister, der auch nähere Aufschlüsse erteilt, eingereicht werden.

Vohenstrauß, den 17. Mai 1939

Der Bürgermeister der Stadt Vohenstrauß

Fuchs

Aus Anlaß des 70. Geburtstages Hans Pfitzners hatte der Oberbürgermeister der Hauptstadt der Bewegung Reichsleiter Fiehler in das Haus Tannhof geladen zu einem festlichen Abendempfang, in dessen Mittelpunkt eine eindrucksvolle Ehrung des Komponisten stand. — In Gegenwart mehrerer Beigeordneter und Ratsherren sowie zahlreicher prominenter Gäste aus den Kreisen der Künstlerschaft und des öffentlichen Lebens sprach Oberbürgermeister Fiehler bei dieser Gelegenheit aus, daß sich die Stadt München ihrer Dankespflicht gegenüber dem Meister der Töne voll und ganz bewußt sei. „Wir alle", so legte der Gastgeber gegen Hans Pfitzner gewendet dar, „stehen unter dem Eindruck Ihres großen, echt deutschen Musikschaffens und wir hoffen, daß Ihnen noch viele Jahre fruchtbarer Arbeit vergönnt sein mögen." Als äußeres Zeichen dankbarer Anerkennung überreichte der Oberbürgermeister Prof. Dr. Hans Pfitzner eine Ehrengabe der Hauptstadt der Bewegung, wobei er gleichzeitig ankündigte, daß Prof. Willy Preetorius damit beauftragt sei, ein Bild des Komponisten zu malen, das in der Tonhalle seinen Platz finden wird. Prof. Pfitzner dankte sichtlich bewegt für die ihm zuteil gewordene Ehrung. Er wies darauf hin, daß ihm unter allen Geburtstagsgratulanten die Stadt München (neben Frankfurt a. M.) besondere Herzlichkeit der Gefühle bezeigt habe, und er gedachte auch in diesem Zusammenhange mit freudiger Genugtuung der Tatsache, daß der Reichssender München es nicht versäumt hat, einen Querschnitt durch sein kompositorisches Lebenswerk zu bringen.

G. B.

Prof. Spreckelsen von der Hochschule für Lehrerbildung in Lauenburg/Pom. (über dessen musikalisches Schaffen wir wiederholt berichteten) erhielt anläßlich der festlichen Eröffnung der pommerschen Gaukulturwoche in Schneidemühl durch den Gauleiter Schwede-Coburg den vom Gaukulturrat geschaffenen und erstmalig verteilten Gaukulturpreis für Musik in Höhe von RM. 1 000.— für eine Studienreise zugesprochen als „Anerkennung für seinen vorbildlichen Einsatz zur Förderung des Musiklebens in Ostpommern".

Im Rahmen der kulturpolitischen Großkundgebung der Reichsmusiktage in Düsseldorf gab Reichsminister Dr. Joseph Goebbels die diesjährigen Reichsmusikpreisträger bekannt: der Nationale Musikpreis in Höhe von Mk. 10 000 für den besten deutschen Nachwuchsgeiger wurde dem Konzertmeister Siegfried Borries, für den besten deutschen Nachwuchspianisten der Pianistin Rosl Schmid verliehen. Darüber hinaus erteilte der Minister Kompositionsaufträge an drei bei den Reichsmusiktagen besonders bewährte Komponisten: einen Kompositionsauftrag (in Höhe von Mk. 10 000) für die Schaffung einer neuen Oper erhält Werner Egk, je einen Kompositionsauftrag (in Höhe von je Mk. 5 000) für die Schaffung neuer Orchesterwerke erhalten Paul Höffer und Theodor Berger.

Das Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin veranstaltete im Saale der Singakademie ein Wettspiel um einen von der Reichshauptstadt gemeinsam mit der Firma Bechstein gestifteten Bechstein-Flügel. Als Preisrichter hatten sich der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe, Felicia Dietrich, Prof. Dr. Edwin Fischer und Prof. Dr. Georg Schumann zur Verfügung gestellt. Als Sieger und damit Gewinner des Flügels ging der 19jährige Schüler Conrad Frank, der Robert Schumanns „Carneval" meisterlich interpretierte, aus dem heißen Wettstreit hervor.

Die Stadt Meiningen beschloß das Andenken an die Wirksamkeit Hans von Bülows durch die Errichtung einer Gedenktafel an seinem einstigen Wohnhause zu ehren.

Im kommenden Jahr wird die 100. Wiederkehr des Todes Niccolo Paganinis in Italien festlich begangen werden. Der Duce hat diesen Feierlichkeiten, die von einem Nationalausschuß vorbereitet werden, dem die hervorragendsten Persönlichkeiten des künstlerischen und politischen Lebens angehören, seine Förderung zugesichert. Unter den beabsichtigten Veranstaltungen steht ein internationaler Violin-Wettbewerb an erster Stelle, für den Preise in Höhe von 100.000 Lire (Erster Preis: Lire 40.000) ausgesetzt worden sind und der im Mai 1940 in Genua ausgetragen wird. Interessenten können Näheres darüber beim „Comitato esecutivo per le onoranze" erfahren, das seinen Sitz in Genua bei der „Direzione Civia di Antichità, Belle Arti e Storia", Palazzo Rossi, Via Garibaldi, 18 hat. Weiter werden, gleichfalls in Genua, zahlreiche Konzerte stattfinden, die Werke Paganinis und seiner Zeit, sowie Vorlesungen über den Künstler und Gedenkreden von italienischen und ausländischen Rednern bringen. Außerdem ist eine Pilgerfahrt nach Parma zum Grab Paganinis vorgesehen. Der Ausschuß hat ferner Prof. Federico Mompellio vom Kgl. Musikkonservatorium in Mailand mit der Veröffentlichung eines biographisch-ästhetischen Werkes über Niccolo Paganini beauftragt und die Errichtung des Paganini-Hauses im Städtischen Musik-Lyzeum in Genua vorgesehen, das Dokumente, Handschriften und Drucke, die sich auf Leben und Werke des Künstlers beziehen, aufbewahren soll.

Der diesjährige staatliche Beethovenpreis der Preußischen Akademie der Tonkunst wurde dem inzwischen verschiedenen ostmärkischen Komponisten Franz Schmidt verliehen.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Für die Olympischen Spiele 1940 in Helsinki ist, ähnlich wie bei den Berliner Spielen 1936, ein Kunstwettbewerb ausgeschrieben, der für die Abteilung Musik Gesangskompositionen mit oder ohne Begleitung, Kompositionen für ein oder mehrere Instrumente und Kompositionen für Orchester vorsieht.

Die „Pro Musica", Ortsgruppe Zürich der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, bittet um Einsendung von neuen Werken, die nach Möglichkeit im Laufe der Spielzeit 1939/40 (5 Konzerte) aufgeführt werden sollen. Es kommen nur Werke für kammermusikalische Besetzung (Klavier, Streicher, Sologesang), für Kammerchor und ev. kleines Kammerorchester (mit wenigen Bläsern), dagegen keine Orchesterwerke in Frage. Einsendungen sind umgehend an das Sekretariat, E. Ermatinger, Ritterstr. 2, Zürich zu richten und in jedem Falle mit Rückporto zu versehen. Die Rücksendung derjenigen Werke, die nicht für eine Aufführung in Frage kommen können, erfolgt so bald als möglich, jedoch frühestens vom 15. Juni an.

Der Johann Sebastian Bach-Preis, den die Reichsmessestadt Leipzig in Höhe von 5000 RM. dem Schöpfer einer Sinfonie oder sinfonischen Dichtung, einer Oper, einer Kammermusik oder einer zusammenhängenden Liedfolge verleiht, hat in der deutschen Musikwelt eine unerwartet große Anteilnahme gefunden. Die Werke sind so zahlreich eingegangen, daß die Prüfung bis zum 21. März, an dem der Preis ursprünglich verteilt werden sollte, nicht durchzuführen war. Voraussichtlich wird die Entscheidung über die Preisverteilung im Juni fallen.

Die mecklenburgische Landeshauptstadt Schwerin hat zur Pflege und Förderung des Schaffens der in Mecklenburg lebenden oder aus Mecklenburg stammenden Komponisten einen Musikpreis in Höhe von 1000 Mark gestiftet. Der Preis soll alljährlich verliehen werden. Als Aufgabe für dieses Jahr wurde den Preisanwärtern die Vertonung des Gedichtes „Herz der Scholle" von Friedrich Griese als Kantate für Soli, gem. Chor und Orchester gestellt. Das preisgekrönte Werk wird in diesem Herbst im Rahmen der Schweriner Musiktage zur Uraufführung gebracht.

VERLAGSNACHRICHTEN

Im Verlag von Tischer & Jagenberg in Köln erscheint in Kürze ein neues Werk des Zeulenrodaer Musikdirektors Fritz Sporn: „Lieder der Nacht" für Streichquartett, dreist. Frauenchor und Klavier, nachdem seine „Lieder der Sehnsucht" für eine Singstimme und Klavier ebenda erschienen sind.

Der Leipziger Hochschullehrer Heinrich Werlé hat eine Biographie Franz Schuberts vollendet. Sie trägt den Untertitel „Tragik eines deutschen Menschen in der Musik" und stützt sich auf mehr als sechzehnjährige Forschungen zur Frage des rassisch im Menschen Schubert und seinem Werk Verankerten.

Im Verlag Anton Böhm & Sohn-Augsburg erscheint soeben Alfred Berghorns Werk 15 „Sechs Choralvorspiele". Domorganist Prof. Karl Walter-Wien spielte das Werk in einem seiner jüngsten Domkonzerte zum ersten Male.

Der Verlag Karl Hochstein & Co., Heidelberg hat soeben Otto Siegls neuestes Werk „Bauernhymne" für Männerchor, Klavier oder Blasmusik herausgebracht.

*

Dem Juniheft liegen wieder einige Prospekte bei. Der Musikverlag Ed. Bote u. G. Bock, Berlin W 8, kündigt in einem ausführlichen Prospekt seine Neuerscheinungen an. Einen wirkungsvollen Prospekt über die „Hohe Schule der Musik", ein Handbuch der gesamten Musikpraxis, legt die Buchhandlung Artibus et Literis, Berlin-Babelsberg, dem Heft bei. Über Geschichte und Bedeutung der Münchener Philharmoniker und ihre bevorstehenden Konzerte unterrichtet eine Sonderbroschüre.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS TAGESZEITUNGEN

Kurt Lamerdin: „Besuch im Institut für deutsche Musikforschung" (Wesermünder Neueste Nachrichten, 11. 4.).

Seit Jahrhunderten kreisen im deutschen Volk unzählige Lieder, in denen sich alles das ausspricht, was die Herzen bewegt: die Liebe und der Tod,

der Wechsel der Jahreszeiten, der Frohsinn und der religiöse Ernst, das Heldische und die gemütvolle Stille des häuslich arbeitsamen Lebens. Diese „Volkslieder" sind eine seltsame und literarhistorisch oder musikwissenschaftlich kaum faßbare Erscheinung. Sie haben es nämlich gar nicht nötig, daß man sie in gedruckte Noten und Buchstaben einfängt, sie leben auch so! Von einer Generation zur andern werden sie mündlich weitervererbt, einige wandern über die Grenzen ihrer eigenen Heimat hinaus, werden von Nachbargauen aufgenommen, oder sie gelangen gar zu anderen Völkern und werden dort der völkischen Eigenart gemäß umgeformt. Ein Volksliedforscher sagte: „Wenn heute einmal eines schönen Tages alle Liederbücher verbrennen würden, dann würde der wirklich lebendige Schatz an Volksgütern trotzdem übrigbleiben; nämlich das, was die Menschen im Kopf und im Herzen haben, was sie frei heraus singen können, ohne dazu die Gedankenstütze einer Druckvorlage zu benötigen."

Leider muß dieser ideale Standpunkt nun von der kulturellen Seite her eine Einschränkung erfahren. Denn es gibt Zeiten — das ausgehende 19. Jahrhundert ist das beste Beispiel dafür —, in denen eine aufblühende städtische Zivilisation diese Kunst des Volkstums vernachlässigt und verachtet. In solchen Zeiten sterben die Volkslieder; nur in einzelnen abgelegenen Bezirken bleiben sie lebendig.

Das Staatliche Institut für Musikforschung in Berlin besitzt eine Abteilung, die sich ausschließlich mit der Erforschung der Volksmusik befaßt, mit der Instrumentalmusik, dem Lied und dem Volkstanz. Nach mancherlei Versuchslösungen ist dort seit etwa zwei Jahren eine Zentralstelle entstanden, in der die deutschen — und auch die Lieder anderer europäischer Nationen — gesammelt werden.

Da sind rund 200 000 handschriftliche Aufzeichnungen von Liedern und Tänzen aufbewahrt: abgegriffene und zerfetzte Blätter, in denen sich Dorfmusikanten ihre Tanznoten aufgeschrieben haben, oder Notenblätter und Textabschriften, die von Volksliedsammlern stammten. Vornehmlich auf die Arbeit dieser Sammler stützt sich die zentrale Sammelstelle. Diese Männer sind in den volksdeutschen Gebieten des In- und Auslandes umhergezogen, haben die Menschen aufgespürt — meist ganz alte Männer und Mütterchen einer schon versunkenen Generation — und haben sich die Lieder vorsingen lassen, die sie noch zu singen wußten. So wurden viele kostbare Weisen vor dem Verklingen bewahrt. Aber nicht allein in Druck und Schrift werden die Ergebnisse aufbewahrt, viele hundert Schallplatten und Phonogrammwalzen geben eine lebendige akustische Anschauung von der Art und Weise, wie unsere deutschen und die ausländischen Volkssänger ihre Lieder singen. Ergänzend werden auch Bilder zum Thema Lied oder Tanz gesammelt, sowie die Originale oder Photokopien aller im Druck erschienenen Volksliedersammlungen aus neuer und aus ältester Zeit.

Diese große Volksliedersammlung, die systematisch in vielen Sonderkatalogen erschlossen wird, hat keineswegs die Aufgabe eines Museums, sie hat im Gegenteil sehr viele praktische Aufgaben. Die Vergleichsmöglichkeiten, die sich nach rassischen und nationalen Gesichtspunkten ergeben, wirken sich fruchtbar aus. Zunächst einmal werden durch die genaue Kenntnis der europäischen Volksmusik die einzig sicheren Ausgangspunkte für eine musikalische Rassenforschung gegeben, die heute noch in den Anfängen steht. Im Zusammenhang damit steht die bewußte Bewahrung deutschen Kulturgutes und ihr wissenschaftlicher Nachweis namentlich in den zerstreuten Grenz- und Siedlungsgebieten Mitteleuropas. Hier kann durch genaue Kenntnis der völkischen Ausdrucksmittel jedem Versuch eines fremdländischen Anspruchs auf dem Gebiet der Volksmusik entgegengetreten werden.

Es versteht sich, daß man zu diesem Zweck bestens über die Tonsprache unserer Nachbarvölker unterrichtet sein muß. So ist ein Besuch des Abhör- und Aufnahmeraumes besonders interessant. Man kann einem Gesang der polnischen Viehhüter aus der Tatra lauschen, man hört die mitreißenden Rhythmen, in denen französische Bauern singen. Ein ehemaliger weißrussischer Offizier singt die ihm aus seiner Kindheit vertrauten russischen

Heldenlieder und Heiligenlegenden, griechische und jugoslawische Volkschöre berühren eigenartig in ihrer musikalischen Haltung, die unserem Musikempfinden immer fernbleiben wird.

Dem zentralen Volksliederarchiv in Berlin sind etwa dreißig Landschaftsarchive im Reich untergeordnet. Alle diese Stellen arbeiten zusammen, ergänzen ihre Sammlungen untereinander. So bereitet das Kulturamt der Reichsjugendführung eine Reihe von landschaftlichen Liedersammlungen vor, die das heimatliche Liedgut unter den Jungen und Mädeln der HJ festigen sollen. Diese Sammlungen werden in Arbeitsgemeinschaften mit dem Volksliederarchiv herausgegeben. Gerade in unserer Zeit, die ganz bewußt den Volkstumskräften nachspürt und die Äußerungen dieser Kräfte, Musik und Tanz, wieder überall im Reich zu neuem Leben erweckt, sind solche Forschungsstellen von unschätzbarem Wert. Hier sind außerordentlich praktische Aufgaben zu lösen. Sie liegen einmal in der Bereitstellung des Materials, das in mündlicher Volksüberlieferung schon verloren ist und nun wieder aus den Archiven den Weg ins Leben findet. Weiterhin ist bei Neuherausgaben von Lied- und Tanzsammlungen das Institut für deutsche Musikforschung die unbedingt zuverlässige Quelle für eine einwandfreie Fassung, für musikalische und textliche Genauigkeit. Schließlich vermittelt diese große Sammlung eine so überwältigende Erkenntnis unseres eigensten deutschen Wesens, daß man glauben möchte, nicht nur die Wissenschaft, sondern das ganze Volk habe hier einen Hüter seines ewigen musikalischen Erbgutes gefunden.

Dr. Herbert Gerigk: Hans Pfitzner, ein deutscher Meister (Völkischer Beobachter, Berlin, 5. 5.).

Prof. Dr. Friedrich Bayer: Hans Pfitzner und sein Werk (Völkischer Beobachter, Wien, 4. 5.).

Hans Rutz: Hans Pfitzners musikdramatische Sendung (Deutsche Zukunft, Berlin, 30. 4.).

Dr. Mally Behler: Hans Pfitzner, der Kämpfer für deutsche Musik (Westfälische Landeszeitung, Dortmund, 4. 5.).

Dr. Karl Heinz Dworczak: Hans Pfitzner (Mitteldeutschland, Erfurt, 3. 5.).

Helmut Doster: Hans Pfitzner — ein Künder deutscher Seele (NS-Kurier, Stuttgart, 5. 5.).

Albert Hartmann: Hans Pfitzner (Hannoversches Tagblatt, 5. 5.).

Dr. Hermann Unger: Hans Pfitzner, ein Vorkämpfer für die Sauberhaltung der Kunst (Westdeutscher Beobachter, 8. 5.).

AUS ZEITSCHRIFTEN:

Blätter des Bayreuther Bundes. Das Heft 1 des 14. Jahrgangs ist zu einem Meistersinger-Heft ausgestaltet mit Beiträgen u. a. von Dr. Ludwig Roesel: „Die Reichsstadt Nürnberg um Albrecht Dürer und Hans Sachs,

den Meistersinger", Otto Tröbes: „Die großen Nürnberger Meister der bildenden Kunst", Dr. Karl Grunsky: „Ritterliche Mystik in den Meistersingern", Dr. Gustav-Georg Röll: „Die Prügelszene in den Meistersingern, ein Höhepunkt im dramatischen Schaffen Wagners". In einer Sonderbeilage feiert Prof. Dr. Arthur Prüfer in seiner Rückschau „60 Jahre Bayreuther Blätter" die Lebensarbeit Hans von Wolzogens.

„Gedanken junger Musiker". (Aus einer Rundfrage der Zeitschrift „Wille und Macht", Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend, veröffentlicht im Heft 8 vom 15. April 1939):

Georg Blumensaat:

Für jeden Musiker, gleichgültig, ob er produktiv oder reproduktiv tätig ist, ist es von ausschlaggebender Bedeutung, wie und von wem er in seiner Jugend an die Musik herangeführt worden ist. Der Musikerzieher spricht das erste und entscheidende Wort und bestimmt damit das Niveau des musikalischen Lebens und Schaffens einer ganzen Nation. Diese Schlüsselstellung erfordert für den Beruf des Musikerziehers Persönlichkeiten, die mit der gesamten Materie der Musik bis in ihre feinsten Verästelungen auf das gründlichste vertraut sind. Sie müssen in der Lage sein, Begeisterung zu wecken, und sie müssen die Kraft zur Ich-Überwindung in sich tragen, um Diener und Mittler zu sein an der großen, die ganze Welt beherrschenden deutschen Musik. Nur-Spezialisten, Engstirnige, Musikbeamte oder gar Musikpäpste sind als Musikerzieher daher ungeeignet.

Meine ersten musikalischen Eindrücke erfuhr ich in meiner frühen Kindheit, da sang meine Mutter; ich weiß heute noch, daß sie es nur mit größter Scheu tat. Von meinem zehnten Lebensjahr ab sang ich selber als Chorjunge in der Kirche. Mein guter, alter Kantor Emil Werth aus Pommern brachte mir den protestantischen Choral bei und setzte mich auf die Orgelbank. Aber als ich mit 13 Jahren einmal ohne seine Erlaubnis seine geliebte Orgel zum Kindergottesdienst in Tätigkeit setzte, hieb er mir eine fürchterliche Ohrfeige. So gradlinig und kantig wie der protestantische Choral war dieser Mann selber. Die Orgel blieb auch in den nächsten Jahren auf Präparandenanstalt und Lehrerseminar mein liebstes Instrument. Mein Seminarmusiklehrer, Karl Strenger, war mein erster großer Lehrer. Ihm verdanke ich das Verständnis

für das große Werk Bachs und die Oratorien Händels und Haydns. Er gab mir auch den Zupfgeigenhansl in die Hand und damit den Anschluß an die Jugendbewegung. Dieser Seminarmusiklehrer war auch für die Nichtmusikanten unter den Seminaristen die Persönlichkeit unter den wandelnden Karikaturen des Lehrerseminars alten Stils.

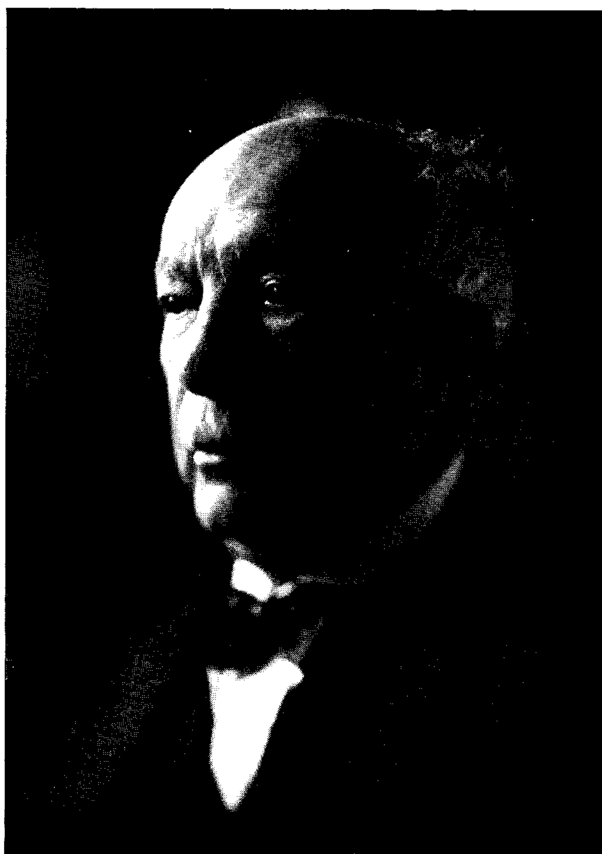
Und dann wurde ich Berufsmusiker. Ich hatte schon im Orchester gesessen und Oboe geblasen, als mich der Zufall des Stundenplans zu Paul Hindemith als Kontrapunktlehrer brachte. Man mag zu dem Werke dieses Mannes stehen, wie man will, er ist für mich die stärkste Lehrerpersönlichkeit gewesen; er konnte alles, er interessierte uns für alles, er war einer der wenigen Menschen, die ein offenes klares Auge hatten.

Weshalb ich dies alles ausspreche? Weil ich an mir selber durch die Jahre erfahren habe, wie wichtig der Musikerzieher für ein kommendes Geschlecht ist.

Im vergangenen Jahr erschienen auf den deutschen Opernbühnen u. a. zwei sehr gegensätzliche Werke: Othmar Schoeck: „Massimila Doni“ und Norbert Schultze: „Schwarzer Peter“. — „Massimila Doni“ — eine hohe Musiktheorie und Musikästhetik im Rahmen einer Oper — eine gelehrte Doktorarbeit, aber eben Theorie! Dann tausendmal lieber „Schwarzer Peter“, wo jemand frisch und unbekümmert drauflosmusiziert und sich den Teufel darum schert, was die Stammieter des Hauses dazu sagen. Von den billigen Stellen dieser Oper soll hier nicht die Rede sein. Aber hier ist wenigstens ein Weg zur Erneuerung der Oper beschritten worden. Für wen sollen die Opernhäuser eigentlich spielen? Für einen Ästhetenklüngel oder für die breite, musikhungrige Masse des Volkes?

Millionen von Besuchern gehen jährlich ins Kino und erliegen dort meist kritiklos dem Zauber, der in Bild und Ton von der Leinewand ausgeht. Wenn doch das die Filmmusiker begreifen würden und sich der Verantwortung bewußt würden, daß auch sie an ihrem Teil dazu beitragen müssen, erzieherisch zu wirken! Denn der Film ist ja nicht nur eine bloße Stätte der Unterhaltung. Daher sind Filmmusiken wie zu „Fährmann Maria“ und dem Olympia-Film wahre Lichtblicke. In einem kürzlich gehaltenen Vortrag eines Filmkomponisten über Filmmusik habe ich wohl von dem Vortragenden des öfteren von Prozenten und von Lizenzen sprechen gehört und weiß auch, daß bei vielen Filmen die Komposition nach Metern bezahlt wird, aber mit keiner Silbe wurden ideelle Werte auch nur erwähnt. Und das wundert uns ja kaum . . .

Unser harren so viele ungelöste Aufgaben, seien wir froh und zutiefst dankbar dafür und setzen wir in aller Bescheidenheit unsere ganze Kraft jeder an seinem Platz ein. Uns helfen keine allgemeinen Postulate oder tiefsinnige Betrachtungen und Untersuchungen, uns hilft nur eins: arbeiten!



Aufnahme B. Himmler

Richard Strauß

Geb. 11. Juni 1864

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JUNI 1939 HEFT 6

Richard Strauß.

Zu ſeinem 75. Geburtstag am 11. Juni 1939.

Von Wilhelm Zentner, München.

Als man vor fünfzehn Jahren zur Geburtstagsfeier des ſechzigjährigen Richard Strauß rüſtete, hielt ein namhafter Muſikäſthetiker und Komponiſt eine Feſtrede, deren hauptſächlicher Inhalt in der Aufwerfung der im übrigen mehr als offengelaſſenen Frage beſtand, ob der Meiſter auch wirklich einer der Großen und inwieweit er damit Anwärter auf Dauergeltung in der Geſchichte der Muſik ſei. Derartiges zu erörtern wäre jederzeit das gute Recht des betreffenden Vortragenden geweſen; nur zweifle ich, ob der Anlaß paſſend gewählt war. Denn wer den Feſt- und Ehrentag eines Künſtlers zum Ausgangspunkt ſeiner Betrachtungen nimmt, ſucht unwillkürlich die Anknüpfung in etwas Perſönlichem. Er muß demnach wiſſen, daß in dieſem Fall vor allem derjenige das Wort haben ſoll, der ſich dem Gefeierten gegenüber in einer Dankesſchuld befindet oder ein Bekenntnis zu ihm ablegen will.

Dem Schaffen des Meiſters von früher Jugend an verbunden, auf vielfache Weiſe von ihm beglückt, bereichert und zu neuer Erkenntnis geführt, auch da, wo ſich anfänglicher Widerſpruch zu regen ſchien, habe ich Richard Strauß Dank wie Bekenntnis abzuſtatten und freue mich aufrichtig, es an dieſer Stelle und an dieſem Tage tun zu dürfen. Dieſe Tatſache wird zugleich auch Ton und Inhalt meiner Darlegungen beſtimmen. Man erwarte deshalb keinerlei kritiſche Diskuſſion, auch nicht eine umfaſſende Geſamtſchau auf das Werk des Meiſters, eher einige beſcheidene Anmerkungen zu dem großen Thema, das einer der Grundklänge meiner Beſchäftigung mit der neueren Muſik geweſen iſt.

Die ehemalige Fehde, die einmal um den Namen des Meiſters als eines verwegenen Neuerers, als eines Bilderſtürmers gegen alte Tafeln entbrannt war, iſt längſt zur Ruhe gekommen. Das geſchah jedoch ſchwerlich deswegen, weil über Richard Strauß und ſein Werk die Akten bereits geſchloſſen wären, ſondern weil der hohe geſtalteriſche Ernſt, die Mannigfaltigkeit dieſes wahrhaft unermüdlichen Schaffens ſelbſt dem Gegner Achtung und Bewunderung abgerungen und zur Senkung der einſt ſtreitbar erhobenen Waffen genötigt haben. Denn das fühlte ſchließlich ein jeder, der ſich nur einigermaßen Mühe gab, der künſtleriſchen Erſcheinung des Meiſters gerecht zu werden, daß hier ein Hauch jenes elementaren Geiſtes, der in Genien wie Haydn, Mozart und Schubert wirkte, die Friſche, Unbefangenheit und Unmittelbarkeit ſüddeutſchen Muſikantenblutes, Blutpuls und Lebensodem, die die form-, farben- und klangfreudige Welt des bayeriſch-öſterreichiſchen Barocks ins Daſein gerufen hatten, in einem Richard Strauß zu neuem Leben erwacht waren. Überblickt man dieſes weiträumige und ſtolze Lebenswerk, das auch heute noch nicht ſeinen Abſchluß gefunden hat, ſo wird ſeine Vielfalt nur begreiflich und erklärbar aus dem Geiſte einer barocken Fülle, aus der Fülle raſtloſer Arbeits- und Nervenkraft, elementarer Schaffensluſt, der regen Erſchloſſenheit allen Dingen der Kunſt und des

Lebens gegenüber, einer lebhaften Phantasie, vor allem jener inwendigen Musik, die, ihre Dämme brechend, ans Licht drängt. Die Macht der Richard Straußschen Tonsprache wirkt deshalb so überwältigend, weil jeder den Reichtum ahnt, dem sie entquillt. Man hat bei diesem Meister niemals das Gefühl, daß ihm das Komponieren Mühe oder Wachstumsschmerzen bereite, im Gegenteil, es ist, als erschüfe sich das Werk, ähnlich wie bei Mozart, gleichsam von selbst. Die Sorge mancher Siebengescheiten, daß sich Richard Strauß ausgeschrieben haben könne, erwies sich stets als ebenso unbegründet wie etwa das überflüssige Bangen, es möchte vielleicht der Natur nicht mehr gelingen, das natürliche Wunder eines neuen Frühlings zu wiederholen. Selbst da, wo Richard Strauß sich zu verschwenden schien, verfügte er, wie die Zukunft erwies, noch über reiche Kraft- und Einfallsreserven. Das Erscheinen gerade seiner jüngsten Schöpfung, der „Daphne", hat dies Vertrauen von neuem gefestigt.

Indes, so sehr dieser Reichtum auch die Gnade hoher Begabung bedeuten mag, in ihm lauern zugleich manche Gefahren — Gefahren, die einzig gebannt werden können durch jene innere Kraft, die den wahren Menschen wie den wahren Künstler macht, nämlich durch den Charakter. Reichtum, der sich nicht selbst in Zucht und Schule nimmt, artet zumeist in Liederlichkeit, wenn nicht gar zum Laster aus. Das größte Vermögen kann auf diese Weise, auch im Künstlerischen, verzettelt und vertan werden. Beispiel: das verkommene Genie.

Richard Strauß wäre gewiß nicht jener überragende Meister, ein Bürge für die Weitergeltung der deutschen Musik in aller Welt geworden, hätte nicht das Bewußtsein von der Notwendigkeit zähester Arbeit, rastloser Tätigkeit sein Schaffen durchblutet und gestählt. Sybaritisches Schwelgen im eigenen Reichtum, ein selbstvergessenes dolce far niente im lockenden Sonnenglanz des eigenen Ruhms hat dieser Unermüdliche nie gekannt. Genie hieß für ihn Fleiß, der in die Tiefe zielt. Der Meister ist wunderbar jung und schlagkräftig dabei geblieben.

Heute, da wir das Werk des Fünfundsiebzigjährigen zwar noch keineswegs als bis zum letzten Finale auskomponiert, wohl aber als einheitliche Tat eines ungemeinen Arbeits- und Gestaltungswillens betrachten dürfen, hebt sich eine Erkenntnis besonders bedeutsam heraus: in diesem an Umfang und Mannigfaltigkeit gewaltigen Werk wurde in einer bewundernswerten Strategie des Schaffens, in einem zielbewußten, folgerichtigen Nacheinander, das niemals durch ein Durcheinander planlosen Wollens gefährdet erschien, Ziel um Ziel gesteckt und erreicht. Was Richard Strauß wollte, konnte er auch. Niemals hat er sich mit unzulänglichen Mitteln an die Ausführung eines Planes gemacht. Jedoch die Höhepunkte, die er türmte, bedeuteten für ihn zugleich Grenzpunkte; denn fühlte sich der Meister auf einem Gipfel angelangt, suchte er anderwärts neue Wege.

In jeder Kunst- und Lebensäußerung von Richard Strauß lebt und wirkt der eingeborene Wille zur Form. Allein Form wird von ihm nicht als äußere Hülle, nicht als zierender Schmuck empfunden, vielmehr als gemäßester, notwendiger Ausdruck des Geistes. In dieser Beziehung ist dem Schicksal der sinfonischen Dichtung in Richard Strauß geradezu der Retter erstanden, der sie vor einem völligen Absturz ins außermusikalisch Formlose bewahrte. Er riß die ganze Gattung vor jenem Abgrund zurück, der sich im Bodenlosen einer völlig ungebundenen, freischweifenden und willkürlichen Stimmungsmusiziererei aufzutun drohte. Was eine streng klassizistische Erziehung im Vaterhause in Fleisch und Blut hatte übergehen lassen, trug jetzt seine Früchte. Strauß hat, ähnlich wie Mozart oder Beethoven, keineswegs als Umstürzler, als Revolutionär begonnen. Seine Anfänge geben sich dergestalt, als ob sie die Unerläßlichkeit eines peinlich sauberen Handwerks als Grundlage selbst jedes künftigen Experiments erhärten wollten. Man sehe sich darauf hin einmal die Serenade für Blasinstrumente Werk 7 an. Wie brav und wohlerzogen im Sinne der Überlieferung gibt sich hier der junge Komponist. Wie hübsch und artig ist das alles gemacht! Und trotzdem bereits eine erste heimliche Waffenschmiede jenes technischen Rüstzeugs, das notwendig war für kommende himmelstürmende Taten. Man wird von dem oder jenem Blickpunkt aus Richard Strauß manches vorwerfen können, niemals aber, daß er zu wenig gelernt dabei!

Die selbstverständliche Achtung vor der Form, dies Geist- und Gestaltungserbe des Barock, läßt sich allenthalben im Strauß'schen Schaffen und zwar von früher Jugend an verfolgen. Betrachter, die es tiefer zu dringen verlangte, haben das schon bald und eindeutig erkannt.

Ahnungslos verhielten ſich nur diejenigen, die über irgendeine Einzelheit ſtolperten und, auf die Naſe gefallen, den großen Überblick notwendigerweiſe verlieren mußten. Das Jugendwerk „Aus Italien“ hat noch den feſten Boden der vierſätzigen Sinfonie unter den Füßen und verläßt dieſen ſo wenig, daß ſtellenweiſe ſogar der programmatiſche Gedanke durch die Bindung an die überkommene Form eingeengt wird. Aber ſchon in „Macbeth“, dieſem kühnen und erſtaunlich reifen Frühwerke, in dem ſich der herbe Tragiker der „Elektra“ vorbereitet, iſt es der Geiſt, der nunmehr, ohne ſich noch zu Zugeſtändniſſen herbeilaſſen zu müſſen, eine einzig von ihm bedingte Form ſchafft, jene Meiſterform, die nicht mehr hemmt und zwängt, im Gegenteil, ein freies und kühnes Auswirken erſt möglich macht. Im „Don Juan“ beſteht zwiſchen dem poetiſchen Gedanken, der zugrundeliegt, und der muſikaliſchen Form keinerlei Widerſpruch mehr; wir beſtaunen einen, wenn auch zwangloſen Sonatenbau, allen Forderungen auch der abſoluten Muſik entſprechend, und dieſe abſolute Subſtanz wirkt bereits ſo primär, daß einer den „Don Juan“ ſelbſt dann mit hohem und ungetrübten Genuß hören kann, wenn er vom „Programm“ keine Ahnung hat. Ja, ich weiß nicht einmal, ob ſich dem „Wiſſenden“ der Genuß im elementaren Sinn noch zu ſteigern vermag. Jedenfalls ſteht ſoviel feſt, daß dieſe Tondichtung, ginge uns auch der programmatiſche Faden verloren, an abſoluter Schöne und Klarheit ihrer Form nichts verlöre, ſo ſchön und ausgerundet iſt ſie in ſich ſelbſt. Im urtümlich muſikantiſchen Feuer dieſer Tonſprache zehrt das Gedankliche ſich auf oder, beſſer geſagt, ſchmilzt es ſich vollkommen organiſch ein. Ähnlich ergeht es dem Hörer bei „Till Eulenſpiegel“, der als reine Muſik an ſich ſchon ſo überwältigend wirkt, daß man leichtlich auf die — ſoweit iſt bereits der Primat des Abſoluten wieder gediehen! — nur ablenkenden Erklärungen im Einzelnen verzichten kann. Es kam eben Richard Strauß, der ſich der Möglichkeiten des muſikaliſchen Ausdrucks ſtets bewußt blieb, weit mehr darauf an, Charakter und Geiſt der betreffenden Helden in ſeiner Geſamtheit als etwa deren einzelne Taten oder Streiche in epiſodiſcher Reihung zu ſchildern. Dieſer nur aus dem Abſoluten erklärbare Hang zur Konzentration iſt geradezu ein Stilmerkmal des Sinfonikers Richard Strauß. Und immer weiter ſchreitet der Meiſter in ſolcher Erfüllung und Weitung der Formen durch neuen Geiſt; dazu dient ihm in „Don Quixote“ die Variation, bis ſich der Stromkreis der Entwicklung mit der „Alpenſinfonie“ wieder ſchließt, indem dieſe zum Ausgangspunkt der alten Vierſätzigkeit zurückkehrt. Als kühnſter und eigenwilligſter Gipfel des ſinfoniſchen Schaffens will mir perſönlich allerdings ſchier die „Domestica“ erſcheinen, bei aller Fülle, allem Übermut, allem poetiſchen Reichtum ihres Inhalts zugleich ein Meiſterſtück architektoniſcher Klarheit und Präziſion. Man hat dieſer Schöpfung ein Mißverhältnis zwiſchen ihrem bürgerlichen Vorwurf, dem familiären Geſchehen und der grandioſen Klangentfaltung vorwerfen zu müſſen geglaubt. Allein wer ſagt uns, daß dieſer Inhalt wirklich nur ein „bürgerlicher“ ſei? Es handelt ſich wie im Heldenleben um das Problem von „Künſtlers Erdenwallen“. Sollte nun das Genie in ſeinem Hauſe, auch muſikaliſch, nicht mehr Aufwand treiben dürfen als der gewöhnliche Sterbliche!? Einen Richard Strauß in dieſer Hinſicht hofmeiſtern zu wollen, hieße ſelber in die ärgſte Spießbürgerei verfallen, und auf den Schützen ſpränge letztlich der Pfeil zurück. Ein weiteres ſei ferner nicht vergeſſen. Vorwürfen wie dieſem, der nicht nur die ehelichen Freuden, zugleich auch die ehelichen Spannungen, den Kampf der Geſchlechter, zum Inhalt hat, entſog ein Strindberg ſeine peſſimiſtiſchen Romane und Dramen, an ihnen ſcheiterten und zerbrachen ſchwache und problematiſche Naturen. Richard Strauß, der im „Intermezzo“ meint, „Nervoſität gibt's nicht: Mangel an Selbſtzucht!“, zeigt hingegen, daß der eigenen kerngeſunden Art ein derartiges Meſſen der Kräfte nur die notwendige Stärkung, ein erfriſchendes Bad der Nerven bedeutet. So wird er zum lachenden Überwinder all jener Widrigkeiten des Daſeins, die morbide Charaktere zermürbten; er iſt, ebenſo wie in dem bereits genannten „Intermezzo“, das abermals mit großartiger Offenherzigkeit die „Acta familiaria“ aufbündelt, der entſchloſſene Jaſager zu allen Dingen des Daſeins, dabei keineswegs der oberflächliche, im Gegenteil, der aus dem Bewährungsfeuer ſiegreicher Lebenskämpfe erprobt und gefeſtigt hervorgegangene Optimiſt. Damit rühren wir an einen innerſten Kern ſeiner Muſik, wenn man ſo will an ihr Ethos, das eine ungemeine lebensbejahende Kraft ausſtrahlt. Die innere Geſundheit iſt der Schlüſſel zu dieſem Künſtlerweſen. Es beſitzt in der Tat nicht nur die feinſten, zugleich auch die

ſtärkſten Nerven. Richard Strauß, der Muſiker wird damit zu einem großen und ſieghaften Antipoden des literariſchen Naturalismus, mit deſſen Hauptwerken Schöpfungen wie „Heldenleben", „Don Quixote" (auch ein „Überwinder" in der Beſchaulichkeit ſeines tröſtlichen Sterbens!) oder die „Sinfonia domestica" zeitliche Entſtehungsgleichheit und Stoffverwandtſchaft teilen. Denn während dort die Menſchen in der Troſtloſigkeit ihres „Milieus" verwelken, an des Lebens Widerwärtigkeiten zerſchellen und im Selbſtmord zumeiſt die einzige Löſung des Problems erblicken, erhebt die muſikantiſche Urkraft von Richard Strauß ſeine Helden zu Überwindern dieſer hemmenden Mächte, führt ſie aus der äußeren Unfreiheit zur inneren Freiheit, jener abſoluten Freiheit des humordurchglühten, weltoffenen und lebensgläubigen Herzens, deſſen Freuden und Entzückungen durchaus dieſer Erde entquillen. Metaphyſica haben den Meiſter kaum bekümmert.

Ich weiß, man hat es Richard Strauß vielfach übelgenommen, daß er auf der anderen Seite Stoffe geſucht und bevorzugt hat, die vom Hauch des Morbiden, des Zerfallsmäßigen geſtreift erſcheinen. Freilich konnte er dieſe gefährliche Annäherung wagen, ohne Gefahr zu laufen, ihr Knecht zu werden, denn dazu war er, war ſein muſikaliſches Melos, war ſeine muſiküberwallende Muſikantenſeele viel zu geſund. Vielleicht war es ein gewiſſes Spiel mit dem Feuer, das zeitweilig den Starken, ſeiner ſelbſt Sicheren gereizt hat. Dazu trat der brennende Durſt der Muſik, in tonmaleriſcher Leidenſchaft ſich mit dem Zauber der Farbe zu durchſättigen. „Salome" erſcheint hier als äußerſter Exponent dieſer klangrauſchhaften Sehnſucht. Man bewundert die Kühnheit, eine derart realiſtiſche Schilderung einer von allen Zeichen der Verweſung durchpeſteten Welt mit den Mitteln der Muſik zu wagen. Jedoch je öfter ich dieſes Werk gehört habe, das Geheimnisvollſte ihres magiſchen Zaubers ſcheint mir doch darin zu gründen, daß die Strauß'ſche Muſik, je pervertierter ſich die ſzeniſche Situation gebärdet, in immer reinerem Strome ſich zu ergießen trachtet, um ausgerechnet da, wo das Abſtoßende handlungsmäßig ſeinen Gipfelpunkt erklimmt, bei Salomes „Liebestod", wieder ganz und gar Muſik zu werden. Es will ſcheinen, als übe ſie geheime Rache dafür, daß ſie dieſem Stoffe verkuppelt worden ſei, als kehre ſie alle edleren Regungen hervor, das Unedle zu verdecken, den Blick des Zuſchauers vom Widerwärtigen wegzuwenden, den Krampf der Perverſion zu löſen. Sie, die ſich zunächſt nicht genug tun konnte im Eifer realiſtiſcher Schilderung entſtofflicht ſchließlich das Häßliche, indem ſie ſich in voll erblühender, geradezu argloſer Schönheit offenbart. Es mutet an wie ein Unſchuldsopfer der Muſik. Um dieſes offenbaren Widerſpruches willen verfällt man wohl der Salome-Muſik, denn, um ein Wort des Textes abzuwandeln, „das Geheimnis der Strauß'ſchen Tonſprache zeigt ſich größer als das Geheimnis der Wilde'ſchen Dichtung". Beide fließen aus grundverſchiedenen Quellen. Wie naiv und wie überlegen iſt im Grunde doch dieſe Muſik! Im tiefſten Herzſchacht ſeines Weſens bleibt Richard Strauß auch hier der blutvoll ſüddeutſche Muſikant, der zwar das Krankhafte ſchildert, allein dieſem nicht eigentlich verfällt, vielmehr im Verlaufe des geſpenſtigen Nachtſtücks immer deutlicher die Abſicht verrät, von allem ſtofflich Laſtenden und Niederdrückenden durch die Geſundheit ſeines Melos zu befreien. Freilich, nur in dieſem Sinne kann man vom „Erlöſenden" in der „Salome" ſprechen.

Manchmal werde ich dieſem Werke ſogar ein wenig gram, weil ſein hellaufzuckender, ſenſationeller Ruhm die Aufmerkſamkeit der Kunſtwelt ſo einſeitig gewaltſam auf ſich gelenkt hat, daß zwei ſchaffensmäßig ihm zunächſt gelagerte Schöpfungen, „Elektra" nach ihm, „Feuersnot" vor ihm, darüber eine gewiſſe Vernachläſſigung erdulden mußten. Vor allem für das letztere Singgedicht drängt es mich eine Lanze zu brechen. Klingt doch in „Feuersnot" der echteſte, leidenſchaftsgrößte und humorüberſprudelnſte Strauß auf uns ein, um zugleich ſeine tiefe Verwurzelung im heimiſchen bajuwariſchen Stammesboden zu bekunden. Aber vielleicht hat gerade dieſe unmittelbarſte volkhafte Bindung, die je ein Werk des Meiſters aufzuweiſen hatte, „Feuersnot" in der Allgemeinbeliebtheit hinter den mehr weltmänniſchen Schöpfungen zurücktreten laſſen. Zur tiefſten Weſenserkenntnis des Strauß'ſchen Genius ſcheint mir „Feuersnot" ebenſo unerläßlich wie etwa „Don Juan" oder „Till Eulenſpiegels luſtige Streiche". Begegnet man hier doch dem Urlaut der Strauß'ſchen Tonſprache, um nicht bloß des Meiſters Kunſt *können*, zugleich ſein Kunſt *ſein* in ihrer ganzen Weſenhaftigkeit erkennen zu laſſen.

Man empfindet es als regelrechtes Paradoxon, wenn gegen „Feuersnot" bei ihrem Erſcheinen einſt der Vorwurf der Melodienarmut erhoben wurde. Allein Richard Strauß befindet ſich dabei in guter Kompanie; auch Mozart und Weber iſt es vor Zeiten nicht anders ergangen. Richard Strauß lodert in dieſer Partitur geradezu in den Wonnen überwallender Melodienſeligkeit, die mit vitaler Elementarkraft das kunſtvolle Netzwerk des polyphonen Gebäudes durchadern. Was alles findet in der Weitmaſchigkeit des muſikaliſchen Gewebes ſeinen gemäßen Platz: ſchlicht volksliedhafte Prägungen wie Diemuts Amarellenlied, Ländler- und Walzerweiſen, in denen „Roſenkavalier" bereits vorklingt, ja, ſelbſt Münchens Wahrzeichen „Der alte Peter" fehlt nicht, Schuhplattler ſtampfen daher, Jodelfontänen ſprudeln auf, Flammenmotive züngeln in heißer Erregtheit verzehrend empor, Wagnerzitate werden als „Schleckbißlein" für Reminiszenzenjäger gereicht, und am Ende bricht ein entfeſſelter Strom ſinfoniſcher Leidenſchaft die Dämme des Opernmäßigen, die unter ſeiner Flutgewalt zurückweichen und berſten. War's, wenn der Vorhang gefallen, lediglich eine Eulenſpiegelei, ein Stück „Überbrettl", von deſſen Geiſt und Haltung Ernſt von Wolzogens Reimdichtung bewegt wird? Es iſt meiner Anſicht nach der kunſtgenialſte Zug dieſer Partitur, daß überall da, wo die ſzeniſche Situation ins Gewagte abzugleiten droht, Richard Strauß den erotiſchen Flammenüberſchwang durch eine wohlerwogene Humorfeuchtigkeit dämpft, eines Herzenshumors, dem vielleicht das Köſtlichſte dieſer lebenſprühenden und lebensunmittelbaren Muſik entblitzt. Richard Strauß hat ſich in „Feuersnot" bekanntlich eine ganz gehörige Portion Unmut und Groll, die Vergeltung für in ſeiner Vaterſtadt München erlittene Unbill und Verkennung, vom Herzen geſchrieben. Allein, es iſt eine Rache ausgeſprochen Strauß'ſcher Prägung; kaum minder als der Zorn entflammt ihr die Liebe. Im Brauſen und Stürmen dieſes elementaren Muſiziergeiſtes ſcheint von vorne herein großzügige Verzeihung gewährt. Heute weiß man längſt in München, daß der Meiſter in „Feuersnot" ſeine Vaterſtadt nicht nur für entgegengebrachtes dickſchädeliges Unverſtändnis geneckt, ſondern ſie im gleichen Atem in der ganzen Unverwüſtlichkeit ihrer Lebenskraft und Lebensfülle verherrlicht hat.

Gleich „Feuersnot" erweiſt auch „Ariadne auf Naxos", daß es nicht immer die bekannteſten Schöpfungen des Meiſters ſind, zu denen ſich der Strauß-Freund am innigſten hingezogen fühlt. In der Tat, ich kann „Ariadne" nur einem von Künſtlerhand zugeformten Edelſtein vergleichen, an dem man bald das von Natur verliehene Feuer, bald die Erleſenheit des kunſtvollen Schliffs beſtaunt. Denn Richard Strauß hat hier nicht nur ſeine könneriſch vollkommenſte, zugleich ſeine inſpirierteſte Muſik geſchrieben, deren Zaubergeheimnis in der wundervollen gegenſeitigen Ausgewogenheit von gnadenvollem Einfall und artiſtiſchem Vermögen beſteht. Beide ſcheinen unbegrenzt. Der Magier des Rieſenorcheſters einer „Salome" und „Elektra" kehrt in „Ariadne" zu einem Inſtrumentalkörper von nur 36 Stimmen zurück und ſtraft damit alle Nörgler Lügen, die bis dahin den Erfolg des Meiſters auf eine Steigerung der äußeren Mittel zurückführen wollten. Allein Richard Strauß wagt mit dieſem Kammerorcheſter überdies ein neues, noch kühneres Ausdruckswunder: er ſchickt ſich nicht nur an, zwei anſonſt unverbunden nebeneinander ſtehende Welten, die ernſte und die heitere Oper, miteinander zum ſtileinheitlichen dramatiſchen Ganzen zu verknüpfen, wie dies in unübertroffener Weiſe ſchon Mozart in „Don Giovanni" und der „Zauberflöte" gelungen; ſein Ehrgeiz zielt danach, dieſe beiden Sphären in kühnſten Überſchneidungen, in ſchier verwirrendem Durcheinandergeſchlinge zu zeigen, um demjenigen, der tiefer ſchürft, ſinnbildhaft darzutun, daß beide einer gemeinſamen Wurzel entſtammen, der Urmutter Melodie. Denn dieſe iſt in Wahrheit die Heldin der Oper. Die zauberhaft glitzernde, phantaſtiſche Stimmungen beſchwörende Harmonik ſowie die im beſchränkten Rahmen des verkleinerten Orcheſters umſo bewundernswertere Inſtrumentationstechnik geben lediglich das ſchimmernde Gewand ab, das den ſchlanken Körper des Melos farbenrauſchend umwallt. Das verleiht dem Ganzen jene Geſchmeidigkeit, jene elyſäiſche Leichte, wie ſie vielleicht nur noch in der Bürger-als-Edelmann-Suite begegnet.

Eine ſo überragende Erſcheinung wie Richard Strauß hat den Äſtheten und Kunſtexperten, ja auch den ſchaffenden Künſtlern ſelber, viel Kopfzerbrechen bereitet, vorab denjenigen, die am Äußeren dieſes ſcheinbar oft widerſpruchsvoll bunten Lebenswerkes haften blieben, ohne zu den Grundlinien des Weſens zu dringen. Und ſo iſt das Schickſal dieſer Kunſt nicht eigentlich

von den Fachleuten oder Fachkritikern entſchieden worden; es wäre undenkbar durch den Spruch des Volkes, das, nichts anderes als die muſikantiſche Urkraft des Meiſters erwitternd, ſich mehr und mehr zu ihm bekannt hat. Unbekümmert um die literariſchen Fehden, um Oppoſition und Anerkennung, hat es für Richard Strauß Stellung genommen; wer wollte dem widerſtreiten, wenn er etwa nur die Aufführungsziffern des „Roſenkavalier“ oder gar des „Roſenkavalier-Walzer“ in aller Welt ſich vor Augen hält? Dabei geht es gewiß nicht an, von einer billigen „Popularität“ zu ſprechen. Gerade eine Schöpfung wie „Roſenkavalier“ erweiſt das. Denn hier offenbart ſich jener Geiſt der Fülle, von dem ich eingangs ſprach, in betörendſter Geſtalt. Jeder findet in dieſer Partitur etwas, das ihn hinreißt, ob er nun die einfache, in Herz und Sinne dringende Melodie, ob er den Rauſch des Polyphonen oder das letzte Raffinement einer opaliſierenden Klanglichkeit ſucht. Kein Wunder, wenn die Zahl ſeiner Bewunderer Legion iſt. Ebenſo ſicher bleibt aber auch die Tatſache, daß man die unwiderſtehliche Wirkung dieſer und anderer Strauß'ſcher Muſik nicht einſeitig aus äußeren Momenten ableiten darf. Geben wir es doch zu, ſo ſchwer es auch manchem ankommen mag, dieſe Muſik beſitzt alles, worum der minder Reiche ſie beneiden muß, Einfall, Wohlklang, Lebenswärme, hymniſchen Schwung und lyriſche Zartheit. Sie iſt nicht nur gekonnt, ſie wuchert mit den Zinſen einer begnadeten Eingebung. So klug die Äſtheten von der Strauß'ſchen Inſtrumentationskunſt, von den Farben ſeiner Orcheſterpalette, kurzum von allem reden, was irgendwie aus dem Handwerk zu erklären iſt, — eine Melodie wie des Mittſommernachtgeſanges aus „Feuersnot“ klingt auf, ein Thema wie die kecke Weiſe des Till Eulenſpiegel ſpringt dich an, und du weißt, es iſt weit mehr als das Sekundäre eines zu letzter Möglichkeit geſteigerten techniſch-virtuoſen Könnens, es iſt die primäre Kraft des muſikantiſchen Ureinfalls, die packt und verzaubert. Und hingegeben laſſen ſich Ohr und Sinn von dieſem orphiſchen Klang überwältigen wie Ariadne vom ſtrahlenden Gottweſen des Bacchus!

Autobiographiſches im Schaffen von Richard Strauß.

Von Roland Tenſchert, Wien.

Richard Strauß iſt eine gerade, aufgeſchloſſene Natur. Auf gut deutſche, in Sonderheit bajuvariſche Art hält er nicht mit ſeiner Meinung hinterm Berge und, wenn man ihm auch ein gewiſſes diplomatiſches Talent keineswegs abſprechen kann, ſo gibt er ſich als Menſch wie als Künſtler doch ſo offen und ehrlich, daß man bei ihm immer weiß, woran man iſt. Damit ſoll natürlich nicht geſagt ſein, daß Richard Strauß ſeine Privatangelegenheiten an die große Glocke gehängt wiſſen will. Man hat dem Meiſter mit ſolcher Unterſchiebung ſogar bitter Unrecht getan. Die gewiſſe Reklameſucht, die ſich beſonders zur Zeit ſeiner erſten blendenden Erfolge um ſeine Perſon geſchäftig zu tun machte, war keineswegs von ihm inſpiriert oder auch nur gebilligt, ſondern Richard Strauß hat gegen ſolche Aufmachung entſchieden angekämpft und aus üblen Erfahrungen eines unnatürlich von außen her angefachten Premierenfiebers um die „Salome“, „Elektra“ und den „Roſenkavalier“ die richtigen Folgerungen gezogen und für die Folge ähnlichen „Ausſchreitungen“ höchſt perſönlich das Waſſer abzugraben verſucht.

Eine geſunde, kräftige Veranlagung, durch vernünftige Erziehung, harmoniſche Entwicklung und ermunternde Erfolge in günſtige Bahnen gelenkt, ließ Richard Strauß' muſikaliſche und allgemein künſtleriſche Begabung ohne irgend welche gefährliche Störung oder Hemmnis ausreifen. So iſt dem Künſtler, an dem Geſchick anderer großer Tonheroen gemeſſen, die Tragik des Schöpferiſchen in ihren kraſſen Formen erſpart geblieben, ſo verlief auch ſein Werdegang ſtetig, in gleichem ſicheren Aufſtieg ohne weſentliche Rückfälle und Kriſen, ſoweit dies natürlich von außen abzuſchätzen iſt und im Niederſchlag eines, man kann hier faſt ſagen: pauſenloſen Schaffensablaufes erkennbar wird.

Spricht die eben gegebene Charakteriſtik des Meiſters dafür, daß dieſem wie im perſönlichen Verkehr ſo auch bei der „Ausſprache“ in ſeinen Werken die Zunge gelöſt erſcheint und daher bei ihm eine gewiſſe legere Mitteilſamkeit zu erwarten iſt, ſo läßt die mehr oder weniger kriſenloſe Künſtlerentwicklung wieder darauf ſchließen, daß ſich der beſondere oder beſſer

geſagt: aktuelle perſönliche Inhalt dieſer Ausdeutungen in verhältnismäßig enggezogenen Grenzen bewegt und dem allgemein-menſchlichen Bekenntnis der überwiegende Raum zugewieſen iſt. Dafür kann auch die Tatſache ſprechen, daß bei Richard Strauß' Schaffen der abſoluten Muſik der kleinere Anteil zukommt und gerade die Mehrzahl ſolcher Werke in die Frühzeit künſtleriſcher Ertüchtigung, ſowie in d i e Epoche fällt, da ſich der Werdende noch an bewährten Vorbildern vorzutaſten beſtrebt iſt.

Der weitaus größte Teil von Richard Strauß' Werken (die Lieder, Chöre, Opern) iſt an das geſungene Wort gebunden, die beiden größeren Ballette erhalten durch das Buch, die zahlreichen ſinfoniſchen Dichtungen durch das Programm ihre Zielrichtung. Nur verhältnismäßig ganz Weniges bleibt übrig, das als abſolute Muſik im engeren Sinne anzuſprechen iſt. Freilich bleibt ja die Stoff-W a h l darüber, was den Komponiſten im Innerſten bewegte, nur umſo aufſchlußreicher und der Umſtand, daß ſich Richard Strauß gelegentlich ſeine Texte ſogar ſelber ſchrieb, fällt auch weſentlich ins Gewicht.

Man tut vielleicht am beſten daran, gewiſſe Erlebniskomplexe, die öfters in Richard Strauß' Schaffen wiederkehren, herauszugreifen und näher zu betrachten. Dabei ſind gerade die Werke, die dem Meiſter eine eigene Textierung abrangen, beſonders aufſchlußreich. Und da drängt ſich die Erſtlings-Oper „Guntram" unmittelbar auf. Richard Strauß hat dieſem Bühnenwerk bekanntlich ein den Autor ironiſierendes Marterl geſetzt. Es befindet ſich im Park von des Meiſters Villa zu Garmiſch und trägt folgende Inſchrift:

„Hier ruht der ehr- und tugendſame Jüngling
G u n t r a m,
Minneſänger,
der vom ſymphoniſchen Orcheſter ſeines eigenen Vaters
grauſam erſchlagen wurde."

Der Sinn der Verſe, der ja deutlich darauf anſpielt, daß der Autor des „Guntram" die Bahnen des Muſikdramatikers Richard Wagner in eifervollem Nachſtreben weiterverfolgt, erhält ſeine Vertiefung in der Erkenntnis, daß Strauß ja gerade in dieſem Werk die für den Künſtler lebenswichtige Wendung zu vollziehen trachtete, die in der Beſinnung auf ſich ſelbſt liegt, in der perſönlichen Zielſetzung und der Abkehr von dem in dieſer Oper viel erörterten „Bund", der ja nichts anderes bedeutet als Wagner-Epigonentum, Grals-Gemeinſchaft. Richard Strauß' Guntram hat des Bayreuther Meiſters wahre Forderung an die junge Generation beherzigt, die nicht in der ſklaviſchen Nachahmung ſeines Werks, ſondern in dem Wunſche gipfelte „Kinder, macht Neues!" Wotans Worte, auf Jung-Siegfried gemünzt, können auch auf das geiſtige Verhältnis Richard Wagner : Richard Strauß Geltung haben:

„Wen ich liebe
laß ich für ſich gewähren:
Er ſteh' oder fall',
ſein Herr iſt er:
Helden nur können mir frommen."

Richard Strauß war wohlgerüſtet, bevor er dem Kunſtwerk Richard Wagners begegnete. Der „Guntram" iſt die Auseinanderſetzung mit Wagner. Er wurde zugleich die Befreiung von den Ketten künſtleriſcher Abhängigkeit. So kann Strauß-Guntram in der Oper zu Friedhold, dem Sachwalter des „Bundes", ſagen:

„M e i n Leben beſtimmt
M e i n e s Geiſtes Geſetz;
Mein Gott ſpricht
Durch mich ſelbſt nur zu mir!"

Es braucht hier kaum hervorgehoben zu werden, daß ſolches Sich-ſelbſt-finden des Künſtlers keineswegs die Würdigung der Bedeutung von Richard Wagners Werk ausſchließt, ſondern daß es dem Eintreten für Bayreuth und den Bayreuther Meiſter dadurch erſt die richtige

Bewegungsfreiheit gesichert hat. Richard Strauß hat in Wort und Schrift sein Bekenntnis zu Richard Wagner außer jedem Zweifel gelassen. Er hat auch als Dirigent den Musikdramen Wagners immer gerne seine künstlerische Betreuung angedeihen lassen. Er hat nur Wagners Kunstwerk gegenüber für sein eigenes Schaffen die Grenzen zu ziehen verstanden, die ihm die Enfaltung seiner Eigenpersönlichkeit sicherten. Wenige Jahre vor dem „Guntram" tritt des Meisters Ringen um einen Eigenstil in „Tod und Verklärung" schon deutlich hervor. Bekanntlich ist das Programm zu dieser sinfonischen Dichtung von Alexander Ritter im Nachhinein gedichtet und gewiß kommt dem Titel mehr eine symbolhafte als realistische Bedeutung zu.

Als natürliche Folgeerscheinung auf die wachsende Freimachung vom Traditionellen stellt sich die Befehdung des musikalischen Neuerers ein. Sie hat recht tolle Blüten gezeitigt. Publikum und Zunft, die noch genügend an Richard Wagners sensationellen Neuerungen zu verdauen hatten, wandten sich natürlich heftig gegen den jungen Komponisten, der Wagner — im technischen und entwicklungsgeschichtlichen Sinne gesprochen! — noch übersteigern wollte. Die Abwehr dieses Kampfes spiegelt sich nun in verschiedener Abwandlung mehr oder weniger verschleiert wider. Bald hält Richard Strauß seinen Kritikern im Publikum und in der Presse als pfiffiger Till, der über seine eigene Hinrichtung weg triumphiert, einen wenig schmeichelhaften Spiegel vor Augen, bald setzt er in Sonderheit gegen seine eigenen engeren Landsleute in Isarathen zu einer nicht mißzudeutenden Strafpredigt an, die auch die Sünden Münchens an Richard Wagner nicht unerwähnt läßt und die Bequemlichkeit und Rückständigkeit dieser Mitbürger geißelt:

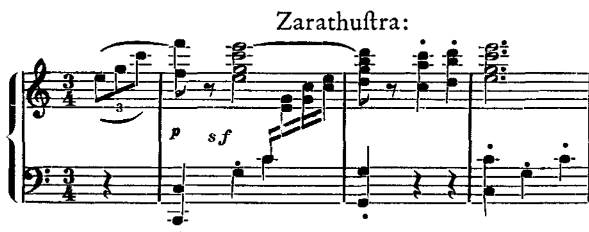
„Ihr wolltet den langsamen Schritt euch bewahren,
Damit den Pfäfflein und alten Weiben
Nit etwa der Schnaufer möcht' ausbleiben.
Sein W a g e n kam allzu g e w a g t euch vor,
Da triebt ihr den W a g n e r aus dem Tor —
Den bösen Feind, den triebt ihr nit aus —
Der stellt sich euch immer aufs neu' zum S t r a u ß."

Kein Zweifel, daß diese Verse Ernst v. Wolzogens aus dem Textbuch zur „Feuersnot" vom Komponisten kräftigst inspiriert worden sind. Wenn es dann im Weiteren heißt:
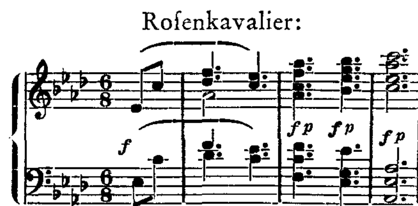
„Da zeigt ich ihrem Tugendsinn,
Daß für die Tugend zu gut ich bin,
Daß ich kein weicher, winselnder Wicht —
Darum verlöscht ich euch Feuer und Licht."

so ist unschwer die Beziehung von der „Feuersnot" zu der fünf Jahre vorher geschaffenen Tondichtung „Also sprach Zarathustra" gegeben, die den Hinterweltlern (sc. der Kunst) zu Leibe rückt und „den Tanz der leichten Füße" predigt. Es mag merkwürdig anmuten, daß eben in diesem „Zarathustra" im Kapitel, das die Genesung des Helden schildert, eine unverkennbare Vorahnung des Oktavian-Themas aus dem „Rosenkavalier" anklingt, geraume Zeit vor der „Salome" und der „Elektra". Es sollen im Folgenden zwei Erscheinungenformen des verwandten Themas aus beiden Kompositionen nebeneinandergestellt werden, die solche Beziehung deutlich offenbaren.

Zarathustra:



Rosenkavalier:



Nach „Till", „Feuersnot" und „Zarathustra" erhält das „Widersacher" - Motiv noch eine weitere Prägung im „Heldenleben", und zwar nicht so sehr in dem „militärischen" Kapitel als in der Beckmesser-Episode, deren grelle, spitzige Federführung wohl auch den Federkrieg der



Margit Angerer (als Rofenkavalier)
mit Adele Kern
(Salzburger Feftfpiele)



Maria Nezedal
als Rofenkavalier
(Staatsoper München)



Lilli Lehmann mit Margit Angerer (als Rofenkavalier)
(Salzburger Feftfpiele)

(Aufnahmen: 1 und 3 Ellinger-Salzburg, 2 Holdt-München)

Hofenrollen in Richard Strauß' Werken

Zu dem gleichnamigen Auffatz von Dr. Roland Tenfchert



Aline Sanden
als Rosenkavalier
(Neues Theater Leipzig)



Marta Rohs
als Rosenkavalier
Sächsische Staatsoper Dresden)



Elsa Wieber
als Rosenkavalier
(Sächsische Staatstheater Dresden)



Jarmila Nowotna
als Rosenkavalier
(Salzburger Festspiele)

(Aufnahmen: 1 Hoffmann-Leipzig. 2 und 3 Berger-Dresden. 4 Ellinger-Salzburg)

Hosenrollen in Richard Strauß' Werken

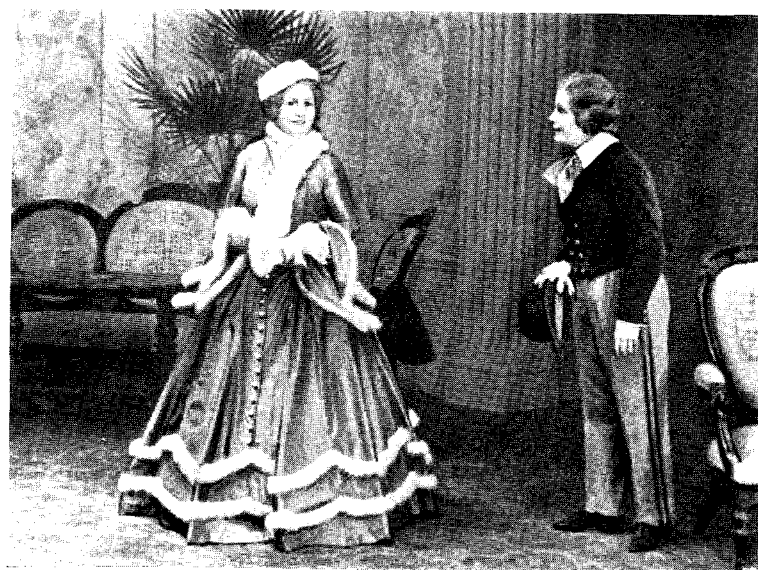
Zu dem gleichnamigen Aufsatz von Dr. Roland Tenschert



Hildegard Ranczak (als Komponist) mit H. H. Nissen in „Ariadne auf Naxos"
(Staatsoper München)



Hildegard Ranczak (als Komponist) mit Adele Kern in „Ariadne auf Naxos"
(Staatsoper München)



Felicie Hüni-Mihaczek mit Hildegard Ranczak (als Zdenka) in „Arabella"
(Staatsoper München)

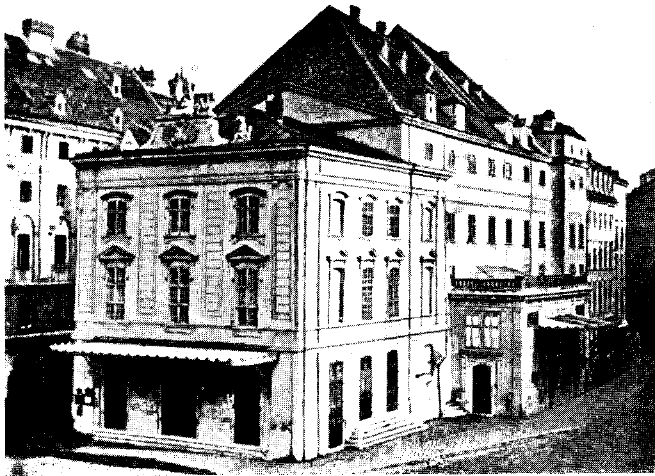
(Aufnahmen: Holdt-München)

Hosenrollen in Richard Strauß' Werken

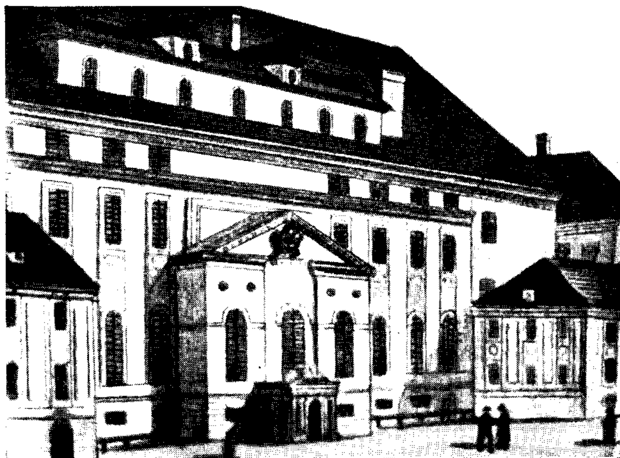
Zu dem gleichnamigen Aufsatz von Dr. Roland Tenschert



K. K. Hoftheater in Wien nächſt der Burg



K. K. Hoftheater in Wien nächſt dem Kärntnerthor



K. K. priv. Theater an der Wien
(Aufnahmen: nach alten Stichen von Auguſt Pohl)
Zu dem Auſſatz von Auguſt Pohl: „Die klaſſiſchen Opernbühnen Wiens"

Presse-Kritik nahelegt. Hier ist alles auf kalte Skurillität, auf Einfalls- und Phantasielosigkeit angelegt im Gegensatz zur warmherzigen Schalkhaftigkeit, zur sympathischen Humorigkeit des „Till Eulenspiegel", in dessen Charakter der Schöpfer ja eine Seite seines eigenen Wesens spiegeln will. Aber auch die Antithese zu diesen Anprangerungen seiner „Widersacher" fehlt nicht. Wir dürften uns kaum täuschen, sie in den „fantastischen Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters" „Don Quixote" zu erblicken. Hier bezieht Richard Strauß die Position der Gegenpartei, greift zur Persiflage des Künstlertums, zur Persiflage seiner selbst. Es mag einem jeden Künstler einmal inmitten des rauhen, kalten Alltags, der verständnislosen Umwelt sein heißes Streben als Kampf gegen Windmühlen, als groteske Quixoterie erscheinen. Dies kommt auch in Strauß' Tondichtung zum Ausdruck, wo der Held niemand anderer als der Komponist selber ist. Hat ihn der Meister doch mit so viel warmem Anteil gestaltet und ihm einen so rührenden Abgesang gewidmet, hat er auch den Träger sanglichsten Klangzaubers, das Solovioloncello, zum Sprachrohr seiner vielgetäuschten Seele auserkoren. Damit erscheint, abgesehen von einer weniger wichtigen Fehde in späterer Zeit, die Auseinandersetzung mit der Gegnerschaft des Künstlers abgeschlossen. Weniger vielleicht deshalb, weil sich kein Anlaß mehr hierzu geboten hätte, als daß dieses Kapitel den gereiften, in sich gefestigten Meister nicht mehr so tief berührte wie in seiner ausgesprochenen Kampfzeit.

Ein weiteres Kapitel Richard Strauß'scher Selbstbekenntnisse in Tönen kann man mit der Überschrift eines Teiles einer seiner Tondichtungen „Des Helden Gefährtin" betiteln. Hat der Meister in seinem „Don Juan" eine Reihe anziehender Frauengestalten vor unser Auge gezaubert, die man gewiß als Porträts von Weiblichkeiten ansprechen darf, welche des Komponisten Lebensweg kreuzten, so befassen sich mehrere verschieden geartete Werke des Komponisten mit dem Problem Gattin und Ehe. Der treffliche Charakterschilderer ließ da Erlebtes in verschiedenster Einkleidung bei der Darstellung von Bühnengestalten einfließen. Da er im „Intermezzo" eine Art von Schlüsselstück schreibt, wobei er nach vergeblichen Bemühungen um einen geeigneten Librettisten wieder einmal selbst sein Buch verfaßt, ergeben sich Schlüsse auf autobiographische Beziehungen auch in anderen Werken, ohne daß man im Dunkeln zu tappen braucht. Mit erquickendem Freimut lehnt er es ab, hier Idealgestalten zu zeichnen, einer rückgratlosen Huldigung auf die Frau um jeden Preis das Wort zu reden. Er verteilt Licht und Schatten, wie er das in seinem Selbstporträt nicht anders getan hat, läßt aber nicht im Unklaren, was ihm die Frau bedeutet. Sowohl im „Heldenleben" und in der „Symphonia domestica", als auch im „Intermezzo" zählt der Hymnus, der nach den verschiedenen Wenn und Aber der Frau gewidmet ist, zum Ergreifendsten und Überzeugendsten der betreffenden Komposition. Man kann in dieser Reihe wohl auch die Gestalt der Färberin in „Frau ohne Schatten" gelten lassen, deren Stichhaltigkeit in der Entscheidungsstunde so sympathisch berührt.

In der „Symphonia domestica" wie in deren bühnenmäßigem Gegenstück, dem „Intermezzo", spielt aber auch das Kind eine beträchtliche Rolle. Da Richard Strauß die erstgenannte Komposition mit der Widmung „Meiner lieben Frau und unserem Jungen" versieht und an die Spitze der genannten Oper die Worte „Meinem lieben Sohne Franz" setzt, sind die Beziehungen des betreffenden Darstellungsobjekts zum Sohne des Komponisten, Franz, ohne weiteres gegeben. Auch der Firmling im Ballett „Schlagobers" dürfte durch eine Erinnerung an ein Kindheitserlebnis des Sohnes seine erste Anregung erhalten haben.

Bei all dem Gesagten muß natürlich betont werden, daß in einem Kunstwerk stets Selbstbekenntnis und Selbsterlebnis unlösbar mit den verschiedensten Ergebnissen der künstlerischen Phantasie verknüpft sind, daß Dichtung und Wahrheit in ständig wechselnder Kombination Anteil an der endgültigen Form besitzen. Die strenge Abgrenzung dieser beiden Komponenten wird zur Unmöglichkeit und der bloße Versuch ist daher von vorneherein zur Erfolglosigkeit verurteilt.

Zum Abschluß muß auch noch einiges über das Naturerlebnis bei Richard Strauß gesagt werden. Wie so viele Musiker hat auch ihn schon in frühen Jahren — der Künstler war damals noch nicht zweiundzwanzig Jahre — das Erlebnis Italien gelockt. Er legte seine Eindrücke in den vier Tonbildern „Aus der Campagna", „In Roms Ruinen", „Am Strande von Sorrent" und „Neapolitanisches Volksleben" nieder und schließt sie zu der sinfonischen Fantasie

„Aus Italien“ zusammen. Die Farbenpracht der Klänge, über die Richard Strauß in diesem frühen zyklischen Werk verfügt, ließ ob ihrer Plastik des Dargestellten, ob ihrer Fülle charakteristischer Stimmungen erstaunt aufhorchen. Daß sich den Meister, dessen Villa in Garmisch einen so herrlichen Ausblick auf die Hochgebirgswelt ermöglicht, auch das Thema Alpen aufdrängte, ist umso plausibler, als Richard Strauß ein passionierter Freund der Berge ist. In der „Alpensinfonie“ hat dieser Meister so eigentlich seine „Pastorale“ geschaffen. Um den tiefen Natursinn eines Richard Strauß zu ermessen, genügt allein der Hinweis auf die Stelle, wo nach der Erklimmung des Gipfels die Bergeinsamkeit geschildert wird. Man meint, die reine, dünne Bergluft zu atmen und in eine höhere, bessere Welt entrückt zu sein. Aber wie viele kleine Naturskizzen, Landschaftsidylle und blühende Gärten sind nicht in den zahlreichen Liedern Strauß' vor unser Auge gezaubert!

Wir haben von Autobiographischem erzählt. Und doch ist nicht jede Note, die ein Tonkünstler schreibt, ein autobiographisches Dokument! Erschließt sich nicht in jedem Werk etwas von seinem Schöpfer und seinem Erleben! In diesem Sinne ist auch Strauß' Schaffen eine einzige große Selbstbiographie.

Hosenrollen in den Bühnenwerken von Richard Strauß.

Von Roland Tenschert, Wien.

Bevor auf das gestellte Thema im Besonderen näher eingegangen werden soll, sind einige allgemeine Feststellungen zur Frage „Hosenrolle“ von Vorteil. Man unterscheidet im Theaterstück zwei grundsätzlich voneinander verschiedene Abarten von Hosenrollen. Des öfteren handelt es sich darum, daß in einem Schauspiel oder in einer Oper eine Frauenfigur vorkommt, die zeitweise oder auch andauernd in Männerkleidern erscheint, also verkleidet ist. Hier ist das Verkleidungsmotiv durch die Handlung selbst gegeben. Die Frau, die die Hosen trägt, stellt auch tatsächlich eine Frau dar, aber eben eine Frau in Männerkleidern. Als nächstliegendes Beispiel drängt sich hier Leonore in Beethovens „Fidelio“ auf. Der Opernstoff besagt: die Frau Florestans bedient sich der Männerkleider, um, auf diese Weise unerkannt, ihren Gatten aus dem Kerker zu befreien. Dementsprechend wird natürlich auch die Leonoren-Rolle von einer Frau dargestellt und Beethoven hat die Partie für eine Frauenstimme komponiert. Handlungsvorwurf und darstellerische Verwirklichung decken sich demnach in dieser Hinsicht vollkommen. Obwohl auch diese einfache Form der Hosenrolle, wie später erörtert werden soll, der künstlerischen Problematik keineswegs ganz entbehrt, so liegt diese doch offenbar zu Tage und läuft mit der stofflichen parallel.

Jedoch ändert sich die Situation sofort wesentlich, wenn sich die aus dem Handlungsvorwurf ergebende Wahrheit mit der künstlerischen Wahrheit nicht deckt, wenn etwa der Page Oskar in Verdis „Maskenball“ von einem Koloratursopran oder gar die Titelrolle in Glucks Reformoper „Orpheus“ von einem Contraalt, also ebenfalls von einer Frau dargestellt wird. Hier kompliziert sich das Problem insoferne, als die Frau, welche „die Hosen anhat“ (bei Orpheus nur bildlich genommen!), nicht eine als Mann verkleidete Frau, sondern einen Mann als solchen darzustellen hat. Die Frauenstimme steht hier im Dienste einer Stilisierung, sie vertritt einen Idealfall, einen Idealklang, der sonst erfahrungsmäßig nicht zu erreichen ist. Hat man in früheren Jahrhunderten den Kastraten für einen stilisierten Heldenklang eingesetzt, so lag darin ein ähnlicher Vorgang, der freilich nur durch widernatürliche Konzessionen zu erreichen war. Auch kann man nicht behaupten, daß die Hosenrollen die Kastratenrollen abgelöst haben, da sich das Charaktergenre dieser beiden Gebiete keineswegs deckt. Ein Nachhall des Kastratentypus läßt sich merkwürdigerweise auch bei Richard Strauß vorfinden. In der „Frau ohne Schatten“ findet sich eine kleine Rolle, bei deren Besetzung der Meister zwei Alternativen zuläßt. Es handelt sich um den „Hüter der Schwelle“. Strauß verlangt hier einen Sopran oder einen „besonders begabten Falsettsänger“. Trotzdem der Sopran zuerst genannt ist, dürfen wir annehmen, daß der Falsettsänger den Intentionen des Meisters mehr entspricht. Nur ist er nicht leicht anzutreffen. Daher auch die vorsichtige Einschränkung bezüglich der Eignung. Der Hüter der Schwelle soll eine Art von Geschlechtlosen, eine Eunuchenfigur dar-

ſtellen. Er wird daher, wo ein Falſettiſt fehlt, am beſten durch einen Sopran von möglichſt unperſönlichem Stimmklang geſungen.

Nachdem dieſer Sonderfall einer Hoſenrolle im weiteren Sinne des Wortes vorweggenommen worden iſt, ſoll in die Betrachtung der anderen Beiſpiele eingegangen werden. Die erſtgenannte Abart, bei der die Verkleidung ausſchließlich vom Stofflichen ausgeht, iſt nur durch einen Fall, durch die Zdenko-Zdenka-Partie in „Arabella", zu belegen. Die dichteriſche Konzeption der Zdenka-Geſtalt hat mancherlei Widerſpruch und Kritik gefunden, die zum Teil nicht ganz ungerechtfertigt erſcheint. Dies gilt wohl in erſter Linie der Motivierung dafür, daß das Mädchen als Knabe ausgegeben wird. Die Gräfin Waldner erklärt dies ihrer Kartenaufſchlägerin ſehr kurz, aber wenig plauſibel: „Weil ſie wild war wie ein Bub, hat man ſie weiterhin als Buben laufen laſſen. Wir ſind nicht reich genug, in dieſer Stadt zwei Mädchen ſtandeswürdig auszuführen . . ." Im Hinblick darauf, wie Zdenka im ganzen Stück als durchaus weicher, empfindungstiefer Charakter geſchildert iſt, wie ſie immer wieder aus ihrer Knabenrolle herausfällt, und das mädchenhafte Empfinden, das zarte Gemüt ihr in dieſer Hinſicht ſelbſt Arabella gegenüber, bei der ja die Verkleidungstäuſchung wegfällt, einen Streich ſpielt, kann das erſte Argument der Mutter nur als Ausweichen vor dem wahren Grund oder als Milderung des zweiten Arguments gewertet werden. So muß man ſchon die Unmöglichkeit einer „ſtandesmäßigen Ausführung" der zweiten Tochter als einzigen Anſtoß zur Fiktion Zdenko-Zdenka, die zur Schürzung des dramatiſchen Knotens führt, hinnehmen. Den Verſuch, in charakterologiſchen Momenten Zdenkas eine feſtere Verankerung des Verkleidungsmotivs zu finden und in dem Mädchen ein Gegenſtück zu Mignon, Viola und Roſalinde zu wittern, lehnt ſchon Karl Joachim Krüger mit Recht ab[1].

Zdenka wandelt ſich in der ganzen Oper auch kaum weſentlich, ſondern verrät ſich bereits ziemlich zu Beginn des erſten Akts als die, die ſie iſt. Ihre Liebe zu Matteo wird dem Zuſchauer von allem Anfang deutlich gemacht. Mit Beziehung auf den Geliebten ſchaffen ſchon die erſten Worte Zdenkas Klarheit: „O!, dann iſt alles aus! Dann ſeh ich i h n nie mehr!" Richard Strauß unterſtreicht dieſes i h n im Geſang durch ein zweigeſtrichenes gis, das mehr als drei Takte ausgehalten iſt. Und wenn Zdenka für den geliebten Matteo bei ihrer Schweſter Arabella um Erhörung fleht, ſo läßt ſie über den Sinn dieſes Tuns auch keinerlei Zweifel offen. „A u f o p f e r n will ich mich dafür (sc. f ü r i h n) — mein Leben lang, in Bubenkleidern laufen und V e r z i c h t auf alles, auf a l l e s tun!" Als unmittelbar nach dieſen Worten Matteo eintritt, erblaßt Zdenka, wie eine Regiebemerkung beſagt. Aber nicht nur den Beſucher im Parkett, auch den heimlich Angebeteten auf der Bühne läßt der Bub Zdenko in die Karten ſehen, indem er ihm die Rätſel eines Mädchenherzens zu löſen hilft. „So iſt ein Mädel. Geben will ein Mädel mehr und mehr, nur zeigen will ſie nichts. Sie ſchämt ſich halt ſo furchtbar." Für den Augenblick iſt Matteo von dieſem Wiſſen um Geheimes auch merklich überraſcht, aber ſeine Seelenpein bezüglich Arabella läßt dies ſofort wieder vergeſſen. Als ſpäter die Schweſter an Zdenka deren „exaltierten Ton" gloſſiert und zum Schluß kommt, die „Maskerade" müſſe bald ein Ende haben, antwortet die Betroffene in kindlichem Trotz: „Ich bleib ein Bub bis an mein End. Ich will nicht eine Frau ſein, ſo wie du eine biſt. Stolz und kokett und kalt dabei!" Es hieße den Sinn dieſer Rede in ſein Gegenteil verkehren, wollte man den erſten Satz des Zitats als Argument für Zdenkas unweiblichen Charakter gelten laſſen. Will das Mädchen doch damit ſagen: Bevor ich nicht eine echte, liebend gewährende Frau ſein kann, will ich lieber gar keine ſein. Durch ſolche Charakteriſtik Zdenkas wird der Vorwand der Verkleidung wohl noch weniger plauſibel, doch erhält die Löſung des Konflikts, die ja ebenfalls nicht unwiderſprochen blieb, glaubhaftere Vorausſetzung, indem Zdenkas oben zitiertes Wort „Aufopfern will ich mich" einen der wahrhaft liebenden Frau gemäßen Sinn erhält.

Richard Strauß' Vertonung der Partie unterſtreicht eine Auffaſſung Zdenkas, wie ſie ſoeben verſucht worden, in hohem Maße. Sie benützt jede Gelegenheit, um das natürlich weibliche Empfinden, beſonders die von allem Anfang an unbewußt-bewußte Neigung des Mädchens zu

[1] In des genannten Verfaſſers Monographie „Hugo v. Hoffmannsthal und Richard Strauß"; Verlag Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1935.

Matteo hervortreten zu lassen, um das etwas ästhetisierend Konstruktive der Gestalt in eine warme Welle untrüglichen Gefühls zu hüllen. Daß diese Zdenka aber trotzdem nicht zur Hauptfigur der Oper wurde, wie es in des Dichters Vorarbeit hiezu entsprechend „Lucidor“ war, dürfte wohl auf den entscheidenden Anteil des Komponisten an der Ausarbeitung des Buches gelegen sein. Eine Beziehung dieser Zdenka-Rolle zu einer früheren Richard Strauß-Figur soll schließlich hier wenigstens noch angedeutet werden. Schon in der „Feuersnot“ opfert sich eine Frau, des Bürgermeisters Sentlinger Tochter Diemut, durch ihre Hingabe. Auch dort steht hinter dem Motiv des äußeren Zwangs im Dienste der anderen die eigene, nicht klar eingestandene Liebe.

Alle übrigen Hosenrollen in Richard Strauß' Bühnenwerken zählen der zweiten der oben geschilderten Gruppen bei. Von geringem Gewicht ist der Schäfer im „Bürger als Edelmann“. Er stellt eine rein episodische Figur dar und gehört zu den Künstlern, die den Kunst- und Amüsementbedürfnissen des Herrn Jourdain und seiner Gäste Nahrung zu bieten haben. Wie der Musiklehrer dem Bürger Jourdain erklärt: „Es sind nun einmal die Schäfer, denen man zumutet, daß sie ihre Gefühle in Musik ausströmen lassen“, so kann man weiter sagen, daß das Schäferpaar, als ein stilisiertes Liebespaar des typischen Rokoko, stets gerne von Frauen dargestellt wurde. Das Duett der weiblichen Stimmen gibt dem süßlichen Genre einer Liebespoesie dieses Schlages die charakteristische Note. Die zierliche, schlanke Frauengestalt im bunten Schäfergewand der Zeit entspricht auch optisch hier am besten. In solchem archaisierenden, zeitgebundenen Sinn führte Richard Strauß stilrichtig bei dem Duett „Kennst du ewig nichts als Kälte“ einen Alt als Schäfer mit einem hohen Sopran als Schäferin ein.

Zu den Hosenrollen im weiteren Sinn zählt auch der Page in „Salome“. Er ist eine ausgesprochene Nebenfigur. Er ist gewissermaßen die personifizierte Warnung an Narraboth, sich nicht in eine Leidenschaft zu Salome verstricken zu lassen. Wie ein Schutzengel überwacht er jeden Schritt, jeden Blick, jede Regung des Hauptmanns und wiederholt immer von Neuem seine Kassandra-Rufe „Schreckliches wird geschehn!“ Wenn Richard Strauß in diesem Fall der Pagenrolle einen Alt zugeteilt hat, so folgte er offenbar den Spuren einer Operntradition, die einen halbwüchsigen Knaben von einer Frau darstellen läßt. Wir haben schon den Pagen Oskar aus dem „Maskenball“ erwähnt, nennen den Hirten im „Tannhäuser“, die drei Knaben in der „Zauberflöte“, bei denen man in letzter Zeit das Experiment einer Knabenbesetzung machte, ohne daß das Ergebnis voll befriedigte. In neuerer Zeit hat Engelbert Humperdinck seinen Hänsel, Hans Pfitzner die Knaben Ighino und Silla mit Frauen besetzt. So mochte also auch der Frauenalt des Pagen in der „Salome“ einen Knabenalt ersetzen, ohne daß dieser Hosenrolle sonst eine tiefere Bedeutung zukäme.

Wesentlich anders liegt der Fall bei den beiden übrigen Hosenrollen in dem Bühnenwerk unseres Meisters, bei dem Komponisten in der Neufassung von „Ariadne“ und bei Oktavian im „Rosenkavalier“. Beim Komponisten läßt sich nicht das Argument ins Feld führen, es handle sich um einen Knaben und der Frauensopran vertrete hier wie in den vorgenannten Beispielen eben eine Knabenstimme. Es brennt viel jugendliches Feuer, viel Exaltation in der Brust dieses weltfremden Menschen, der in höheren Regionen lebend und schaffend, kein Verhältnis zur realen Wirklichkeit besitzt. Himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt, durchmißt er in wenigen Minuten eine unermeßliche Skala von Gefühlen zwischen jubelnder Extase und bitterem Ekel vor der Welt. Es ist der naive, ideale Künstler, der außerhalb der Realitäten des Lebens steht, der jedes Geschehen mit seinen eigenen Maßen mißt. Diese Erscheinung, die ein Loblied auf die heilige Musik singt, deren alles mit dem Glanz des Ideals umkleidendes Auge die leichte, kokette Tanzkomödiantin Zerbinetta in ein „unbegreifliches Mädchen“ umdeutet, „das Irdische unvorhanden in der Seele“ dieses raffinierten Weibchens wähnt, diese Erscheinung wollte Richard Strauß auch durch die Darstellung, durch den Gesangstyp außerhalb der „gemeinen Umwelt“ stellen. Daher stilisierte er die poesievolle Figur des Komponisten in eine Hosenrolle empor und idealisierte sie dadurch zugleich. Wenn der Komponist mit Zerbinetta einmal in einer Art von Liebesduett zusammentreten muß, so ist doch der Stimmcharakter der beiden Rollen — dort ein fülliger, warm lyrischer Sopran, da eine schlanke, blitzende, in

den höchſten Regionen ſich kühn und leicht umhertummelnde Koloraturſtimme — ſo gegenſätzlich gehalten, daß die natürliche Wirkung dieſer Zwieſprache in keiner Weiſe berührt wird.

Die Hoſenrolle par excellence, nicht nur im Schaffen von Richard Strauß, ſondern in der ganzen Opernliteratur, iſt jedoch der Oktavian im „Roſenkavalier". Dies liegt nicht allein darin, daß eine ſolche Rolle in den Rang einer Hauptfigur, nach mancherlei Überlegungen der Verfaſſer ja ſogar einer Titelfigur, emporgerückt iſt, ſondern daß das Problem der Verkleidung auf vielfältige Art kompliziert und nach allen Seiten hin gewandelt iſt, ſodaß ſich eine Löſung von höchſter Eigenart und aparteſtem Zauber ergab. Dieſer „junge Herr aus großem Haus" hat einen berühmten Vorgänger in Mozarts Cherubino. Eine weitgehende Übereinſtimmung in der Anlage macht es nützlich, den Fall Cherubino in ſeinen Analogien mit Oktavian zu betrachten. Cherubino, halb Knabe noch, halb ſchon Mann, ratlos den erwachenden Liebesgefühlen ausgeliefert, greift in der Verwirrung ſeines Herzens nach dieſer, nach jener Frauenblüte und brennt im Grunde nur danach, ſeines eigenen Herzens Rätſel zu löſen. Seine Unſicherheit und Unerfahrenheit treibt ihn in die Arme einer ſchönen, wiſſenden Frau, die ihm Mutter und Geliebte zugleich ſein könnte.
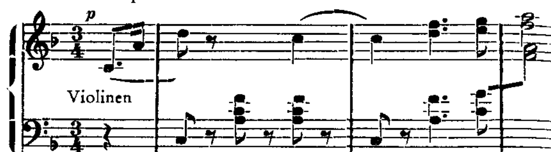
Der Verfaſſer hatte vor wenigen Jahren Gelegenheit, die Vorlage von Mozarts „Figaro", Beaumarchais gleichnamiges Luſtſpiel, auf einer namhaften Bühne anzuſehen. Eine gewiſſe Neugierde, den Cherubini entgegen der opernmäßigen Faſſung einmal von einem jungen Mann dargeſtellt zu finden, wich einer ausgeſprochenen Enttäuſchung, obwohl der Darſteller dieſer Rolle gewiß keine Schuld daran trug. Doch empfand man die Figur des verliebten jungen Schwärmers ſo unwahr und unwirklich, daß man mit doppeltem Genuß der nächſten Aufführung von Mozarts Meiſterwerk entgegenharrte. Nun ſtelle man ſich aber einen Tenor ſingenden Oktavian vor, wie er in das Mariandelkleidchen hineinſchlüpft, aber auch wie er Sophie die ſilberne Roſe überreicht, mit ſtockender Stimme beginnt: „Mir iſt die Ehre widerfahren . . .". Könnte man ſich dazu den in Silber und Weiß ſchimmernden Glanz der Straußſchen Muſik kaum denken, ſo nähme auch der kompakte Tenorklang Weſentliches von der Poeſie der Szene hinweg. Die erſte Szene des 1. Akts ließe in einer männlichen Beſetzung Oktavians die Gewagtheit der Situation weſentlich ſtärker hervortreten. Die Realität des Handlungsvorwurfs erſcheint aber durch die künſtleriſche Stiliſierung mittels der Hoſenrolle gemildert und erträglicher gemacht. Auch tritt die halbe Mutterrolle der Feldmarſchallin dem „Bub" und „Schatz" gegenüber plauſibler zutage, als wenn vor der Fürſtin Bichette ein leibhaftiger Tenor, womöglich mit entſprechender Körperfülle ſtünde.

Die Analogie mit Mozarts Cherubino geht aber noch viel weiter. Im „Figaro" wie im „Roſenkavalier" hat ſich ein junger Mann, der von einer Frau dargeſtellt wird, als Frau zu verkleiden. Die Sängerin des Cherubino, des Oktavian wird alſo für eine Zeit im Stück wieder zur Frau. Sie hat im „Figaro" Suſannes Kleid zu probieren, hat ſpäter im Reigen der Bauernmädchen Frauentracht zu tragen. Sie hat im „Roſenkavalier" in Mariandels Kleider zu ſchlüpfen und darin eine beträchtliche Strecke im erſten Akt und den Großteil des dritten Akts zwiefache Verkleidung zu ſpielen. Denn das macht ja die Darſtellung des „Oktavian" zur Klippe für die Sängerin, daß dieſe in den Hoſen den Mann glaubhaft ſpielen ſoll, im Mariandelkoſtüm aber nicht, wie es ihr ja ſo gemäß wäre, in die Frauenallüren zurückfallen, alſo ſich ſelbſt ſpielen darf, ſondern ſtets darauf achten muß: wer da in den Mariandelkleidern ſteckt, ſtellt ja einen Mann vor. Nur ſelten wird hiebei die Illuſionierung einer Künſtlerin vollkommen. Denn vielen Sängerinnen fällt es ſchon ſchwer, den Mann in der Männerkleidung glaubhaft zu machen, um wieviel mehr noch, den Mann in Mädchenkleidern überzeugend darzuſtellen.

Daß der Textdichter des „Roſenkavalier" von allem Anfang den Oktavian als Hoſenrolle gedacht hat, ja daß ihm ein gewiſſer Parallelismus mit Mozarts Cherubino vorſchwebte, geht aus der früheſten Verſtändigungskorreſpondenz der beiden Autoren über dieſe Oper hervor. Richard Strauß hat auch an der Charakterformung der Geſtalt Quinquins in der Dichtung einflußgebend mitgewirkt. „Je mehr Oktavian Schwerenöter iſt, deſto beſſer", läßt er ſich dem Librettiſten gegenüber vernehmen. Muſikaliſch iſt dem Meiſter im „Roſenkavalier" eine der köſtlichſten Geſtalten gelungen. Der bezaubernde Duft der erſten Liebe überglänzt dieſe Figur.

Jugend, Vornehmheit und Ritterlichkeit sprechen aus den kecken, in munterem Überschwang, graziösem Elan emporschnellenden Motiven. In den Mariandelszenen guckt da in einer verräterischen Wendung das trotzige, lustige Knabenauge aus der musikalischen Mädchenverkleidung, vergißt dort ein energischer Schritt das für Baron Ochs so verhängnisvolle Quiproquo. An tausend Einzelheiten ließe sich dies in der farbenprächtigen Partitur nachweisen. Wir müssen uns damit begnügen, die Verkleidung in ihrer charakteristischesten musikalischen Geste an der Hand zweier Motive klarzumachen, indem wir zum Schluß die Gestalt des Grafen Rofrano und ihre Verwandlung in das Mädchen Mariandel in ihrer plausibelsten Erscheinungsform hier nebeneinander setzen:





Um Richard Strauß herum.

Von Helene Raff, München.

Vor 55 Jahren war Richard Strauß das Wunderkind und zugleich Angstkind seiner Heimatstadt München. Viel ward um ihn geredet und geraunt. Ich höre noch, wie Hans Wihan, der treffliche Kniegeiger des Böhmischen Streichquartetts, mich inmitten eines kleinen Kreises von Münchener Musikern und Musikfreunden auf das Kommen von Richard Strauß vorbereitete. „Kennen Sie ihn schon? Das ist etwas Unerhörtes, sag' ich Ihnen. Ein ganz junger Mensch, der einmal einer unserer Größten sein wird: ein musikalisches Genie!" — Und seine Augen leuchteten, als der Erwartete wirklich eintrat. Ich konnte aus der Unterhaltung bald erkennen, daß der noch nicht Zwanzigjährige mit der prachtvollen Stirn und der wohllautenden Stimme eine sehr umfassende Bildung und eigentönige Wortmacht besaß. Auch daß er, jeder Pose wie jedem Gemeinplatz abhold, ein richtiges Beispiel von kultureller Münchener Natürlichkeit darstellte.

Strauß' Vater, der erste Hornist des Münchener Hoforchesters, war berühmt nicht nur als Meister auf seinem Instrument, sondern auch ob seiner Wagnergegnerschaft in der kritischen Münchener Tristanzeit. Seine alten Freunde und die Verwandten der feinen, fühlsamen Mutter Strauß', einer geborenen Pschorr, waren sämtlich angesehene Leute, zum Teil begabte Dilettanten und Musikschwärmer, aber streng klassisch gerichtet. Beklommen sahen sie auf den Jungen, der als Schulbub schon Shakespeare gelesen hatte, jetzt über eine ungewöhnlich entwickelte Tonsprache verfügte und deutliche Anlagen zeigte, der zweite „gefährliche Richard" zu werden. Richard Strauß hat ein paarmal, vornehmlich in „Feuersnot", mit seinen damaligen Mitbürgern musikalisch abgerechnet, doch voll Humor und Versöhnlichkeit. Denn wenn er über sie hinausgewachsen war, wußte er doch genau, was er dem Mutterboden dankte. Das unbefangene Menschentum, die von ihm als Dirigent und Begleiter wunderbar bewährte Gabe, in fremde künstlerische Weise sich einzufühlen, und die gegenüber Unbelehrbaren hervorzukehrende „Wurstigkeit". Wie er einmal vor einer „Carmen"-Vorstellung der Sängerin der Hauptrolle klar zu machen versuchte, daß Carmens Verführungssang an Don José im zweiten Akt meist zu schnell genommen wird. Strauß teilte Bülows Auffassung: die Stelle müsse einschmeichelnder, beschwörender gesungen werden. „Sie überrennt ihren Geliebten nicht, sie bezaubert ihn." Die Dame schien in der Probe ganz überzeugt; während der Vorstellung jedoch verfiel sie wieder ins beschleunigte Operettentempo. Strauß am Dirigentenpult tobte nicht und fuhr sich nicht in die Haare; er sagte gelassen: „Also dann nicht!" —

Als nach langem Warten endlich das Münchener Hoftheater den „Guntram", Strauß' Jugendoper, herausbrachte, stand in einem kleinen Blatt ein Spottgedicht, der „Bürgschaft" Schillers

nachgebildet. Strauß wurde gefragt, was er dazu sage? „Ja ein paarmal hab' ich sehr gelacht, ein paarmal mich geärgert, daß dem Kerl nichts Witzigeres eingefallen ist."

*

Die erste Gelegenheit, dem in München aufgegangenen Gestirn entgegenzujubeln, bot sich seinen Landsleuten im Jahre 1884, als Bülow an Strauß Patendienste tat. Unterm 15. 10. 84 schrieb Hans von Bülow aus Meiningen an Eugen Spitzweg in München (Inhaber des Musikverlages Jos. Aibl) . . . „eine neue Idee. Strauß (der Vater) hat gebeten, die neue Bläsersuite seines Sohnes von uns probiert zu hören. Schön. Wir studieren sie hier ein. Dann mag sie der Komponist vom Blatt dirigieren, am 18. Vormittags." So geschah es in der Matinee des 18. November, durch die Bülow seine glanzvollen Münchener Gastkonzerte mit dem Meininger Hoforchester abschloß. Die Hörer spendeten tosenden Beifall. Von da an war Strauß unzertrennlich von Bülow, auf dessen wärmste Empfehlung er 1885 als wohlbestallter Musikdirektor nach Meiningen ging. Nur kurze Zeit wirkte Strauß hier noch, nachdem im Dezember 1885 Bülow von der obersten Leitung der Kapelle zurücktrat. An der Spitze der Abschiedsadresse, mit der die Orchestermusiker Bülow in ergreifenden Worten dankten für seine unvergleichliche Führerschaft, stand der Name Richard Strauß. Er selbst folgte Bülows Beispiel binnen wenig Monaten; die Huldigungen, die das Orchester ihm, dem Scheidenden, darbrachte, wehrte er bescheiden ab. Dafür mahnte er die treffliche Musikerschar zu dankbarem Gedenken „des Meisters, durch den allein die Meininger Kapelle das geworden ist, was sie bis heute war. Des Meisters, dem jeder Einzelne von uns mehr an Reife künstlerischer Erkenntnis verdankt, als er sie sonst irgend in der Welt hätte gewinnen können. . . . Den wir alle zumeist lieben und verehren, den wir mit Stolz unseren Meister Bülow nennen durften. Aber nicht mit Worten sei er von uns gefeiert, sondern durch eine letzte gemeinsame künstlerische Betätigung. Ich komme Ihrem eigenen, mir in den letzten Tagen vielfach ausgesprochenen Wunsche entgegen, indem ich Sie auffordere, jetzt hier, ohne alle Zuhörer, nur zu unserer ureigensten Erhebung des Meisters herrliche „Nirwana" auszuführen." — Die tiefernste symphonische Dichtung erklang und verklang; schweigend erhoben sich alle. „Meine Herren", sprach Strauß, „lassen Sie uns Alle, Bleibende und Scheidende, das Gelöbnis tun, mit dem Pfunde, welches wir von unserem Meister empfangen, nach Kräften zu wuchern. Den Ausdruck dieses Gelöbnisses und verehrungsvollen Gruß wollen wir jetzt telegraphisch unserem Meister zukommen lassen, und damit — sei geschieden!"

22 Jahre zählte er damals, und die ganze Hoheit und Würde deutscher Kunst beseelte ihn. Noch eines: von den Großen, für die Bülow in seinem Leben vorkämpferisch eingetreten war, hat keiner die Pflicht der Dankbarkeit reiner erfüllt, als Richard Strauß.

*

„Klassische Schule" hatte Bülow nicht umsonst den Erstlingen des jungen Richard Strauß nachgerühmt. In das Wesen unserer musikalischen Klassiker war Strauß zutiefst eingedrungen: er hätte es wagen dürfen, „im Stil" eines jeden von ihnen zu komponieren, wenn gleich sein eigenstes Ich stets irgendwo durchgeschimmert hätte. Während Strauß' erster Kapellmeisterzeit in München (von 1886 an) wurde Cherubinis „Wasserträger" neu einstudiert: alle Reize des Werkes kamen voll zur Geltung, doch fiel das letzte Finale stark ab. In einer Abendgesellschaft, der auch Bülow, damals auf Besuch in München weilend, anwohnte, erbot sich Strauß gutlaunig, ein neues Finale zu komponieren. „Man wird's nicht merken", lachte er. Bülow, hiervon überzeugt, lachte mit, meinte aber dann: „Cherubini wird's merken. Also lassen Sie's lieber!"

Aus jener Münchener Wirksamkeit führte Strauß' Weg nach Weimar. Wieder umfing ihn hier die klassische Überlieferung, die mitunter zu ausschließlich waltete. Strauß setzte sich, vereint mit dem Grafen Leopold Kalckreuth, der an dortiger Kunstschule wirkte, für alles Junge, Lebendige ein und zur Wehr gegen jede Kleinstädterei. Hatte er früher Shakespeare gelesen, so las er nun Tolstoi und Dostojewsky. Sein „Öperchen", wie er es nannte, wurde damals einstudiert, nämlich die Oper „Guntram", sein dramatischer Erstling. Die befeuernde persönliche Leitung des Komponisten holte aus dem Weimarer Orchester, dessen schwache Besetzung Strauß

stets verdroß, das Mögliche heraus; die Darsteller taten gesanglich und schauspielerisch ihr Bestes. Alle überragte die Darstellerin der „Freihild", die Münchnerin Pauline de Ahna, Tochter eines bayerischen Generals. Eine stolze Bühnenerscheinung, eine prächtige Stimme, ein sprühendes Temperament. Aber nicht immer erwies die junge Künstlerin sich auf den Proben nachgiebig gegen des Meisters Anordnungen. Dieselben Leute, die von der Schwierigkeit und Unfanglichkeit des Werkes düstere Gerüchte unters Publikum brachten, weissagten: „Zwischen dem Strauß und seiner Landsmännin gibts noch Krach!" Es gab allerdings etwas, nämlich eine Verlobung!

Nein, Strauß hatte seinem früheren Shakespeare-Geschmack offenbar nicht entsagt. Denn dieser entzückend rassigen Braut eignete etwas von Shakespeares Heldinnen: einer Beatrice, einer Rosalinde, einer Katharina. Sie hatte neben sammetnen Wangen und lichtbraunen Augen, die zum blonden Haar reizvoll standen, ein bißchen trotzig geschürzte Lippen, das Zeichen ihrer Wehrhaftigkeit. Aber in seinem Schaffen hat der Gatte ihr Bildnis festgehalten, ihr ein Denkmal gesetzt, als derjenigen, die untrennbar bis heute zu seinem Leben gehört. Pauline Strauß - de Ahna hat beigetragen zu ihres Mannes Weltruhm. Allerorten in Deutschland, in Paris, in Amerika hat sie seine herrlichen Lieder und zum Teil seine Opern gesungen. Sie ist die energische und treue Wächterin seiner Gesundheit gewesen. Denn Strauß war zu Beginn seiner Weimarer Tätigkeit von ernster Krankheit befallen worden, zu deren Ausheilung er längere Zeit in Ägypten verweilte. Heute steht er als Fünfundsiebziger vor uns, der Vaterglück und Großvaterfreuden genießt. Auch diese leibliche Unsterblichkeit ist Frau Pauline Strauß zu danken.

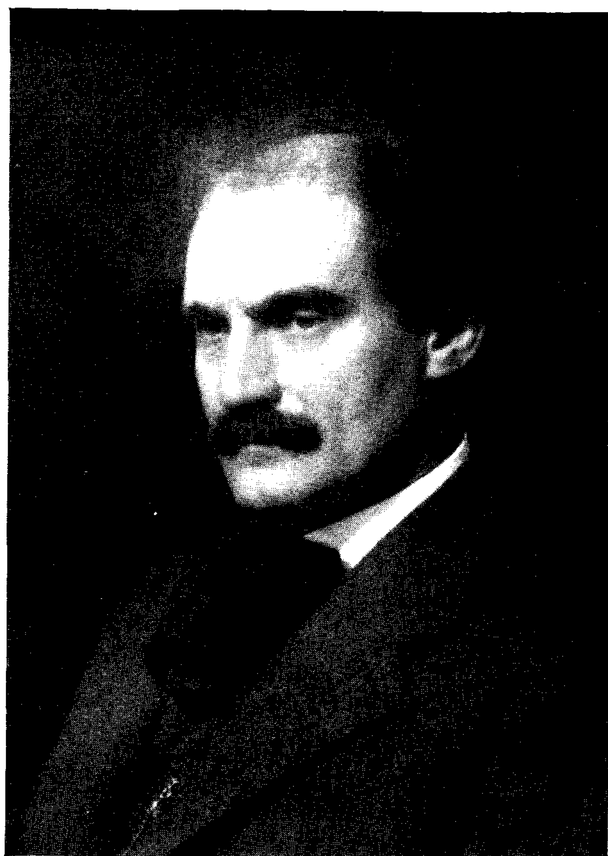
Was die andere, die höhere Unsterblichkeit betrifft, so hat die leuchtende Reihe Strauß'scher Werke, die hierzu beigetragen, bereits in diesem Heft ihre Würdigung aus berufener Feder gefunden. Zwei Beispiele von der Wirkung des „Rosenkavalier", der ja zu des Meisters gepriesensten Schöpfungen zählt, möchte ich aber doch erwähnen. Das eine Mal war 1910, wo es eine Art französisches Musikfest in München gab. Die Société des amis de la musique in Paris veranstaltete ein paar Gastaufführungen in München, und ihr lohnte gastlicher Beifall. Im Hause des Verlegers Thomas Knorr und seiner schönen Gattin — dem Hause, das ehemals Richard Wagner bewohnt hat — fand ein großer Empfang zu Ehren der fremden Gäste statt, die von allem entzückt schienen. Von der Aufnahme, die sie gefunden, vom künstlerischen Gepräge des Hauses und der Stadt, von deutscher Musik. Den Höhepunkt des Abends jedoch bildete ein Stück aus dem im Entstehen begriffenen „Rosenkavalier", das der Komponist selbst vorspielte: die Szene des Ochs von Lerchenau, als er Mariandls Liebesbrief erhalten. Richard Strauß am Klavier ist stets etwas Einzigartiges; auch diesmal ersetzte sein Spiel Orchester und Sänger. Die Franzosen waren hingerissen. „Quel chef d'oeuvre! C'est du Mozart moderne!" — hörte man ausrufen. Unser Richard Strauß trug die Palme davon.

Und noch ein andermal. Kurz vor dem siegreichen Anbrechen des Dritten Reiches hörte Abt Albanus Schachleiter O. S. B. den „Rosenkavalier" in München, in der Intendantenloge des Nationaltheaters. Abt Schachleiter besaß neben echter Frömmigkeit und theologischer Gelehrsamkeit zwei große Dinge: seine wunderbare Treue zu Führer und Vaterland und eine gottbegnadete Musikbegabung. Ein edles Tonwerk zu hören war ihm höchster Genuß, für den er hernach, fromm wie ein Kind, Gott zu danken pflegte. So wirkte auf ihn auch der „Rosenkavalier". Plötzlich kam ihm ein Zweifel, ob die graziösen Schlüpfrigkeiten des Textes das Werk geeignet machten für die Begeisterung und Dankbarkeit eines Priesters. Aber in seinem Innern klang alles nach, was Richard Strauß seinem Musikerohr an Schönheit geschenkt hatte — „Lieber Gott, ich danke dir doch und von Herzen", dachte er fröhlich. Denn er hatte den festen Glauben, daß alle echte Kunst von oben kommt, die heitere wie die ernste.

Hat der alte, vielverehrte Mann nicht recht gehabt? Müssen wir nicht Gott danken für die Meister, die in unserem Volke immer wieder aufstehen, und für jede Gabe ihres Genius?

Und weil es heute sowohl zu danken, als Glück zu wünschen gilt, sei nochmals Hans v. Bülow herangezogen. In den Worten, die er im Jahre vor seinem Tode, 1893, an Eugen Spitzweg schrieb:

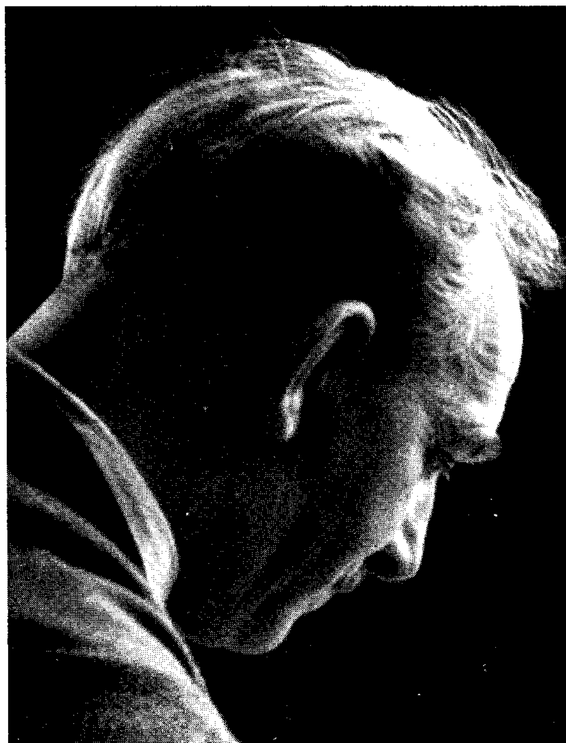
„Für Richard Strauß stets die innigsten Wünsche in Ferne und Nähe!"



Aufnahme Hamann

Conrad Hannß

Zu dem Auffatz von Prof. Dr. Ferdinand Pfohl: „Conrad Hannß, ein fchöpferifcher Geftalter“



Privataufnahme

Zu dem Aufſatz von E. Heuwold: „Ein Thüringer Muſiker und ſein Wirken“

Siegfried-Idyll.

Zur 70. Wiederkehr von Siegfried Wagners Geburtstag.

Von Otto Daube, Detmold.

Über dem großen Bauernhause von Triebschen und dem weiten Garten zwischen Haus und Ufer des Vierwaldstätter Sees liegt der Friede.

Hierher war Richard Wagner nach einem Leben unruhevollen Kampfes um sein Ideal von deutscher Kunst und deutscher Nation dem Getriebe der Öffentlichkeit entflohen. Da draußen war der Neid der Mittelmäßigkeit und der Erfolglosen gegen ihn, war der Haß der Unechten und Unwahren, der Heuchler und der Zerstörer, vor deren unheilvollem Einfluß auf die deutsche Kunst, den deutschen Geschmack, die deutsche Sprache, das deutsche Selbstbewußtsein er in Worten und Schriften, in Briefen und Mitteilungen das deutsche Volk gewarnt hatte, waren Spott und Hohn, mit dem die unter unheilvollem Einfluß verirrte Öffentlichkeit ihm begegnete, waren die Grimassen der Unechten, die von den Stätten der deutschen Kunstpflege Besitz ergriffen, ohne von dem trägen Gleichmut zurückgewiesen zu werden.

Hier aber, im Garten von Triebschen, in der weiten Natur, im Anblick der hohen Berge von Luzern, war der Friede, in den das Glück eingekehrt war.

Das Vaterland hatte ihn verbannt, als er von deutscher Einheit und Größe geträumt und gedichtet hatte. Der die Kraft des geeinten Reiches unter der starken Führung eines heldischen Königs in seinem „Lohengrin" gepriesen hatte, war als Hochverräter aus der Heimat ausgewiesen worden. Das deutsche Volk hatte nicht zu ihm gefunden, als er ihm die Gefahren des Judentums in der Kunst dargestellt hatte. Es hatte ihn, den Meister des „Tristan", der „Meistersinger" und der Dichtung von Wotan und Siegfried, nicht mehr verstanden, da es selbst seine reinen und natürlichen Empfindungen unter dem fortwährenden Einfluß der jüdischen Presse verloren hatte.

Wieder war er in die Einsamkeit geflohen, wie einst nach dem Zusammenbruch der Kämpfe um die deutsche Reichseinheit von 1849, um nicht den Glauben an Deutschland und an das deutsche Volk, für die allein er zu leben und zu wirken entschlossen war, zu verlieren.

In die Einsamkeit der Natur war ihm das Glück gefolgt.

Die liebende, edle Frau, die sein Werk, sein Wähnen, seine Träume verstand, hatte ihn nach Triebschen begleitet. Das kostbarste Zeugnis ihrer wunderbaren Liebe aber war das Glück, das sie ihm — „in weltentrückter Stille" — geschenkt hatte, um sein Triebschen, die Geburtsstätte der tönenden Heldenwelt von Siegfried und Brünnhilde, zum wahren Idyll zu verwandeln. Denn in die Weisen von Drachenkampf und Feuermeer, Waldvogel und Hornruf, Urwala und Wotan, war der frohe Ruf erklungen: „Ein Sohn ist da!"

Vaterglück, innige Freude und Seligkeit, tief empfundene Heiterkeit und geheimnisvolles Träumen von künftigen Zeiten inmitten der Natur des Triebschener Idylls klingen in das Wiegenlied hinein, das der frohe Vater seinem Sohne sang.

Die „stille Freude" beim Anblick des schlafenden Kindes wird „tönendes Glück" — „wie klug, wie gut", so klingt es wie die zärtliche Vaterliebe Meister Pogners aus den „Meistersingern" — Friede und Glück wecken immer neue Empfindungen der Liebe und Innigkeit, bis der beglückte Vater das Wiegenlied anstimmt, zart und leise . . . „Schlafe, Kindchen, schlafe. ."

Doch beim Anblick des schlafenden Kindes, über das er sich behutsam beugt, regt es sich in ihm wie ein geheimnisvolles Rauschen. Sind es die Nornen, die vorüberziehen?

Lange sinnt der Vater — von kommenden und künftigen Dingen — bis sein Träumen und Sinnen hinüberklingt, unmerklich, in die Weisen vom Brünnhildenstein.

So rein, so unmittelbar, so tief aus dem Innern wie der neu zum Lichte erwachten Brünnhilde klingt sie nun ihm aus dem Herzen — — die Liebesweise — — immer stärker, immer voller zum Liebesjubel anschwellend — —

Ist es Brünnhilde im Liebesglück der Umarmung Siegfrieds? Weilen seine Gedanken schon wieder bei ihnen, die er auf die feuerumflutete Felsenhöhe führte? — —

Ein Sohn ist da! — — „Der mußte Siegfried heißen!"

Das Wort ist gesprochen. Siegfried empfing seinen Namen. Hell jubelt der Freuderuf: Siegfried!

Noch einmal schaut der Vater lächelnd und glücklich auf den schlafenden Knaben: „Wie klug, wie gut!" —, und wie traumverloren verweilt er an der Wiege, über der die Waldvögel von Triebschen ihr Schlummerlied von Liebe und Glück und Frieden singen.

Siegfried Wagner.

Von Wolfgang Golther, Rostock.

Siegfried Wagner wäre am 6. Juni 70 Jahre alt geworden. Da ziemt es sich, seiner zu gedenken, seine Bedeutung für die deutsche Kunst ins Licht zu rücken. Seine Lebensaufgabe und sein Schicksal ist durch zwei Worte des Vaters vorgezeichnet: „Er wird meine Werke der Welt erhalten". Aber auch Verkennung kann nicht ausbleiben: „Er wird schwer an einem solchen Vater zu tragen haben". Siegfrieds Leben und Schaffen verlief genau nach dieser Voraussage. In seinen „Erinnerungen" schrieb er einmal: „Welch ein Segen des Himmels ist es, mit einer Bestimmung auf die Welt gekommen zu sein". Seine deutsche Sendung war einerseits die Verwaltung des Bayreuther Erbes, andrerseits die Schöpfung einer volkstümlichen Oper. Als Gralshüter, als Erhalter der väterlichen Werke, als Leiter der Bayreuther Spiele setzte er sich unter allgemeiner Anerkennung durch; aber seine eigenen heiteren und ernsten Opern im Geiste Webers, Lortzings, Humperdincks sind noch nicht genug gewürdigt.

Die Kinder- und Jugendjahre verlebte Siegfried in Triebschen und Wahnfried, wo er in seine fränkische Heimat hineinwuchs. Das unstete Wanderleben des Vaters blieb ihm erspart; auf eigner Weid' und Wonne durfte er sein ganzes Leben verbringen. „Mein Sohn soll werden und lernen, was er Lust hat" — so schrieb einmal der Vater. Vollkommen frei entfaltete er sich in der geistigen Umwelt Wahnfrieds. Aus abendlichen Vorlesungen des Vaters, aus musikalischen Darbietungen edelsten Gehalts gewann er, ohne jegliche Bindung und Richtung auf künftigen Beruf, weite und tiefe Bildung. Musikalische Erziehung trat zunächst zurück; aber die seit 1876 üblichen Reisen nach Italien weckten Liebe zur Baukunst. Der Vater dachte eher an einen anderen Beruf: Helferich Siegfried, wie er mit bedeutungsvollem Zunamen hieß, sollte Wundarzt werden. Und doch hegte er im Stillen Hoffnung auf künstlerische Neigungen im Hinblick auf die Zukunft Bayreuths. Siegfried erfreute sich zuerst des Vorzugs häuslichen Unterrichts durch Heinrich von Stein. Nach des Vaters Tod besuchte er bis zur Abschlußprüfung das Bayreuther Gymnasium. Jetzt aber erhob sich die Frage nach einem Beruf. Zwei Wege lagen vor ihm: baukünstlerische oder musikalische Ausbildung. Er widmete sich beiden Fächern: bei Humperdinck trieb er musikalische, auf den technischen Hochschulen von Karlsruhe und Charlottenburg bauliche Studien. Eine Weltreise nach Ostasien 1891 gewährte Muße zur Sammlung und Einkehr, zur Versenkung in die Schriften des Vaters. Gereift und gefestigt kehrte er heim, um sofort an den Vorbereitungen zum „Tannhäuser"-Festspiel teilzunehmen. Das Vorbild der Mutter, die Unterweisung durch Julius Kniese und Hans Richter bestimmten Siegfrieds endgültigen Entschluß, ganz und gar dem Hochziel des väterlichen Erbes sich zu widmen. Mit überraschender Schnelligkeit erledigte er die Lehrzeit als „Helferich" auf der Bühne. Als Dirigent betätigte er sich zuerst in Bayreuther Konzerten, sodann auf Gastreisen in deutschen und ausländischen Städten mit Wiedergabe von Werken seines Vaters und Großvaters, die unter seiner Stabführung eigenes Gepräge erhielten. Beim „Ring"-Festspiel (1896) stand er zum ersten Male neben Hans Richter am Pulte des Bayreuther Orchesters. Beim „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" erwies er seine Befähigung für Spielleitung und Bühnenbildnerei. Unter der Aufsicht der Mutter offenbarte er so glückliche Eigenschaften, daß sie ihm bei ihrem Rücktritt 1908 die gesamte Bühnenleitung anvertraute. Bemerkenswert ist, daß Siegfried, wie sein Vater, keine Musikschule besuchte, kein musikalisches Wunderkind war, daß er sich frei und selbständig, aus eigenster Neigung und innerstem Drange entwickeln durfte. Mutter und Sohn vollendeten, was der Meister erstrebt hatte: unter ihrer Führung erlebten die Spiele ihren gewaltigsten Aufschwung. 1914 Krieg! Das Spiel mußte abgebrochen werden. Zehn Jahre lang lag das Festspielhaus in Schweigen. 1924 Wiederbeginn, kühnes

Wagnis mit von Jahr zu Jahr wachsendem Erfolg, der sogar Anbauten und Verbesserungen am Haus und technische Vervollkommnung auf der Bühne ermöglichte! 1930 am 4. August Siegfrieds Tod! Schon in jungen Jahren hatte er aus Venedig geschrieben: „Ich wünsche in Bayreuth zu sterben; denn wie schön auch alles sei, man kehrt doch am liebsten zur Heimat zurück." Das Schicksal hat es gewollt, daß er am 16. Juli vom Festspielhaus ins Krankenhaus, von dort zur Kirche und zum Friedhof gebracht wurde, aber nicht mehr nach Wahnfried heimkehrte. Meister und Meisterin ruhen allein im Garten von Wahnfried; dem Sohn und den Seinen bereitete die Stadt Bayreuth ein Ehrengrab unter einer mächtigen Eiche, nahe bei Jean Paul.

Die Teilnahme an der Bestattungsfeier am 8. August war groß. Der Trauerzug bewegte sich durch dichtgefüllte Straßen: ein König, ein Kaisersohn, der Regierungspräsident von Oberfranken, der Oberbürgermeister von Bayreuth folgten dem Sarge. Mit königlichen Ehren ward Siegfried zu Grabe geleitet. Oberbürgermeister Preu sprach im Namen der Stadt: „Reine und deutsche Kunst ist es, der sein Streben und Wirken gegolten hat, seitdem er nach dem Willen seiner Mutter berufen war, das Lebenswerk des Bayreuther Meisters im Verein mit getreuen Helfern und Meistern der Tonkunst zu führen und zu erhalten. Daß Bayreuth wieder aus den Trümmern des Weltkrieges erstehen und zu neuer höchster Blüte emporwachsen konnte, ist und bleibt sein ureigenstes Verdienst. Die ganze Einwohnerschaft nimmt deshalb an der Trauerfeier herzinnigen Anteil, und seine Persönlichkeit, sein lichtes Bild wird in den Herzen der Bevölkerung stets lebendig bleiben."

Neben Vorbereitung und Leitung der Spiele fand Siegfrieds bewundernswerte Arbeitskraft noch Zeit zu eigener schöpferischer Tätigkeit. Nach einigen Vorversuchen entstand 1899 der „Bärenhäuter", der von München aus über alle deutschen Bühnen ging. Schon in diesem Erstling treten alle musikalischen und dichterischen Vorzüge klar hervor. Die melodische Erfindung ist unerschöpflich reich, leicht und fließend, in der thematischen Verarbeitung und Durchführung kunstvoll. Im Orchestersatz bewährt er sich als Humperdincks Schüler. Als Tonsetzer erscheint er durchaus „unwagnerisch", wie die Gegenseite anerkannte, d. h. er ist nirgends Nachahmer seines Vaters. Er schuf 17 Opern, von denen fünf noch der Aufführung und Veröffentlichung harren. Nach dem Zeitpunkt der Uraufführung schließen sich dem „Bärenhäuter" an „Herzog Wildfang" (München 1901), „Kobold" (Hamburg 1904), „Bruder Lustig" (Hamburg 1905), „Sternengebot" (Hamburg 1908), „Banadietrich" (Karlsruhe 1910), „An allem ist Hütchen schuld" (Stuttgart 1917), „Schwarzschwanenreich" (Karlsruhe 1918), „Sonnenflammen" (Darmstadt 1918), „Der Schmied von Marienburg" (Rostock 1923), „Der Friedensengel" (Karlsruhe 1926), „Der Heidenkönig" (Köln 1936). Noch nicht aufgeführt: „Rainulf und Adelasia", „Wahnopfer", „Die heilige Linde", „Walamund", „Das Flüchlein, das jeder mitbekam". Zum Heldenspiel des Vaters fügte Siegfried das Märchen- und Sagenspiel, das er sehr selbständig behandelte und zuweilen in geschichtliche Umwelt stellte. Von der Dichtung meinte Hans von Wolzogen im Nachruf der Bayreuther Blätter 1930, daß sie die Persönlichkeit Siegfrieds spiegle: „kindliche Reinheit, herzliche Güte, gemütvolle Heiterkeit, Freude an Lebendigem und Echtem, aber auch Kenntnis der dunklen Mächte, die dämonisch in den menschlichen Schicksalen walten, volkstümlicher Humor, der auch den Teufel verlachen kann; hinter allem aber der große Blick in die Tiefen des Daseins, der Glaube an den göttlichen Heiland selbst: dies alles lebt in den Werken und verlangt nach lebensvoller Erscheinung."

Außer den Opern schrieb Siegfried einige Konzertstücke: das Märchen vom dicken fetten Pfannekuchen (nach Grimm) für Bariton- und Altsolo mit Orchester, zwei Konzerte für Flöte und Geige, in der Kriegszeit Arndts Fahnenschwur, endlich die symphonische Dichtung „Glück": Frau Saelde wendet sich ab von denen, die selbstsüchtige Wünsche haben; sie neigt sich aber der jungfrohen Schar, die gegen den Feind auszieht, um das bedrohte Heiltum zu schützen.

Im Hinblick auf diesen Reichtum sagte der jetzige Kölner Generalintendant Alexander Spring in seiner Gedenkrede auf Siegfried 1930: „Die neue Zeit, an der wir schaffend und erlebend teilnehmen, wird die deutschen Bühnen veranlassen, sich der Schöpfungen Siegfrieds mit ganzer Liebe und ernstem Pflichtgefühl anzunehmen. Die Klagen über das Fehlen einer wirkungsvollen deutschen Opernproduktion sind solange nicht ernst zu nehmen, als man sich

leisten kann, an diesen Werken fast achtlos vorbeizugehen." Wenn früher undeutsche Widerstände dem Schaffen des Sohnes Richard Wagners begegneten, so wäre im Dritten Reich gerade sein unentwegtes und unerschütterliches deutsches Streben mit Dank zu begrüßen und zu fördern. Der 70. Geburtstag kann nicht besser und schöner gefeiert werden, als mit Aufführung dieser Werke!

Die klassischen Opernbühnen Wiens.

Von August Pohl, Köln.

In einem besonders lebensnahem Verhältnis steht die Bevölkerung Wiens zu ihrer Oper. Eine Aufzeichnung der musikalischen Kunst Wiens, zumal die seiner Oper, welche zu jener Zeit Mittelpunkt der Lebensführung war und gleichzeitig zu einem später nie wieder erreichten Kulminationspunkt führte, kündet von der bühnengeschichtlichen Weltgeltung der Donaustadt.

Die in Jahrhunderten fast unübersehbaren Veränderungen im politischen Leben stellen Wien als einen Zentralpunkt in den europäischen Raum. Aus dem Völkergemisch, das hier zusammenströmte, formte sich, genährt von einer glückhaften Leichtlebigkeit und einer bestrickenden Anmut, eine geistige Hochblüte, die der musikalischen Kunst die Führung zuwies.

Aus der Vereinigung des sonnigen Südens mit dem herben Norden entwickelte sich jene wienerische Gemütstiefe von leicht umflorter Melancholie, die sich vornehmlich in den Gefilden musikalischer Erlebnisse glücklich fühlte.

„In keiner Stadt habe ich einen ähnlichen Ausdruck von Glück und Ungezwungenheit gefunden" (Vigèe-Lebrun).

Umschreiben wir als klassische Periode der Wiener Oper die Zeit von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, so kommen drei Opernbühnen in Betracht. Das Theater nächst der kaiserlichen Burg, das Theater nächst dem Kärntnerthor und das Theater an der Wien.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts beschloß der Wiener Magistrat einen eigenen Theaterbau „auf dem Platz bei dem alten Kärtnerthor unweit des Bürgerspitals" zu errichten. Unerquickliche Kämpfe zwischen dem Hof und der Stadtverwaltung traten hemmend dazwischen, die die Fertigstellung verschleppten und die Eröffnung erst am 30. November 1709 ermöglichten. „Eodem ist in dem von dem Wienerischen Stadt Rath neu erbauten Comoedienhauß bey dem Kärnterthor die erste Comoedie von den welschen Comoedianten gehalten worden."

Noch dominierte in dem Kärtnerthor-Theater die italienische Sprache; Burleske und Stegreif standen im Vordergrund. Für das studierte Drama zeigte man wenig Interesse. Die Oper fehlte noch gänzlich. Borosini, ein Sänger im Hofsängerchor, setzte sich wiederholt für die Oper im öffentlichen Theater ein. Zunächst ohne Erfolg. Kaiser Carl VI. verbot eine derartige Neuerung. Der Gedanke mußte erneut aufgegriffen werden, bis sich der Monarch entschloß, in den Schauspielen des Kärtnerthor-Theaters Intermezzi als „Zwischenspiele für Gesang" zu erlauben. Die Liebe der Wiener zu jenen „Intermezzi" fand man bald heraus, und ihre Ausdehnung nahm immer mehr zu und ihre Bevorzugung war unverkennbar. In diesen noch nebengeordneten Verhältnissen sehen wir die musikalische Bühnenkunst beim Tode Carls VI. im Herbst 1740.

Nach einer fast zweijährigen Hoftrauer gab Maria Theresia der Kunst ihre Recht zurück und erstmalig das Theater nächst der Burg für den Bürger frei. In diesem Gebäude, ursprünglich „Ballhaus" genannt, fand das Ballschlagen statt. Als „gioco di palla" unter Ferdinand I. von Spanien an die Donau verpflanzt, galt es Anfang des Jahrhunderts als bevorzugte Kunstbetätigung des Adels. Das Dach dieses Gebäudes stand ohne Zwischenboden auf den Mauern; das Innere war tiefdunkel oder schwarz angestrichen, damit man den Flug der weißen Bälle leichter verfolgen konnte (Teuber, Burgtheater).

Am 11. März 1741 wurde erstmalig das Burgtheater dem Publikum zugängig. Die Kunst stand noch ganz im Banne der italienischen Oper. Es war die Zeit Lessings und Klopstocks, als der junge Gluck am 14. Mai 1748 zum Geburtstag der Monarchin seine „La Semiramide riconosciuta" hier aufführte. Von 1754 bis 1764 wirkte Gluck als Kapellmeister am Burgtheater. In dieser Zeit gestaltete er sein Reformwerk. Am 5. Oktober 1762 erlebt Wien die

Uraufführung seines „Orpheus“. Das „No!“ des Furienchores erschüttert. So aufwühlend war noch kein Klageton erklungen. Der Förstersohn aus der Oberpfalz trennte sich von seiner Umwelt, indem er erkannte, „daß Einfalt und Wahrheit die einzigen richtigen Grundlagen des Schönen in den Werken der Künste sind“. „Alceste“ folgt 1767 und „Paride ed Elena“ 1770 auf dieser Bühne. Aber noch zu Glucks Zeiten erkennen wir die Vorherrschaft des gesprochenen Wortes daran, daß den Opern ein Schauspiel voraufging. So wurde dem „Orpheus“ eine französische Komödie beigegeben.

Durch den Grafen Durazzo, dem die Leitung der Bühnen übertragen wurde, werden sie in engster Verbindung mit dem Hofe gebracht. „Hier sollte das Volk feinere Sitten lernen, Erhebung und reines Vergnügen finden“, war ein Ausspruch Maria Theresias.

Nachdem die italienische Oper trotz ungeheuerer finanzieller Unterstützung des Hofes zusammengebrochen war, verschrieb man sich eine französische Komödientruppe. Maria Theresia räumte den welschen Künstlern besondere Rechte ein, bevorzugte sie vor den deutschen Künstlern, die man immer noch als geringwertig ansah und abtat. Sie übernahm die Patenschaft bei französischen Schauspielkindern, während in Frankreich dem Schauspieler der Kirchenbesuch verweigert wurde.

Besondere Beachtung verdient die von den französischen Künstlern bevorzugte „Opera comique“. Die parodistische Tendenz jener Operngattung, in Italien früher bekannt, entsprach einem vorhandenen Bedürfnis nach Belustigung. Jenseits der Alpen gab Pergolese mit seiner „Il maestro di musica“ und „La serva padrona“, in Paris Rousseau mit „Le devin du village“ den Anlaß zu einer französischen komischen Oper. Glucks Wirken belegen zunächst eine große Anzahl neuer Arien, Quartette und Schlußgesänge zu bereits vorliegenden Opern, die er durch seine Neuerungen dem Zeitgeschmack anzupassen wußte. Aber auch eine Reihe selbständiger Schöpfungen der leichten Opernkunst sind uns erhalten, darunter „Die Pilger von Mekka“.

In diesen zierlichen Werkchen finden wir immer wieder ein deutliches Hinneigen zum deutschen Volkslied wie zum Ländler und Walzer.

Über die Verdienste Glucks liest man bereits 1766 in einem Wiener Aufsatz: „Herr Chevalier Gluck ist ein Mann, der wirklich für das Orchester erschaffen ist. — Er hat Stellen, worüber einem das wenige Genie, so man hat, verschwindet. Man misfällt sich selbst. Wenn er mit starken Zügen die Leidenschaft schildert, so reißt er die Herzen mit dahin, wo er will. Überall glücklich, überall der Führer unserer Herzen. Jede Wendung, jeder Gang und Fall gibt der Seele ihren richtigen Standort an. Es ist unmöglich, ihn ganz zu fühlen, wenn man nicht zugleich Dichter und Tonkünstler ist.“

Im Leben Mozarts wurde die Bühne von ausschlaggebender Bedeutung. Aus seinem Füllhorn von Melodien hatte er in der „Entführung“ den heißen Boden des deutschen Singspiels betreten und eine Bresche gelegt gegen den „welschen Dunst“ der italienischen Opern. Am 16. Juni 1782 fand die Uraufführung im Burgtheater statt. Nach der zweiten Aufführung berichtet Mozart seinem Vater: Der ganze erste Akt ist verzischt worden; aber das laute Bravo-Rufen unter den Arien konnten sie doch nicht verhindern. Das zarte Pflänzlein der deutschen Oper verlangte noch eine liebvolle und behutsame Pflege. Die „Hochzeit des Figaro“ folgte am 1. Mai 1786. Selbst sein „Don Juan“ fand bei der ersten Aufführung im Burgtheater keinen Erfolg. „Die Oper ist göttlich“, soll der Kaiser sich geäußert haben, „vielleicht noch schöner wie „Figaro“, aber es ist keine Speise für die Zähne meiner Wiener!“ — „Lassen Sie ihnen Zeit, zu kauen“, wußte der Künstler zu erwidern. Das Werk hat denn auch im Kärntnerthor-Theater bis 1870 die höchste Aufführungsziffer (356) zu verzeichnen (Wallaschek).

In den Fasten wurde dreimal wöchentlich eine Musikalische Akademie im Theater nächst der Burg abgehalten. Unter Salieris Leitung spielte hier Beethoven sein B-dur-Konzert am 29. März 1795. Es war sein erstes öffentliches Auftreten in Wien. Die I. Sinfonie und das Septett folgten an gleicher Stelle im April 1800. Am 28. März 1801, nach einer Aufführung des Schenk'schen Dorfbarbier „Die Geschöpfe des Prometheus“; seine „Egmont“-Musik im Jahre 1810.

Im Jahre 1776 entschloß sich der Kaiser, das K. K. Theater nächst der Burg dem deutschen Schauspiel zu reservieren. Das K. K. Hof-Operntheater nächst dem Kärntnerthor, für welches

der Monarch ein geringes Intereſſe hatte, ſollte an beliebige Veranſtalter zu beliebigen Vorſtellungen abgegeben werden. Aufgehoben wurde das Theater-Privileg und das „Allgemeine Spektakel“ proklamiert.

Glucks Ballett „Le festin de pierre“, dem der ſpäter von Mozart benutzte Textinhalt des „Don Juan“ zu Grunde liegt, ſollte zu einem Verhängnis der Wiener Theater werden. Bei einer Wiederholung im Kärtnerthor-Theater am 3. November 1761 brannte dieſes ab.

Am 9. Juli 1763 wurde an gleicher Stelle ein neues Theater eröffnet, welches den Namen „Deutſches Theater“ erhielt, jedoch ohne die alte Bezeichnung „Kärtnerthor-Theater“ einzubüßen. Dieſes Gebäude hat in den vielen Jahren bis zu ſeinem Abbruch 1870 die große Zeit der Wiener Bühnenkunſt vermittelt. In ſeinen Gängen und Rängen ſind ſie alle heimiſch geweſen, die an der Vollendung des deutſchen Theaters mitgewirkt und geſchaffen haben: Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Karl Maria von Weber bis zu Richard Wagner.

Einer Beſchreibung des Theaters (Wallaſchek, K. K. Hofoperntheater) entnehmen wir: Das Theater liegt eingeklemmt zwiſchen einer der engſten Straßen Wiens und der ſüdlichen Baſtei. Allein da die Lokale nach und nach der Erweiterung bedürftig waren, ſo ſind einige danebenliegende Häuſer teils verkauft, teils vermietet, welche durch Gänge und hängende Brücken mit dem Theater in Verbindung ſtehen und Kanzleien, Probezimmer und Garderoben enthalten. Der Zuſchauerraum iſt ziemlich elegant, allein die Ein- und Ausgänge ſo eng, daß man mit Schrecken an eine Alarmierung denkt. Der Eingang für die Künſtler iſt nichts weniger als verlockend und ſowohl Garderoben als die Schulſäle ſind erfüllt von dem gemiſchten Dunſt der Wirtshäuſer und Hofräume. Ein Zimmer hat den Namen Foyer, allein da dort ſtets eine Orgel, eine Harfe und ein Extrakontrabaß und zwei türkiſche Trommeln ſtehen, ſo iſt ſehr wenig Platz zu Tanzübungen vorhanden. — Wichtige Geſamtproben fanden im großen Redoutenſaal der Hofburg ſtatt.

Bis zur Jahrhundertwende findet die deutſche Oper keine nennenswerte Beachtung. Cimaroſa mit ſeiner „Heimlichen Ehe“ fand bei Kaiſer Leopold II. einen derartigen Beifall, daß er ſich das Werk nach der Vorſtellung im Burgtheater nochmals in der Hofburg aufführen ließ. Ein markantes Beiſpiel für die Bevorzugung der Italiener. Mozarts „Titus“ ragt aus dem Kreiſe der Salieri, Piccini, Cimaroſa wohltuend heraus. Schenks „Dorfbarbier“ wird hier, nachdem ein Luſtſpiel voraufgegangen, am 30. Oktober 1896 uraufgeführt. Deutſche Sprache und Volkstümlichkeit der Handlung ſicherten dem Werk einen ganz außergewöhnlichen Erfolg. Die erſten Aufführungen von „Figaro“ und „Don Juan“ mit deutſchem Text ſind in das Jahr 1798 zu ſetzen. Cherubini hatte mit ſeinem „Waſſerträger“ eine höhere Beachtung, als die noch immer bevorzugte italieniſche Oper. Der größte Zeiterfolg war die 1809 aufgeführte „Schweizer-Familie“ von Joſeph Weigl. Anna Milder war die Emmeline. Der tränenreiche Text von Caſtelli war mitbeſtimmend zu der Verbreitung des Werkes auf allen deutſchen Bühnen. Spontinis „Veſtalin“ kommt 1810 heraus, auch die Beethovenſche Muſik zu „Egmont“ wird zum erſten Mal mit dem Drama geboten.

Die dritte Bearbeitung von Beethovens „Fidelio“ kam 1814 auf der Bühne des Kärtnerthor-Theaters heraus. Über den Erfolg der Oper laſſen ſich die Zeitſtimmen vernehmen: Die Muſik zu dieſer Oper iſt ein tief gedachtes, rein empfundenes Gebilde der ſchöpferiſchen Phantaſie, der lauterſten Originalität, des göttlichſten Aufſchwungs des Irdiſchen in das unbegreifliche Himmliſche, und: Wir bewunderten den Meiſter mit einer Zahl von Anbetern, die noch vor der „Schlacht bei Vittoria“ zu ſeinen Antagoniſten gehört haben. Endlich hat das große Genie einmal durchgedrungen und vermag es noch bei ſeinem Leben, ſich ſeiner Werke zu erfreuen. Wellingtons Sieg und die 7. Sinfonie gehören auch zu Konzertaufführungen in dieſe Zeit.

Auch die Uraufführung der „Neunten“ fand im Mai 1824 ſtatt. „Herr Ludwig van Beethoven ſelbſt, wird an der Leitung des Ganzen Antheil nehmen“, ſagt der Anſchlagzettel.

Roſſini erſchien 1816 zum erſten Mal in Wien. Seine erſten Werke waren von einem Mißerfolg begleitet, aber ſchon ſein „Tancred“ fand ſtürmiſchen Beifall. Ein Taumel beginnt, der bald ungeahnte und unerwünſchte Ausmaße zeitigt. Roſſini wird zum A und O der „Phäaken“. Es iſt faſt unmöglich, ein deutſches Werk bei dem Theater anzubringen. „Trotz eines Vogl“, ſchreibt Schubert, „iſt es ſchwer, wider die Kanaillen von Weigl, Treitſchke u. a. m. zu manövrieren. Drum gibt man ſtatt meiner Operette andere Luder, wo einem die Haare zu

Berge ſtehen." Und dennoch wurden ſeine „Zwillingsbrüder" am 14. Juni 1820 auf den Brettern des „Roſſinitheaters" aufgeführt. Ein nachhaltiger Erfolg war ihnen verſagt. In dem gemütstiefen, verträumten Muſiker ſuchte man die dramatiſche Geſtaltung vergeblich.

Die Muſik, ſchreibt der „Wiener Sammler", iſt eine artige Kleinigkeit, das Produkt eines jungen Tonſetzers. Es muß ein recht ordentliches Studium der Setzkunſt vorausgegangen ſein, denn der Stil dieſer Oper iſt ziemlich rein und beweiſet, daß der Kompoſiteur kein Neuling in der Harmonie iſt. Viele Melodien ſind aber etwas ältlich, manche ſogar unmelodiſch. — Problemlos wie ſein Lied war ſein Daſein. Das Politiſche und Kämpferiſche (Abneigung zum Militärdienſt) lag ihm fern. Den Mißerfolg ſeiner Poſſe machte ſein Liederprophet Vogl wett, indem er 1821 von der Bühne des Kärntnerthor-Theaters den „Erlkönig" erſtmalig öffentlich ſang und gegen die „Kehlkopfrouladen" Roſſinis ankämpfte.

Conradin Kreutzer gelangen einige beſcheidene Vorſtöße mit ſeinen Werken. Carl Maria von Weber fand 1821 mit ſeinem „Freiſchütz" den Berliner Triumph wieder. Wilhelmine Schröder, die „Fidelio" der Vollendung, ſang dem Komponiſten die „Agathe". „Sie hat alles übertroffen, was ich in die Rolle hinein gelegt zu haben glaubte!" Seiner „Euryanthe", die ein anderer Stern am Kunſthimmel ſang, Henriette Sontag, war nicht der erwartete Erfolg beſchieden.

Donizetti war inzwiſchen eingetroffen und führte von 66 Werken 32 in kurzer Zeit auf. Robert Schumann weiß dies trefflich zu charakteriſieren: „Früher hieß der Wiener Hofkomponiſt W. A. Mozart, jetzt iſt es Donizetti!" Gegen letzteren holte Kreutzer mit einem vollen Siege ſeines „Nachtlagers von Granada" aus. Die großen Hoffnungen, die man auf ihn als Nachfolger Webers ſetzte, erfüllten ſich nicht und ſo wurde den welſchen Mächten der Kunſt die Vorherrſchaft wieder überlaſſen.

Von den Werken Heinrich Marſchners halten „Heiling" (1846), „Templer und Jüdin" (1849) mit Staudigl und Ander erfolgreichen Einzug in Wien.

Die Revolution brachte keine nennenswerte Umgeſtaltung. Wie man dem Vordringen fremdländiſchen Schaffens entgegentrat, bezeugt die Tat des Baſſiſten Karl Formes, der, auf den Barrikaden ſtehend, gegen die italieniſche Stagione wetterte und erreichte, daß deren Aufführungen abgeſagt wurden.

Das Kunſtwerk Wagners kam reichlich ſpät nach Wien. Sein „Lohengrin" fand erſt 1858 zur Kärntnerthor-Bühne, nachdem man „Tannhäuſer" auf einem anderen Theater gegeben hatte.

Das Kärntnerthor-Theater wurde am 17. April 1870 geſchloſſen und abgeriſſen, nachdem das neue Opernhaus am 5. Mai 1869 bereits mit Mozarts „Don Juan" ſeiner Beſtimmung übergeben worden war.

Um die Jahrhundertwende erbaute Emanuel Schikaneder beim Wienfluſſe das Theater an der Wien. Schikaneder als Geiger, Schauſpieler und Textdichter weitgereiſt, fand bereits 1768 das Wohlwollen des Kaiſers und die Erlaubnis zum Neubau eines Theaters. Am 13. Juni 1801 wurde dieſe, heute noch beſtehende Bühne eröffnet. Schikaneder, dem deutſchen Wort beſonders verpflichtet, weiß dem mit ganz anderen Subventionen arbeitenden Kärntnerthor-Theater oft den Rang abzulaufen, zumal im Dekorativen und großgeſehenen Ausſtattungen. Dabei war das Theater nach den neueſten Forderungen gebaut, Bühne und Zuſchauerraum von einer bis dahin unbekannten Größe und Pracht. Franz Clement, dem Beethoven ſein Violinkonzert widmete, war Direktor des 40 Künſtler zählenden Orcheſters. Das erſte Vierteljahrhundert der neuen Bühne iſt das überragendſte geblieben. Beethoven, der hier eine zeitlang wohnte, vollendete ſeinen „Fidelio" und gab ihn 1805 zur Uraufführung. Auch die 1806 erfolgte Umarbeitung kam hier heraus. Dieſe, wie die am 4. Januar 1802 herausgebrachte „Zauberflöte" ſind als die bedeutendſten Ruhmestaten in der Geſchichte des Theaters zu bezeichnen.

Man begnügte ſich nicht mit gemalten Proſpekten und Kuliſſen, wirkliche Baumgruppen ſtanden zur Verfügung und die hinter dem Theater liegende Straße mußte als Hinterbühne dienen. Beethovens Chriſtus am Ölberge, ſeine I. und II. Sinfonie, ſpäter ſeine V. und VI. kamen hier erſtmalig zu Gehör. Die „Eroica", nach der Aufführung beim Fürſten Lobkowitz zur erſten öffentlichen Wiedergabe. Cherubini mit ſeinem „Waſſerträger" und „Lodoiska". Das

gesprochene Wort gab Goethes „Götz" und Kleist läßt für 300 Gulden sein „Kätchen" uraufführen. Um es für den damaligen Zeitgeschmack angenehm zu machen, wurde Kleist von dem Dichter Collin als „Ausstattungsstück" bearbeitet. Der junge Carl Maria von Weber kommt mit seinem Einakter „Abu Hassan" zu Wort. Schuberts Zauberspiel „Zauberharfe" und später seine „Rosamunde" gehören hierhin. Beide Werke brachten es nur zu wenigen Aufführungen. Neben dem undramatischen Text trugen die Rossiniaden die Schuld, welche soeben mit der „Diebischen Elster" auch die anfänglich Begeisterten fernhielten.

Grillparzers „Ahnfrau" muß erwähnt sein, in welcher die Mutter der Schröder-Devrient die Bertha kreierte. Durch wienerische Possen, Tierdarsteller, sogar Seiltänzerkünste sank das Niveau, bis Nestroy und Raimund mit frischem Blut die hohlen Wangen des großen Theaters färbten. 1846 wird Albert Lortzing Kapellmeister, sein „Waffenschmied" mit dem stimmgewaltigen Staudigl und seine „Undine" finden hier ihr Heim. Die Revolution beendet seine Tätigkeit, macht ihn aber zum Freiheitskämpfer. Seine Weisen finden Freunde und klingen durch die Straßen.

Noch einmal wird die Schikaneder-Bühne über die Grenzen der Stadt hinaus bekannt. Johann Strauß: „Indigo", „Fledermaus" und „Zigeunerbaron" stiegen von dieser Rampe und schenken Wien den Weltruf der Operette.

Kein Theater der Donaustadt dürfte eine so reiche Aufzeichnung besitzen, wo erhabene Kunsttaten mit mißmutigen Alltäglichkeiten wechseln. Heute bevorzugte Operettenbühne, ist ihre Vergangenheit mit den Namen Mozart und Beethoven für immer verknüpft. Über dem „Papagenoportal" thront noch die Gruppe Papageno mit den Genien, welche Schikaneder, die Undankbarkeit der Nachwelt kennend, sich bei Lebzeiten setzen ließ. Nachdenklich, mit einem leichten Lächeln, blickt er den Beschauer an. Er erinnert sich der vielen Freunde und Gönner, die einst hier ein- und ausgingen, von denen uns die besten zu Göttern geworden sind.

Conrad Hannß, ein schöpferischer Gestalter.

Eine Skizze von Ferdinand Pfohl, Hamburg-Bergedorf.

Als Beethoven den berühmten Quartsextakkord an den Anfang des Allegretto-Satzes der A-dur-Symphonie stellte, scheint eine tiefere Absicht den dionysischen Meister und Wegbahner in eine neue Symphoniewelt geleitet zu haben, diesem als ersten Atemzug durchaus ungewöhnlichen, fast rätselhaften Eingangsakkord eine besondere Bedeutung aufzuprägen: einen „Hört"-Ruf als Ankündigung der geheimnisvollen Feier einer esoterischen Kult-Gemeinde. Der weiten Welt mag als ein Quartsextakkord dieser seltenen Art wohl heute noch der Name „Conrad Hannß" in die Ohren klingen: ungeläufig vielen, allzu vielen unbekannt, Schall und Rauch wie zahllose andere. Aber das „Hört" der späteren Beethovendeutung läßt auch einen anderen Sinn zu: der Vorhang soll sich heben von dem esoterischen Kult, den dieser Name für die Eingeweihten umschließt, soll hinweisen auf das Lebenswerk, will berichten von dem ungeheuren Idealismus und der selbstlos sich verströmenden Opferbereitschaft, will werben für die leidenschaftliche Schöpfernatur dieses eigenwüchsigen, ganz echten Musikers, in dem Künstler und Mensch, feuriges Temperament, tiefe Begabung und geniale Gestaltungskraft Einheit geworden sind; auf ihn, der eine Symphonie ist für sich: ein Appassionato, ein versponnenes Adagio, ein stürmisches Vivace; unwandelbar als Mensch; ein lauterer Charakter; eine ausgereifte, harmonisch in sich abgeschlossene Persönlichkeit von unbeirrbarer Festigkeit; aber wandelbar als darstellender Künstler, der sich das Wesen jeder Musik erschließt, bis in ihre letzte Tiefe hinabtaucht, die ganze Skala aller Vortragswerte von wuchtiger Dynamik bis in die feinsten Farbenabschattungen, von heroischem Klang bis zu vergeistigten Zartheiten der musikalischen Ausdruckserscheinung, von der Weite großgewölbter Dramatik bis zur Kleinmalerei sensibler Lyrik beherrscht: einer von den wenigen, den höchste Deutlichkeit und höchste Wahrheit in der Darstellung des objektiv erschauten musikalischen Kunstwerkes kennzeichnen; wundervolle Züge, die, in allen Gliederungen wie als Ganzes, den Ablauf der gesamten Werkarbeit

dieſes einzigartigen Dirigenten formen, ſtehe er nun als Führer, als Ausdeuter und Evangeliſt vor dem Singchor, oder: vor dem Orcheſter.

Wer iſt nun dieſer Conrad Hannß? Woher ſtammt er? Wie ward er Er ſelbſt? Wie hat ihn ſein Schickſal bedacht? Vor- oder nachſorglich? Griff er ihm in den Rachen? Ward er ein Märtyrer? Ein Dulder? Oder: iſt er ein Kämpfer? Wie geht es ihm in ſeinem wirtſchaftlichen Daſein? In Soll und Haben? . . . Um nun wenigſtens die erſte dieſer vielen Fragen ſofort zu beantworten, möge darauf hingewieſen ſein, daß ſeine Vorfahren in Sachſen-Altenburg beheimatet waren, in Borna wohnten, wo ſein Großvater als bäuerlicher „Anſpanngutsbeſitzer" ſaß. Der Vater, ſeines Zeichens Kaufmann, zog nach Hamburg, wo er ſich anſiedelte. Ungewöhnlich muſikaliſch, ſpielte er leidenſchaftlich Klavier und in dieſer Paſſion vertiefte er ſich mit begeiſterter Hingabe in Beethovens Es-dur-Klavierkonzert. Und hier, in der alten und reichen Hanſeſtadt Hamburg, wurde ihm von ſeiner Frau, deren Voreltern däniſchen Urſprungs waren, als opus 6 am 2. Januar 1886 der Sohn Conrad geboren; die Reihe der Kinder erweiterte ſich bis zur Zahl der 9 Muſen, die in Friedlichkeit ihrer ſeligen Jugendzeit ſich erfreuten und, eine Ausnahme: ohne Raufen und Hauen, mit Geigen beſchenkt, muſizierten ſieben in häuslichem Wettſtreit: ein harmloſer Geigenkrieg in der Hannßburg. Als Knabe hörte Conrad den Vater häufig ſpielen, nachdem ſich 1895 ein Klaviereinzug in der Familienwohnung vollzogen hatte. Und 10 Jahre alt geworden, im Aufblühen des vom Vater ererbten vordringlichen muſikaliſchen Begabung, ſaß der Knabe mit dem Vater vor dem Klavier: mit Beethovens 8. Symphonie wurde das ritterlich-großartige Es-dur-Konzert in einer Bearbeitung zu vier Händen liebevoll gehegt und gepflegt, wie auch das Unvergeßliche aus der As-dur-Sonate Werk 26 unter dem Zwang fortſchwingender Innerlichkeit, ohne Noten, einzig nach der Anweiſung des Gehörs, aus den Taſten zuſammengeſucht wird. Als der Vater von ſeinem Jungen, ſtolz auf ihn, Frau Mathilde Schlüter erzählte, einer ausgezeichneten Frau, die in rührender Fürſorge des nach Hamburg hoffnungslos verſchlagenen Theodor Kirchner mit großartiger Mütterlichkeit ſich angenommen hatte, den Einſamen bis zu ſeinem Tod (1903) pflegte, blitzte in der vorzüglichen Dame lebhaftes Intereſſe für den Knaben auf: Sie ließ ihn kommen, muſizierte mit ihm, erweiterte ſeine Literaturkenntnis, erregte ſeine Teilnahme und ſteigerte dieſe bis zu bewundernder Liebe für Werke von Brahms und Schumann: ſicherlich ein außergewöhnlicher Vorgang; dieſe Frau führte ihn in den Geiſt der Kammermuſik ein; und, noch gefördert durch gelegentliche Unterrichtsſtunden, die er von Theodor Kirchner, dem feinſinnigen Künſtler, empfing, hatte ſich Conrads muſikaliſcher Entwicklungszuſtand und ſeine klaviermäßige Vorbereitung ſo erfreulich entwickelt, daß er 1902 als Schüler des Bernuthſchen Konſervatoriums, damals der älteſten muſikaliſchen Bildungsanſtalt Hamburgs (20 Jahre ſpäter ſelig im Herrn entſchlafen!), des theoretiſchen Unterrichts Arnold Krugs und der Klavierunterweiſung des jungen Meiſters Hans Hermanns, eines glänzenden Pädagogen, teilhaft werden konnte. Gelegentlich führte ihn ein Abſtecher nach Berlin zu Rudolf Maria Breithaupt, für deſſen techniſche Ausbildungsmethode ſich Conrad ſtärker intereſſierte. Aber das Weſentliche ſeines eigenen techniſchen Vermögens und ſeiner wachſend gründlicher vertieften muſikaliſchen Bildung hatte er ſeinem autodidaktiſchen Verfahren zu danken: ein Quell der Belehrung wurden dem jungen Pianiſten ſowohl die geiſtvollen Fußnoten H. v. Bülows zu den Beethoven-Sonaten, wie jene des genialen Buſoni zum „Wohltemperierten Klavier", wie er aus Hugo Riemanns Theorieſchriften Wiſſen und Können ergänzte und abrundete; und wie er zu Arthur Nikiſch in heißer Bewunderung emporblickte als dem hohen Prieſter der Beethoven-Verkündigung und des lebenstiefen Orcheſtervortrags. Dieſer Unvergeßliche wurde der Lehrer, der den Werdenden zum Dirigenten erziehen half. Von ihm empfing Conrad die klare Erkenntnis der „Wirkung" und ihres Unterſchieds vom Effekt, den Wagner ſcharfſinnig als „Wirkung ohne Urſache" bezeichnet hatte. Den Gedanken ausbauend, könnte man ſagen: dem unbegabten Dirigenten zerrinnen auch die ſtärkſten Urſachen ohne Wirkungen; während der Begabte im Ausdrucksgebiet der abſoluten Muſik auch ohne — die hier ſchwer erfaßbaren — Urſachen die ſtärkſten Wirkungen hervorbringen kann; ſo daß alſo dort, wo der Zuſammenhang von Urſache und Wirkung Geheimnis bleibt, nicht ohne weiteres von „Effekt", d. h. von der „Lüge der Muſik" geſprochen werden darf. Indeſſen, dieſe Erkenntnis dämmerte erſt ein paar Jahre ſpäter dem jungen Muſiker auf, der ſich zunächſt ein Tätigkeitsfeld als konzertierender

Pianist und eifriger Klavierpädagoge erschloß, der in den Jahren 1910—13 Klavierabende gab: über Hamburg hinaus in Berlin, Leipzig, Dresden und Hannover als ungewöhnlich begabter Pianist (nicht etwa als „Fortist") und ebenso als interessante Podiumerscheinung mit dem Buschwerk-bewaldeten Musikerkopf starken Eindruck zurückließ. In Hamburg selbst war dieser Zusammenklang von Begabung und Persönlichkeitsreiz so bedeutend, daß Friedrich Vogt, der Gründer des zu hohem Ansehen emporwachsenden Vogtschen Konservatoriums, ein weitblickender und kluger Mann, ihm als Lehrer des Klavierspiels in den Ober- und Ausbildungsklassen einen dankenswerten Wirkungskreis öffnete. Aber auch der schöpferische Musiker, der Komponist, regte sich in Conrad Hannß: eine Konzertouverture und der erste Satz einer Symphonie waren im Stillen entstanden, deren Partituren, Nikisch vorgelegt, diesen großen Wissenden zu dem Urteil veranlaßten: „Ausgesprochenes Talent für Komposition . . ." Indessen, seine reiche pädagogische Tätigkeit, während des Krieges unterbrochen, dann, gelöst von Konservatoriumsverpflichtung, als freier Beruf fortgesetzt, bog vom Jahr 1923 an in einen glänzenden Kreis öffentlichen künstlerischen Wirkens ein: den Beruf des Dirigenten erkannte er als seine schicksalgewollte Lebensaufgabe, als Sinn und Inhalt, als Ziel und Krone seines Musikerwirkens, seines Künstlertums. „Dirigieren" bedeutete ehemals — vor 100 Jahren — in der Zeit der handfesten Opernkapellmeister: Takt schlagen; nichts anderes; bedeutete drei oder vier Viertel; bedeutete: „Zusammenhalten". („Er hielt das Orchester wacker zusammen", sagte man noch in Berlin um 1800 herum . . .) In der Gefolgschaft Wagners kamen dann die modernen Dirigenten: die Zeichner, die Koloristen, die Gebärdengymnastiker. Sie alle wissen, daß Dirigieren eine Kunst der Verdeutlichung ist, der Offenbarung, die das Geheimnis entschleiert und dennoch das tiefe Geheimnis bewahrt und heiligt. . . . Auch Conrad Hannß wußte es: einer von den innerlich immer jungen, bereits auf der Höhe seiner Kraft stehenden Hamburger Musikern, denen es die Vaterstadt Hamburg nicht leicht macht, ihre Bewegungsfreiheit einengt, keine oder kaum eine Möglichkeit bietet, schöpferische Kräfte an großen Aufgaben zu messen. Noch vor Jahren ein vorzüglicher Beethovenspieler, zog sich der Hochbegabte als Pianist aus dem Konzertsaal zurück, um diesen erweiterten Konzertsaal als Chor- und Orchesterleiter, also unter dem Schutz des geistig-künstlerischen Adel-Wappens als „spiritus rector", als ein anderer und dennoch identisch mit sich selbst, mit neuen Aufgaben und neuen Leistungen zu erobern: aus der Kraft der Doppelpersönlichkeit. Im Jahr 1923 fand er in dem benachbarten preußischen Wandsbek Fruchtacker und Ernten. Fünf Jahre lang gab er dort mit dem „Verein Wandsbeker Musikfreunde" Chor- und Symphoniekonzerte, die von musterhafter chorischer Erziehungsarbeit und selbstlosem Persönlichkeits- und Begabungseinsatz, nicht minder von der erfreulichen Teilnahme Kunde brachten, welche die gebildeten Kreise Wandsbeks dem Schaffen und Wirken eines Dirigenten entgegentrugen, der in seiner Natur, wie Hannß, ganz von ernster Geistesarbeit und sittlichem Idealismus gespannt wird. Dort dirigierte er Beethoven und Mozart, strebt klarste Deutlichkeit und mit ihr tiefe Eindringlichkeit der Wirkung an; seine immer beherrschte Kraft (die Kraft der Selbstbeherrschung!) stellt er in den Dienst der Mozartschen „Cantabilität", richtete sie bei Beethoven auf den Ausdruck zusammengefaßter Energie und schlichter Größe. Er bekennt sich, wie zum geduckten piano, so auch zu maßvollen, eher zurückgestauten, als in reißendem Gefäll strömenden Zeitmaßen; und, indem er von Beethoven die fälschenden Zutaten mißverstandener Romantik fernhält, bezeugt er sein reines Verständnis für den „klassischen Geist". Bis 1928 widmet er sich dem Wandsbeker Musikleben. Dann schließen sich einige Jahre an, in denen Hannß (bis 1933) als Leiter der kammerorchestralen Veranstaltungen des „Vereins der Freunde geistlicher Musik" allwinterlich ein Konzert in der barockintimen St. Georgskirche mit Bachs Brandenburgischen Konzerten, mit Suiten und alter Musik (Telemann, Händel, Vivaldi) aufrüstet. In der Zwischenzeit (November 1927) hatte sich Conrad Hannß dem großen Hamburg in seinem eigenen Einführungskonzert mit dem Philharmonischen Orchester und dem noblen Wandsbeker Frauenchor vorgestellt: wundervoll geistig durchgefeilte Werke von Reger (Orchester-Serenade) und Brahms (c-moll-Symphonie und Frauenchöre Werk 17) aufgeführt; in ihnen zu Leistungen hohen Ranges gereift, in denen geistiger Antrieb eine leichte Hand von festem Griff, einen willigen Arm beherrscht; in denen innige Verbindung mit dem Orchester, das Vermögen lebensvoller Werkausdeutung und tief erspürten Vortrags in Wollen und Können zu einer positiv bedeu-

tenden Arbeitsleistung einheitlich sich zusammenschlossen. Das Jahr 1928 brachte dem kraftvoll beglaubigten Dirigenten eine besondere Ehrung: der ruhmreiche Caecilienverein — im Oktober 1840 gegründet — stellte den ausgezeichneten Künstler an den Platz Julius Spengels, des alten Meisters, der fünf Jahrzehnte lang durch Gunst und Ungunst der Zeiten das Schicksal des Caecilienvereins geschickt gelenkt hatte, unterstützt durch die finanzielle Hilfe wohlhabender Musikfreunde; eine Wohltat, deren späterer Ausfall mit schweren Sorgen den Caecilienverein heimsuchte, wie auch den neuen herrlichen Dirigenten in die Zwangslage versetzte, sein Amt „pour le roi de Prusse" zu verwalten. Der Caecilienverein, in einer Verjüngungskur begriffen, dankt in den letzten Jahren die Anzeichen erfreulicher Erneuerung und erfolgreicher Blutauffrischung der kraftvollen Führernatur seines Dirigenten, dessen Idealität durch Zielbewußtsein, künstlerischen Ernst und vor allem durch einsatzbereiten „Dienst am Volk" mit der immer ausschlaggebenden Wirklichkeit verbunden bleibt. Jedes Konzert des Caecilienvereins bedeutet innerliche Bewegung, Gepacktsein und Ergriffenheit der Konzertgemeinde; es bedeutet ein Ereignis des Hamburgischen Musiklebens, wenn Conrad Hannß mit dem Caecilienverein musiziert. Und welche Weihestunden bereiteten diese Konzerte den Einfühlsamen, den Echten unter den zahlreichen Musikfreunden! Werke erlesenster Art bot Conrad Hannß den Empfangbereiten: strahlende Bach-Kantaten, Beethovens reizvolle C-dur-Messe Werk 86 und die grandiose Missa solemnis. Anton Bruckner erschien mit Standwerken: den Messen d-moll und f-moll, mit dem Te deum und dem 150. Psalm; Joseph Haydn: mit den beiden unverwelklich jugendfrischen Oratorien „Schöpfung" und „Jahreszeiten"; Brahms mit kleineren Chorwerken (Ave Maria — Begräbnisgesang Werk 13 — den „Vier ernsten Gesängen" und dem 13. Psalm Werk 27). Mozart erschütterte mit dem Requiem und der großen e-moll-Messe (diese in der ausgezeichneten Bearbeitung von Alois Schmitt). Neuere Meister entdeckte Conrad Hannß für Hamburg: so Kaminski (69. Psalm), so Richard Strauß (Wanderers Sturmlied) und Kurt Thomas (Choralkantate: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt"). Oder: er fügte bereits aufgeführte, aber trotzdem kaum „bekannt" gewordene Meisterwerke seinen Programmen ein, wie Verdis unvergleichlich zauberische „Quattro pezzi sacri", wie Regersche Chorstücke („Die Nonnen" — 100. Psalm — Requiem für Altsolo, 6st. gemischten Chor und Orchester — An die Hoffnung) und solche von Hugo Wolf (Morgenhymnus — Elfenlied — „Der Feuerreiter", Christnacht u. a.). Endlich: als letzte gewaltige Tat dieses ausklingenden Konzertwinters die magisch durchleuchtete Aufführung des h-moll-Requiems von Richard Wetz, ein Erlebnis für die oberen Tausend des musikalischen Hamburg, in unzähligen Proben mühsam erarbeitet, von der Besessenheit, der fiebrischen Inbrunst zu künstlerischer Gemeinschaftsarbeit mit dem Chor emporgetragen und verklärt zu einem Wunder von Vollkommenheit . . .

Das also wäre das Wesentliche aus Leben und Wirken des Dirigenten Conrad Hannß. Daß dieser wahrlich seltene Künstler das kühne Wagnis unternahm, im Februar 1937 mit seinem Caecilienverein und dem Berliner Philharmonischen Orchester im großen Saal der Philharmonie in Berlin ein Konzert zu geben, aufgebaut mit Werken von Bruckner und Brahms, tief eingeweiht in die Geheimnisse des Orchesterklangs und der vergeistigten Mystik der Chorpoesie, brachte diesem Vollblutmusiker, einem „Zauberer von großem Ausmaße" den ebenso außerordentlichen Erfolg, der auf seine außerordentliche Dirigentenbegabung einen Aureolenglanz warf. Möge dieser Glanz weiter und immer weiter in die Welt hinein leuchten!

Conrad Hannß, ein „aus-der-Tiefe-Gestalter", ist ein hochgebildeter Künstler; erfüllt von reichem Wissen, innig der Natur, der Wissenschaft und dem Geschichtlichen verbunden, weit hinausragend über den üblichen Bildungsbesitz der Musikerkreise, charaktervoll, vornehm sich zurückhaltend, aber auch gelegentlich leidenschaftlich ausbrechend, eigenwillig, tiefer Freundschaft fähig, vermählte sich mit Elli Axelsen, einer ebenso musikalischen, wie klugen und gütigen Frau dänischen Geblüts. Sie ist ihm nicht nur liebevolle Lebensgefährtin, sondern auch Kameradin und fleißigste Mitarbeiterin in der Vorbereitung der Caecilien-Konzerte, deren Chorstimmen sie mit kritischem Auge nachprüft, zahllose Notenfehler verbessert und nicht müde wird, in diese Blätter alle die über Licht und Schatten entscheidenden Vortragszeichen einzutragen, mit denen Leben und Puls, Plastik und Kraft des musikalischen Ausdrucks beherrscht wird und Conrad Hannß sich als wundervoller Meister dieser plastischen Ausdruckskunst offenbart.

Ein Thüringer Musiker und sein Wirken.

Zu Fritz Sporns 100 Konzerten in Zeulenroda.

Von Else Heuwold, Greiz.

Das 100. Konzert, das unter Leitung des Städtischen MD Fritz Sporn unlängst in Zeulenroda festlich begangen wurde — es war eine köstlich-lebensvolle Aufführung der „Jahreszeiten" — rechtfertigt den Rückblick auf 20 Jahre einer Musikpflege, die sich jenen besten Überlieferungen Thüringens würdig anschließt, denen eine musikalische Führernatur von hoher Verantwortung für die Kunst das Gepräge gab.

Fritz Sporns Name ist seit Jahren weit über seine Vaterstadt und Wirkungsstätte hinaus bekannt durch feine Kompositionen vokaler und instrumentaler Art, in jüngster Zeit waren es sein köstliches „Anacker-Liederbuch" und sein erfolgreiches Oratorium „Deutschland", die von sich reden machten; was er jedoch als nachschaffender Künstler und Ausdeuter höchster Kunstwerke leistet, das wissen vor allem die Hörergemeinden seiner Heimatstadt, denen er unvergeßliche Musikerlebnisse schenkte, das wissen die zeitgenössischen Tonschöpfer, mit denen er bei der Aufführung ihrer Werke oft in Verbindung trat, und das wissen die vielen ausübenden Künstler, die er als Solisten zu seinen Konzerten herangezogen hat.

In 20 Jahren (1919—1939) 100 Städtische Konzerte in einer Kleinstadt von 13 000 Einwohnern, Konzerte, die ohne Ausnahme Wertvollstes bieten, die dem herrschenden Ungeist der Zeiten nie das geringste Zugeständnis machten: das ist eine Kulturtat, die des Einsatzes, ja, des Aufopferns eines vollen Manneslebens bedurfte, und der ganzen Kraft einer mitreißenden Musikantennatur, die sich allen Widerständen zum Trotz nicht unterkriegen läßt.

Fritz Sporn, 1887 in Zeulenroda geboren, wirkt, nach musikalischem Studium in Dresden — später Leipzig —, seit 1913 in seiner Vaterstadt als Kantor an der Dreieinigkeitskirche, die sich einer guten Musiktradition zu rühmen hat. Dem jugendlichen Kantor gelang es bald in begeisterter und begeisternder Arbeit den Kirchenchor zu einem feinen Ausdrucksorgan der musica sacra zu erziehen und seinen künstlerischen Absichten gefügig zu machen. Reich ausgestaltete Festgottesdienste — oft nach eigenen liturgischen Entwürfen — und Kirchenmusiken von künstlerischer Höhe gaben bald davon Kunde.

1919 richtet auf Anregung des zu künstlerischen Hochzielen Drängenden die Stadtgemeinde Orchester-, Chor- und Kammermusikkonzerte ein, deren Leitung sie ihm überträgt. Und nun erhält das Wirken dieser starken Künstlerpersönlichkeit seine umfassende Weite. Er bildet um den Kern seines Kirchenchors den „Städtischen Oratorienchor" (100 Mitglieder), dem sich zu Aufführungen großen Ausmaßes der gleichfalls unter seiner Leitung stehende „Männerchor Solle" anschließt und sieht sich nun den höchsten Aufgaben seiner Kunst gewachsen.

Zum Städtischen Musikdirektor ernannt, bringt er in unermüdlicher, zielsicherer Arbeit das Musikleben der Stadt auf eine künstlerische Höhe, wie sie unter gleichen Verhältnissen äußerste Seltenheit in Deutschland sein mag.

Um die Kunstwerke in ihrer Tiefe zu erschließen — „es ist das Wesen des deutschen Geistes von innen zu bauen" — beginnt er sie seinem Chor, der bald in Verehrung und Treue an ihm hängt, seelisch nahe zu bringen. Er läßt das Leben des Tonschöpfers vor ihm erstehen in seiner Bezogenheit auf die Kunst, und lehrt ihn den Glauben an die Göttlichkeit der Musik als der Wurzel aller Künste. So erreicht er, über das vortreffliche technische Können hinaus, die packende Wirkung seiner Konzerte. Immer gibt er auch dem Hörerkreise durch Einführung und Vorbesprechung mündlicher und schriftlicher Art die Einstimmung zum Kunstwerk, ja selbst die vorbildlich äußere Ausgestaltung seiner „Vortragsfolgen" schließt er in die Kunsterziehung ein, indem er ihnen bedeutsame Aussprüche über das Kunstwerk hinzufügt, zuweilen auch die wichtigsten Themen beigibt.

Und die Werke selbst: alles, was nach Meinung Sporns eine Kulturgemeinde gehört haben muß. An geistlicher Musik die alten Meister: Praetorius, viel Hch. Schütz in Passionen und „Deutschen Konzerten" (4 große Bearbeitungen Sporns im Verlag Breitkopf & Härtel), Bach in herrlichen Kantaten, zahlreiche Händel-Oratorien u. a. m. Weiter die Klassiker und

Romantiker: Je zweimal Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten", Mozarts Requiem, Beethovens Missa, Schuberts As-dur-Messe, Brahms' geistliche Chormusik — bis zu den zeitgenössischen Werken von Reger, Haas (8st. Gloria), Draeseke, Graener, Knab, Hoyer, Distler — darunter auch viele eigene a cappella-Musik und orchesterbegleitete Werke. In den weltlichen Konzerten die gleiche, großzügige Weite. Seltenere Werke dabei, wie Brahms' Schicksalslied, „Nänie" und „Gesang der Parzen", Schumanns Requiem für „Mignon" und „Manfred", Wetz' „Hyperion" und 3. Psalm, die „Heilige Elisabeth" von Haas usf.

Hier ringt Sporn auch leidenschaftlich um die Offenbarungen der größten Orchesterwerke (bei denen die Orchester von Plauen und Greiz herangezogen werden, zu denen er zu Proben fährt) — bis zu den Sinfonien Beethovens — die „Eroika" leitet er auswendig — und mit der höchsten Synthese von Chor und Orchester, einer glutvollen Aufführung der „Neunten", bringt er seiner Stadt die größte Gabe dar.

Einen an Ehren reichen Tag aber durfte der im edelsten Sinne dienende Mann, der die echte Demut des Künstlers kennt, die Demut vor den Gipfeln der Kunst, erleben, als 1938 sein Oratorium „Deutschland", dieses aus urdeutschem Empfinden und inbrünstiger Heimatliebe geborene Werk, die Uraufführung in seiner Heimatstadt erfährt, in deren größter „Werkhalle", die sich zu dem Zwecke festlich gerüstet hat.

Nicht nur die Musikgemeinde der Stadt findet sich hier zusammen in Verehrung des Meisters, viele auswärtige Gäste stellen sich ein, Musiker, Musikbetrachter u. a. m.

Diese wundervolle umfassende Auswirkung einer begnadeten, ja wahrhaft musikbesessenen Künstlernatur mutet fast an wie ein Märchen aus alter Zeit, sie ist vielleicht auch heute nur in einer Kleinstadt möglich. Das mag der Grund sein, daß Sporn sie — trotz mehrfacher Berufung — nicht verlassen hat. Hier kann er im Größten wie im Kleinsten wirken. So hält er auch Hausmusiken und Dichterstunden ab für den Kreis seiner Getreuesten, die in einem künstlerisch abgestimmten Rahmen das Innerlichste und Feinste an Kunst geben, und bei denen er als hochbegabter Pianist und Sänger, wohl auch als Cellist mitwirkt.

In seinem Heim fließt dem Wanderfrohen, der sich mit allen Sinnen in die Natur versenken kann und über ihren Reizen zum feinsinnigen Lichtbildner und Maler geworden ist, immer wieder neue Schaffenskraft zu, und bei der nächtlichen Sternenschau am großen Fernrohr seines Altans klingen ihm — so glauben die Freunde — die Melodien aus dem Waldgrund herauf, die er in seinen melodienseligen Werken weiterschenkt.

So rundet sich die Persönlichkeit eines echten Musikers und Künstlers, der auf der Höhe seiner Lebens- und Schaffenskraft, unermüdlich weiterwirkt zu Ehren der Kunst, zur Beglückung seiner dankbaren Musikgemeinde, zum Stolz seiner Heimatstadt und des Thüringer Landes, dessen wertvollste Überlieferungen er weiterträgt.

Die zweite Symphonie von Johann Nepomuk David.

Uraufführung im 13. Gewandhauskonzert zu Leipzig am 9. Februar 1939.

Von Horst Büttner, Leipzig.

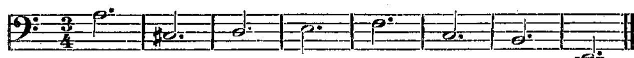
Der Kunsthistoriker Wilhelm Pinder hat die wichtige und sehr aufschlußreiche Beobachtung gemacht, daß in den ersten Jahrhunderten deutscher Geschichte zunächst die Architektur die führende Kunst gewesen ist, daß die Deutschen also vor allem in der Baukunst ihren ersten gültigen künstlerischen Wesensausdruck gefunden haben. Dieses architektonische Zeitalter wurde im 13. Jahrhundert durch ein kurzes plastisches Zeitalter abgelöst, in dem die Kunst des Tastbaren, des aus dem Raum herausgegrenzten plastischen Körpers der vordergründige Wesensausdruck des Deutschen war. Die folgenden Jahrhunderte sahen eine immer stärkere Heraufkunft und die schließliche Herrschaft einer augenhaft bedingten Kunst, des malerischen Zeitalters, das im Grunde genommen bis ins 20. Jahrhundert angedauert und zerlösend, ja schließlich zersetzend auf die Gesamtkunst gewirkt hat. Doch ist, beginnend mit der Dürerzeit, die Musik als ausgesprochen deutsche Kunst immer mehr in den Vordergrund unserer Gesamtkultur getreten, so daß wir bis ins 19. Jahrhundert hinein mit Recht von einem musikalischen Zeitalter sprechen können.

Wenn wir also heute von „sinfonischer Architektonik", von einem „plastischen Thema" und von „Klangmalerei" reden, so liegen diesen Ausdrücken wesentliche geschichtliche Erfahrungstatsachen zugrunde: Architektur, Plastik und Malerei waren — immer als vordergründige Ziele innerhalb der Gesamtkunst verstanden! — früher da als die Musik; der Musik ist es irgendwie zugute gekommen, was die Deutschen zuvor in Baukunst, Plastik und Malerei an Gestaltungskraft erworben hatten. So besagt auch der Ausdruck „Sprache der Töne", daß die Durchbildung der deutschen Sprache als eines unbedingt gefügigen Ausdrucksträgers dem musikalischen Zeitalter vorangehen mußte; vor der „Sprache der Töne" liegt die „Sprache der Sprache". Die Musik ist geheimes Ziel einer gesamtkünstlerischen Entfaltung von der Karolingerzeit an bis ins 16. Jahrhundert hin gewesen. Für den Wesensausdruck deutschen Volkstums hat sie seitdem entscheidende Bedeutung.
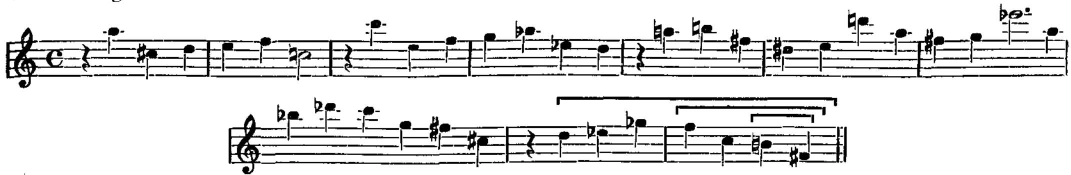
Diese entscheidende Bedeutung — als Wesensausdruck des Deutschen wie als vordergründige künstlerische Aussageweise im Gefüge aller Künste — bewährt die Musik ganz unverkennbar auch in der Gegenwart. Wohl ist die Musik im 19. Jahrhundert und im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts jenem allgemeinen künstlerischen Verfall nicht entgangen, der in Erkrankungsvorgängen des Volkstums und der Kultur seine Ursachen hatte. Sie mußte daher neu aufbauen, gewissermaßen von vorn anfangen. Der Weltkrieg bedeutete auch hier die Wende. Dieses „Von-vorn-Anfangen" besagt aber nicht, daß die Musik nun etwa wieder auf Baukunst, Plastik und Malerei sowie auf die Dichtung als Vorstufen angewiesen sei. Es wäre ein Trugschluß, anzunehmen, daß sich Geschichte einfach wiederhole. Die Künste des Sichtbaren und Tastbaren mögen die Baukunst und ihre Gesetzlichkeit als grundlegendes Element wieder nötig haben: Die Musik, die ja das Gehen aus eigener Kraft nunmehr gelernt hat, ist sich der entscheidenden Wichtigkeit des Architektonischen für ihren Neuaufbau — Neu-„aufbau"! — wohl bewußt, bedient sich aber sogleich ihrer eigenen, hierfür brauchbaren Mittel, und dies mit großer Zielsicherheit und bereits sehr bemerkenswerten Ergebnissen. So hat die Musik mit der „Partita für Orchester" von Johann Nepomuk David ein wesentliches Wunschziel deutscher Baukunst, den Zentralbau, bereits mit einer Vollendung verwirklicht, die der Architektur wohl noch vorbehalten ist. David wandte weiterhin den Zentralbaugedanken mit seiner ersten Symphonie auf die sonatisch-sinfonische Großform an, und dies mit einer Kühnheit, die in eben dieser musikalischen Großform neu ist, aber auch ein gültiges Kunstwerk zeitigte. Großformale Anlage — also Architektonik — vereinigen sich in diesen Werken mit stark polyphoner Gestaltungsweise; Polyphonie ist aber ebenfalls Architektonik, eine ausgesprochen musikalische Architektonik. Bei aller Ausdruckserfülltheit sind die Werke Davids gebaut — noch klarer ausgedrückt: nicht konstruiert, sondern gebaut — und damit klingende Zeugnisse für die entscheidende Wichtigkeit, die dem Architektonischen in der deutschen Gegenwartsmusik zukommt.

Bau und Sinngehalt dieses Baues: Das sind die Fragen, die sich auch vor der zweiten Symphonie (Werk 20) Davids erheben, die im Februar im Leipziger Gewandhaus zur Uraufführung kam, ohne allerdings, trotz sorgfältiger Wiedergabe durch Hermann Abendroth und das Gewandhausorchester, viel Anklang zu finden. Es gab zwar einige Hellhörige, die nach der öffentlichen Hauptprobe am Vormittag sofort Karten für das Abendkonzert erstanden, um „dieses bedeutende Werk" gleich noch einmal zu hören. Der allgemeine Widerhall der Uraufführung war jedoch, von Ausnahmen abgesehen, durch Lauheit und Verständnislosigkeit gekennzeichnet. Daß etwas anderes durchaus möglich ist, bewies die zweite Aufführung, die unter Leitung des Komponisten in Linz im Rahmen eines David-Abends der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" stattfand. Die Symphonie erzielte hier einen ausgesprochenen und starken Erfolg. Ein kostbarer Sonderdruck dieses Werkes war außerdem das Geschenk der Stadt Linz an den Führer und Reichskanzler zu seinem fünfzigsten Geburtstag.

Der bauliche Grundgedanke dieser Symphonie besteht darin, daß das Werk von dem Chaconnenthema des letzten Satzes aus entworfen ist:
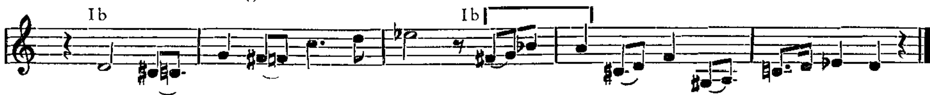


Dieſes Chaconnenthema bildet aber auch den Kopf vom 2. Thema des erſten Satzes, das vollſtändig lautet:



Wichtig für den Aufbau der Symphonie wird das Schlußglied dieſes Themas als Ganzes, mit ſeinem einfachen Quartfall und mit ſeinem Doppelquartfall.

Schließlich läuft von dieſem Thema auch eine motiviſche Brücke zum erſten Thema des erſten Satzes, das vollſtändig lautet:



Das Thema iſt zweiteilig; der Kopf des zweiten Themateiles, die vier durch Klammer gekennzeichneten Noten, iſt gleichlautend mit dem Kopf des Schlußgliedes aus dem zweiten Thema dieſes Satzes.

Nach dieſen grundlegenden Feſtſtellungen ergibt ſich folgender Aufbau des Geſamtwerkes:

1. Satz: Sonatenhauptſatzform mit Introduktion.

Introduktion: Takt 1—34

Kopfmotiv von Ib wird intervalliſch zerdehnt und in einem Repriſenbar (AABA) durchgeführt. Die beiden Stollen (Takt 1—4 Flöten, 5—12 Oboe vorherrſchend) wirken wie ein ſteigerndes Atemholen für den ausgedehnten Abgeſang (13—24), der eine freie Fortſpinnung gibt, bis der zehntaktige Repriſen-Stollen das Motiv wieder wörtlich bringt.

Expoſition: 35—90

I. Thema: nicht vollſtändig. Wieder Kopfmotiv Ib intervalliſch zerdehnt in den Streichern; Ia in den Violinen. Thema alſo auseinandergelegt. Achtelfigur Takt 40 auch weiterhin weſentlich. Kontrapunkt zu Kopf Ib (ab Takt 46) zielt auf Holzbläſerlinie ab Takt 49, die ſich ſpäter in der Durchführung (Buchſt. H) als Thema-Gegenſatz herausſtellt. Ab Takt 53 Kopf Ib wörtlich. Über Ia zum

II. Thema (ab Buchſt. E): in den Holzbläſern, Bratſchen imitieren in der Verkleinerung. Die wiederholende kanoniſche Verdichtung iſt getragen von einem ſesquialterartigen Klang. — Über Ib und Ia zur

Durchführung: 91—254

1. Linienzug: Durchführung von Thema I. 91—151

Zunächſt Fuge über I, das erſt hier vollſtändig auftritt. Vierſtimmige Fugenexpoſition (91—109); Thema iſt ſtändig begleitet von einem punktierten Rhythmus, der ſofort in den Hörnern auftritt. Zwiſchenſpiel (110—113): I im Baß, darüber Ib kanoniſch. Ab H: Durchführung in Engführungen, Intervall wechſelnd, Gegenſatz in Holzbläſern, dazu wieder punktierter Rhythmus, diesmal ſcharf diſſonant. Ende der Fuge Takt 124.

Weiterhin I in teilweiſe freier Fortſpinnung, begleitet von thematiſchen Kontrapunkten und dem punktierten Rhythmus. — Von Takt 141 ab Überleitung zum zweiten Linienzug durch immer ſtärkere Einführung des Schluß-Quartfalles von Thema II: Bratſche (141), Flöten (142), Doppelquartfall in den Flöten (143/44), ab 146 eine kurze, kanoniſch geführte Melodie über den Quartfall, in den die Melodie ſchließlich ausläuft (Dehnung in den Bäſſen Takt 150).

2. Linienzug: Durchführung des Themas II durch Steigerung der kanoniſchen Stimmigkeit. 152—204

II im Horn, punktierter Rhythmus in Trompete, ab L II im zweiſtimmigen Kanon; ab M wird über frei weitergeführtem Kanon II mixturhaft in der Verkleinerung geführt.

Der punktierte Rhythmus in der Trompete läuft bis hierher durch. Ab N größte Entfaltung von II: Kanon dreifach in Vergrößerung und Verkleinerung. Ausgangswert (Viertel) wieder in ſich kanoniſch. — Ab Takt 201 leitet (zuſammen mit dem punktierten Rhythmus) die variierte Melodie vom Schluß des erſten Linienzuges zum

3. Linienzug: 205—230

Wird beherrſcht durch den Thema-Gegenſatz von Buchſtabe H der Durchführung. Die bei O einſetzende Trompetenfanfare zielt bereits auf dieſen Thema-Gegenſatz, der dann Takt 215 klar erkennbar auftaucht und ab P durchgeführt wird; ſeine Linien werden ſtändig durch den punktierten Rhythmus unterbrochen. Unter den Kontrapunkten der erſten Hälfte dieſes Linienzuges taucht die bereits bekannte Achtelfigur wieder auf.

4. Linienzug: 231—253

II alleinherrſchende Linie, nicht polyphon geführt; liegende Töne, ſchreitende und ruhende Akkordik als weitere Ausdrucksträger. Das vollſtändige Endglied von II wandert ſchließlich in den Holzbläſern in die Tiefe. Drei Akkorde der tiefen Streicher und drei Tamtam-Schläge beenden die Durchführung.

Beſondere Kennzeichen der Durchführung: Der auffällige, das thematiſche Geſchehen weithin begleitende punktierte Rhythmus und der große Bogen vom zweiten zum vierten Linienzug mit der verſchiedenartigen Auswertung von II.

Repriſe: 254—308

I und II wie in Expoſition, doch Verſtärkung des Ausdrucks durch Linienverdichtung. Kopf Ib zu Beginn durch vier Takte (Expoſition 2 Takte). Gegenüber Expoſition mehrfach Auswechſelung der Klangfarbe (II. Thema). II (Buchſtabe T) diesmal Kanon per dim. in der Quinte.

Coda: 309—349

Alle Themen und Gegenthemen des Satzes!

1. Linienzug: 309—319

I: Holzbläſer.
II: Hörner.
Kopf Ib: Violinen.
Thema-Gegenſatz: 1. Violinen.
Punktierter Rhythmus: Streicher.

Man beachte, wie die Fortſpinnung von I in den Holzbläſern die verminderte Septſpannung zwiſchen Ia und Ib motiviſch nützt!

2. Linienzug: 320—329

II als dreiſtimmiger Kanon der Oktave in den Bläſern, dazu punktierter Rhythmus und Gegenthema in Streichern und Pauken.

3. Linienzug: 330—337

I im Blech (Klangſteigerung!) Achtelfigur in den Holzbläſern und Streichern.

4. Linienzug: 338—349

Kopf Ia: Trompeten, anfangs auch Flöten und Klarinetten.
Gegenthema: 1. Violine.
Punktierter Rhythmus: Streicher.
Ab Takt 342 drei Themenköpfe:
Ia: Trompeten.
Ib: Streicher.
II: Holzbläſer.

2. Satz: Variierte Bogenform ABA'B'A''.

Zwei Themen polyphon variiert. Das erſte Thema, das auch in der Chaconne wiederkehrt, iſt offenſichtlich Hauptthema. Thema II (Buchſtabe A) erſcheint als Kanon in der Vergrößerung; ab Buchſtabe B Thema im Ausgangswert kanoniſch. Die Variation von I ge-

ſchieht durch den Kontrapunkt der abſteigenden Figur (Buchſtabe C), durch kanoniſche Führung und Fortſpinnung (ab D) und durch einen Kontrapunkt der Trompete (ab E). Die Variation B′ (Buchſtabe F) zieht ebenfalls die abſteigende Figur aus A′ heran, führt ſie dann aber freier weiter und greift ſchließlich (ab G) auf die herniedertaſtenden Quinten und Quarten zurück. A″ (Takt 93) variiert den Themakopf dreimal durch Klangfarbenwechſel und kanoniſch durch Vergrößerung (Horn!).

3. Satz: Bogenform ABA mit abſchließender Themenballung.

Das Scherzo iſt von drei Themen getragen:

1. Dem Endglied des zweiten Themas aus dem erſten Satz (ſiehe oben!). Es zieht ſich ostinatohaft durch das ganze Scherzo einſchließlich Trio (Bratſchen!) und iſt ſowohl vollſtändig (Takt 4 im Kanon der Verkleinerung), als doppelter Quartfall (der ſtechende Trompetenruf gleich im erſten Takt) wie als einfacher Quartfall vertreten (die heulenden Hornquarten!).
2. Dem eigentlichen Scherzo-Thema, erſtmalig bei Buchſtabe A; eine achttaktige, taktwechſelnde Tanzweiſe.
3. Dem Trio-Thema. Holzbläſer Buchſtabe I.

Unter ſtärkſter Ausnutzung aller wird dieſem thematiſchen Material das Äußerſte abgewonnen. Kurze Einleitung über 1, dann ab Buchſtabe A Widerſpiel von 1 in allen Geſtalten und dem Scherzothema 2. Erſter Höhepunkt bei C durch das Toben mit dem einfachen und doppelten Quartfall, ab Takt 97 zweiter Höhepunkt durch beide Themen. Doppelquartfall auch geſpiegelt (Takt 60 u. a.).

Das Trio (Takt 113) führt ſein Thema über dem faſt ſtets durchlaufenden Thema 1 (Streicher). Hartnäckig feſtgehaltener Trommelrhythmus, der den Galgenhumor dieſes Trios mit ausprägt. Die Motive Takt 129 u. folg. in Hörnern und Tuba ſind dem Triothema entnommen. — Das Dacapo (Buchſtabe M) arbeitet mit ſtarker Linienverdichtung; Fugato ab P. Ab M Themenballung: alle Themen und weſentlichen Motive aus A und B.

4. Satz: Chaconne.

31 Glieder in 9 Linienzügen. Kanon und doppelter Kontrapunkt der ſieben Intervalle werden angewendet auf die variierende Ausdeutung des Themas. Die Themen der erſten drei Sätze treten als Kontrapunkte hinzu. Die Weiſe „L'homme armé" wird eingeführt.

Erſter Linienzug: Glied 1—6

Thema in Urgeſtalt und verſchieden figuriert. Zwei Kontrapunkte.

1. Aufſtellung des Themas im Baß. Flötenakkorde kehren wieder in Glied 13, Klarinettenlinie in 15, liegendes a‴ in 13—15.
2. Über Thema Kontrapunkt 1 im Einklangs-Kanon. Linie der 1. Violine ſenkt ſich diatoniſch zum Thema-Ausgangston von
3. Thema figuriert als Kanon der Quinte, Kontrapunkt 1 als Kanon im Einklang.
4. Thema figuriert, darüber Kontrapunkt 2 im dreiſtimmigen Kanon der Verkleinerung in Unterquinte und Oktave.
5. Thema figuriert, dazu beide Kontrapunkte. Kp. 1 im Kanon der Sekunde.
6. Thema figuriert wie in 4. Kp. 2 im dreiſtimmigen Kanon der Verkleinerung und Gegenbewegung. Violoncell motiviſch-frei.

Glied 4:6 doppelter Kontrapunkt der None! Figuriertes Thema im Baß aus 4 wird um den Kp. der 2. Violine verſetzt in die 1. Violine von 6. Der Kp. wandert um zwei Oktaven tiefer in den Baß. Der doppelte Kontrapunkt der None in 4 und 6 umgreift alſo den Kanon des entſprechenden Intervalls der Sekunde im umgriffenen Glied 5. Ebenſo treten die anderen Intervalle in den nächſten Linienzügen formbildend auf.

Zweiter Linienzug: 7—9

Thema rhythmiſch variiert und figuriert.

7. Thema rhythmiſch variiert und wiederholt. 3. Kontrapunkt in Bratſche iſt das figurierte Thema. Fagott motiviſch zur Bratſche!

8. Thema figuriert im Baß, darüber 3. Kp. im Kanon der Terz.
9. Thema rhythmisch variiert; auch in Gegenbewegung (Flöten und Oboen). Fagottstimme von 7 wird im doppelten Kontrapunkt der Dezime in die zweite Violine von 9 verlegt. Austerzung. Bratschenstimme aus 7 wird Baßstimme von 9.

Doppelter Kontrapunkt der Dezime umgreift Kanon der Terz.

Dritter Linienzug: 10—12

Die mittelalterliche Weise „L'homme armé" in allen Gliedern als bestimmendes Element. Die Weise ist Kennern der Davidschen Musik aus einer Orgelfantasie des Komponisten vertraut!

10. Thema figuriert im Baß, dazu drei Kontrapunkte:
    a) Die Weise „L'homme armé" stark figuriert, jedoch in ihren tragenden Motiven erkennbar. Erst als Kanon der Quinte, dann als motivisches Kontrapunktieren zwischen Trompeten und Hörnern.
    b) Oktavkanon zwischen beiden Violinen, der motivisch aus der Kopfsext des Themas gewonnen ist.
    c) Aufsteigende chromatische Tonleiter in den Holzbläsern, die durch den ganzen Linienzug geht.
11. Thema synkopisch figuriert im Baß. L'homme armé-Kanon der Quart in Gegenbewegung. Weitersteigender chromatischer Kontrapunkt der hohen Holzbläser, dem auch die erste Violine folgt. 2. Violine freier Kp.
12. Thema im Baß. L'homme armé-Kanon gegenüber 10 im doppelten Kontrapunkt der Undezime: Hörnerlinie aus 10 wird Trompetenlinie in 12. Chromatische Linie steigt diesmal figuriert weiter.

Doppelter Kontrapunkt der Undezime umgreift Kanon der Quart.

Vierter Linienzug: 13—16

13. Zum punktiert-rhythmisierten Thema der Bässe tritt das erste Thema des zweiten Satzes im Kanon der Oktave in den Streichern. Ein freier Kontrapunkt in den Hörnern. Liegendes, in Sechzehntel gelöstes a''' wie im ersten Glied; auch die Flötenakkorde aus 1 tauchen hier ausdrucksmäßig gewandelt im Blech ff wieder auf.
14. Thema urgestaltlich in den ersten Kontrabässen. Thema des zweiten Satzes diesmal im Quintenkanon. Violinen die absteigende Linie aus 2 figuriert, weiterhin liegendes a'''. Grundton A auch in den Bässen.
15. Thema im dreistimmigen Kanon, liegendes a dreifach. Der Kanon läuft aus in Glied
16. Die Flöte zieht ihre Linie improvisatorisch-frei unter Nutzung des Sext-Kopfes und des doppelten Quartfalles.

In diesem Linienzug keine Umgreifung durch doppelten Kontrapunkt.

Fünfter Linienzug: 17—19

Kontrapunkt von 17 als bestimmendes Element.

17. Erste Hälfte des Themas im Baß; dann wandert es sehr stark figuriert weiter in dem einklangskanonisch geführten Bläserkontrapunkt, der von dem Doppelquartfall (II. Thema, 1. Satz!) als Kopfmotiv ausgeht.
18. Anfang und Ende des Themas gespiegelt im Baß (B statt H im vorletzten Cello-Akkord). Der gespiegelte Bläserkontrapunkt im dreistimmigen Kanon der Quinte.
19. Thema rhythmisiert vollständig in den Bässen. Bläserkontrapunkt im zweistimmigen Kanon der Quinte wieder in gerader Bewegung. 17:19 doppelter Kontrapunkt der Duodezime: Klarinettenlinie 17 wird Flötenlinie 19.

Doppelter Kontrapunkt der Duodezime umgreift den Kanon der Quinte.

Sechster Linienzug: 20—21

Starke Verschleierung des Themas!

20. Thema nur mit vier Tönen im Baß, die anderen Töne stecken in den Fagottlinien.
21. Thema noch mehr verschleiert; die Thematöne sind in den Klarinetten- und Fagottlinien wandernd enthalten! Dafür Thema Takt 165 wieder real. Die dreistimmige Engführung greift in den nächsten Linienzug über.

Siebenter Linienzug: 22—24

22. Thema im Baß rhythmisch variiert und figuriert. Die Baßlinie bringt dauernd Thema-Motive, doch ist in ihr auch das Thema einmal und weit auseinandergezogen enthalten. Kp. der 1. Violine sehr stark thematisch. Im übrigen freie Kontrapunkte.
23. II. Thema 1. Satz, das ja Chaconnenthema mit enthält, als vierstimmiger Kanon der Sexte. Flöte Kopfintervall.
24. Baß- und Diskantlinie gegenüber 22 ausgetauscht: doppelter Kontrapunkt der Tredezime. Freier Kontrapunkt der Holzbläser.

Doppelter Kontrapunkt der Tredezime umgreift Kanon der Sexte.

Achter Linienzug: 25—27

25. Rhythmisierung und Figurierung des Themas im Baß, dazu komplementäre Führung der Holzbläser. Kontrapunkt der 1. Violine baut mit Thema-Kopfsext.
26. Die Pizzicato-Baßlinie gliedert Sext und Quart als kennzeichnende Intervalle des Themas als Spitzentöne ein. Darüber Scherzothema rhythmisch variiert im dreistimmigen Kanon der Septime.
27. Thema sechsmal rhythmisch variiert im dreistimmigen Kanon des Einklangs und der Oktave. Holzbläserlinie aus 25 hier im doppelten Kontrapunkt der Quatuordezime. Figuriertes Thema in den Violinen, die oktavig versetzte Baßstimme aus 25, wird hier im dreistimmigen Oktavkanon geführt.

Doppelter Kontrapunkt der Quatuordezime umgreift Kanon der Septime.

Neunter Linienzug: 28—31

L'homme armé-Zug. Der Kopf der Weise „L'homme armé" (Quartsprung und diatonisches Rückschreiten zum Grundton) bestimmt den letzten Linienzug wesentlich mit.

28. Themakopf motivisch im Oktavkanon zwischen 1. und 2. Violine. L'homme armé im dreistimmigen Kanon der Oktave und Quinte. Thema stark auseinandergezogen in der l'homme armé-Baßlinie.
29. Thema zweimal im Baß; zweimal rückläufig in den Holzbläsern, das erste Mal ohne Kopfsext. L'homme armé-Motiv in den Streichern, ebendort Kopf Ib aus dem ersten Satz, der schließlich dieses Glied beherrscht. Damit hat auch das I. Thema des ersten Satzes in die Chaconne übergegriffen. Chromatischer Kontrapunkt in Hörnern und Trompeten.
30. Chaconnenthema im vierstimmigen Einklangs-Kanon. Diatonischer L'homme armé-Quartfall. Schlußlied aus II. Thema 1. Satz. Kopf Ib 1. Satz.
31. L'homme armé-Chaconnenthema. Als Schlußbestätigung wird das diatonisch absteigende L'homme armé-Motiv nach oben gewendet (Trompete Takt 246).

Dieser kunstvolle, meisterliche Bau des Ganzen — der sich jedoch einem ernstlichen sachlichen Fragen und Forschen bis in die letzten Verästelungen bloßlegt — muß nun einen tragenden Sinn haben. Dieser Sinn muß sich aus den musikalischen Gegebenheiten des Werkes erschließen lassen, wenn diese aufgewiesenen Gegebenheiten auch wirklich Ausdrucksträger dieses Sinnes sind. Was besagt es, daß das Chaconnenthema „übergreifend" zum ersten Satz ist? Was besagt die Wiederkehr früherer Satzthemen in der Chaconne? Was besagt die formgebende Macht der sieben Intervalle im letzten Satz? Was besagt die Eingliederung der Weise „L'homme armé", die zur Bewaffnung und zum Kampf auffordert? Was besagt die seltsame „Begleitmusik" im punktierten Rhythmus während der Durchführung im ersten Satz?

Diese „Begleitmusik" veranlaßt zu einem ersten Rückschluß. Bald mehr oder weniger murrend, bald dissonant-giftig geifernd macht sich dieser punktierte Rhythmus an dem kraftvoll-männlichen I. Thema zu schaffen und stichelt auch eine ganze Zeit an dem II. Thema herum, um sich erst vor dessen breiter Entfaltung (Buchst. N) und innerlichem Ausklingen (Buchst. Q) zurückzuziehen. Wer überhaupt Sinn für Ausdruck in der Musik hat, muß sich sagen, daß hier keinesfalls etwas Friedlich-Gutartiges, sondern etwas sehr Heftiges, ja Bösartiges ausgesagt werden soll. Dieser Eindruck vertieft sich vor dem Scherzo, das diesen Ausdrucksbezirk des ersten Satzes in verstärktem Maße wieder aufnimmt. Dieser Satz, der bei aller strengen motivischen Bindung an das Ganze mit einer wütenden Heftigkeit tobt: dieser Satz weiß um die

Erkenntnis, daß der Mensch kein sanfter Engel ist, daß hemmungsloser Vernichtungstrieb, teuflische Bosheit und brennende Gier in jedem lauern, daß alle diese Eigenschaften als Wirklichkeiten da sind, daß man sie nicht hinweglügen kann, daß es aber darauf ankommt, mit ihnen fertig zu werden. Und darum, um dieses Fertigwerden, weiß diese Symphonie als Ganzes.

Es war sinnvolle Notwendigkeit, daß sich zur Beschäftigung mit dieser Symphonie immer mehr die Beschäftigung mit den Werken Jakob Böhmes gesellte, also mit jenem großen deutschen Denker, der den unsagbar kühnen, aber ebenso unsagbar wahren Gedanken von der göttlichen Notwendigkeit des Bösen im Menschen zu einem Kernpunkt deutscher Lebensweisheit gemacht hat. Der gleiche furchtlose Blick in die dämonische Abgründigkeit des Daseins, der einem Jakob Böhme eignete, durchdringt auch in dieser Symphonie die seelische Wirklichkeit des Menschen. „Wir haben allesamt des Zornes und Grimmes Qual im Urgrunde unseres Lebens, sonst wären wir nicht lebendig." „Denn alles Leben stehet in der Gift, und das Licht widerstehet allein der Gift und ist doch eine Ursache, daß die Gift lebet und nicht verschmachtet." Nichts anderes wird in dem Scherzo ausgesagt (und in der „Begleitmusik" der Durchführung des ersten Satzes). Jakob Böhme weiß, daß der gottbezogene Mensch in einem „Ungrund" wurzelt, der jenseits aller Bedingtheiten dieses Daseins liegt. Auch David weiß dies; er hat dieses Wissen in seiner „Partita für Orchester" gestaltet. Böhme weiß aber auch, daß das Göttliche Kreatur werden muß, um wirken zu können; daß es eingehen muß in den lebendigen Grund dieses Daseins und daß es dann den „drei Prinzipien göttlichen Wesens" wie dem „dreifachen Leben des Menschen" unterworfen ist: der dämonisch-abgründigen Feuerwelt, der hellen Lichtwelt und der sichtbaren Welt des Diesseits, die alle einander bedingen. Ist es nicht mehr als naheliegend, das Chaconnenthema, von dem alles Leben in dieser Sinfonie ausgeht, als Symbol für diesen „Grund des Daseins", für die „Essenz" (Essentia, das Seiende) im Sinne Böhmes zu nehmen? Ein Chaconnenthema ist ja sogar „Grund" im musikalischen Sinne, da es Grundlinie, Baßlinie für die Variation, für die Entfaltung des Daseins ist. Erscheint es so gesehen nicht sinnvoll, das sich vor dem zweiten Thema des ersten Satzes, das ja weitergebildetes Chaconnenthema ist, der murrende punktierte Rhythmus verkriecht? Ist nicht der letzte Linienzug der Durchführung in seiner wunderbaren Innerlichkeit ein Eintauchen in das „Essentialische Mysterium", in den Ursprung des Lebens aus dem Göttlichen, wo es auch dem Menschen möglich ist, die Bedingtheiten des Daseins bisweilen aufzuheben? Dann hat die Dämonie des Widergöttlichen, der „Fluch der Erde" zu schweigen. Dieser wird sofort wirksam, wenn sich der Mensch in diesem menschlich-irdischen Dasein entfaltet: So kraftvoll und stolz-überzeugt das erste Thema den Menschen hinstellt — „der Mensch ist das größte Geheimnis, das Gott gewirkt hat" —, eben weil er Mensch ist, gehören ihm die dämonischen Abgründigkeiten zu, die das erste Thema dauernd anmurren und die selbst von dem zweiten (Chaconnen-)Thema erst durch Entfaltung seiner ganzen Kraft oder seiner ganzen Innerlichkeit vorübergehend zum Schweigen gebracht, wenn auch nicht überwunden und geläutert werden können. Denn aufeinanderbezogen sind alle seelischen Kräfte des Menschen; selbst vor mächtigen Themen- und Themenmotiv-Ballungen der Coda des ersten Satzes — Sinnbildern für die gewaltigen seelischen Kraftentfaltungen, deren der Mensch fähig ist — kommt das abgründige Dämonische nicht zur Ruhe.

Daß vor der Lösung des — scheinbaren und doch so schwerwiegenden — Zwiespalts im letzten Satz noch zwei Lösungsversuche abgeschritten werden, gibt dem zweiten und dem dritten Satz den Sinn im Rahmen des Ganzen. Der Widerspruch zwischen den grenzenlosen göttlichen Möglichkeiten des Menschen und den niederziehenden seelischen Mächten seines Selbst kann zur Melancholie führen; Melancholie nicht als fader, dämmeriger Weltschmerz verstanden, sondern im Sinne Dürers — seine bekannte „Melancholie"! — oder auch wieder im Sinne Jakob Böhmes, der in seiner „Trostschrift von vier Komplexionen" eine so eindringliche Kennzeichnung gerade der melancholischen Komplexion gegeben hat: Grauen vor den dämonischen Mächten der eigenen Brust, doch zugleich geheime Hoffnung auf ihre Überwindung. „In der melancholischen Kammer kann großer Rat gefunden werden": Das wußte dieser große Seelenkenner sehr genau. Im zweiten Satz von Davids Symphonie sind die suchende und tastende Melodik, das sinnierende Liniengespinst, die herniedertropfenden Quinten und Quarten, aber auch der durchbrechende Trompetenruf (Buchst. E) unverkennbare Ausdrucksträger einer

melancholischen Seelenverfassung. Daß Melancholie keine wirkliche Überwindung der satanischen Abgründigkeiten bedeutet, dafür ist das Scherzo klingender Beweis: um so wilder toben sie sich jetzt aus, und vor diesem entfesselten Toben gibt es nur eine Verhaltensweise: den Galgenhumor, das „Mir ist alles eins", das scheinbare Mittun, und tatsächlich tut der Mensch in der Coda, da alle Themen zusammentreten, mit. Er ist dieser Welt nun einmal lebensnotwendig verbunden, denn aus der Raserei des Scherzo spricht ja nicht nur tierische, vernichtungswütige Gier, sondern ebensosehr eine ungeheure, lebensstrotzende Kraft, die der Mensch zu seiner Selbstbehauptung unbedingt nötig hat. Auch dieses Scherzo ist ja durch die ostinatohafte Figur mit dem zweiten Thema des ersten Satzes und dadurch mit dem Chaconnenthema, dem bewegenden Grund alles Lebens, verbunden. Wie diese vernichtungswütigen, gewaltigen Kräfte schließlich geläutert werden: diesen Vorgang schließt die Chaconne in sich. Es ist ein Läuterungsvorgang, der sich hier vollzieht: das Thema wandert durch dreißig Variationen und trifft dabei zweimal auf die Weise „L'homme armé", zweifellos das Symbol für die sittliche, kämpferische Kraft des Menschen, die der dämonischen Abgründigkeit manchen Stachel nimmt. Aber nicht nur dies! Das Thema, dessen Symbolwert wir ja schon erkannten, und seine Kontrapunkte wandeln auch im Kanon und doppelten Kontrapunkt durch die Ordnung der sieben Intervalle und wird dadurch ebenfalls „geläutert". Man mag diesen Vorgang bereits rein vom Musikalischen her als „Läuterung" ansehen; eine merkwürdige, aber zwingende Deutung erhält dieser Vorgang noch durch die sieben Naturgestalten der göttlichen Selbstentfaltung in der Welt sowie durch Böhmes Feuer- und Lichtsymbolik. Das Zornfeuer im Zentrum des Menschen muß sich zu göttlichem „Liebesfeuer" läutern, und zwar sind erst drei dunkle Stufen zu durchschreiten, in der vierten erfolgt die Scheidung von Licht und Finsternis, worauf drei helle Endstufen durchschritten werden. Genau das geschieht aber in dieser Chaconne: Nach dem Durchschreiten der drei Intervalle Einklang, Sekunde (None) und Terz (Dezime) vollzieht sich im dritten Linienzug, der auch „L'homme armé" einführt, unter dem Zeichen der Quart (Undezime) der Umschwung, im folgenden Linienzug die Hauptphase der Läuterung, schließlich das Durchschreiten der drei „hellen" Stufen mit Quinte (Duodez), Sexte (Tredezime) und Septime (Quatuordezime). Zu dieser Deutung will es beispielsweise gut passen, daß das wilde Scherzothema im dreistimmigen Kanon der Septime als lichter, entschwerter Reigen wiederkehrt. Die mächtige Zusammenfassung der Themen im letzten Linienzug endlich ist geläutertes Eins-Sein aller göttlichen wie menschlichen Kräfte.

Es steht jedem frei, diese Deutungen abzulehnen und sich nur an das musikalisch Gegebene zu halten. Jedes große Kunstwerk — und diese Symphonie ist ein solches! — stellt jedoch die Frage nach seinem Sinngehalt, und wenn ein erlauchter Geist wie Jakob Böhme, der „Philosophus teutonicus", diese Frage zu beantworten vermag, so zeugt auch dieses für den Wert dieses Werkes.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die ausklingende Spielzeit bietet wie alljährlich eine wahrhaft erdrückende Fülle von Veranstaltungen. Die „Kunstwochen" haben begonnen, diesmal in Gestalt eines anregungsreichen „Deutschen Brahmsfestes", daneben pulsiert der Strom des üblichen Berliner Musiklebens mit seiner diesmal besonders großen Zahl von Kompositionsabenden — deren kritische Würdigung meinem nächsten Monatsbericht vorbehalten bleiben soll — und unsere Opernhäuser entfalteten eine rege Tätigkeit namentlich in Bezug auf die Pfitzner- und Strauß-Gedenktage.

Mögen hier zunächst die Hauptereignisse des letzten Monats behandelt werden: das Brahmsfest und die Uraufführung der Oper „Katarina" von Kusterer.

Das Deutsche Brahms-Fest.

Wie Stadtschulrat Dr. Meinshausen anläßlich der Eröffnung des „Brahmsfestes" im Festsaal des Berliner Rathauses betonte, handelt es sich um die größte Brahmsfestlichkeit, die

je auf deutſchem Boden durchgeführt wurde. Ihre Geſtaltung iſt dem Vorſtand der Deutſchen Brahmsgeſellſchaft in Zuſammenarbeit mit der „Berliner Konzertgemeinde“ unter verantwortlicher Leitung von Dr. Benecke zu danken. Wie alljährlich gab die Eröffnungsfeier Gelegenheit zu einem kurzen Rückblick über die Muſiktätigkeit der Reichshauptſtadt. Dr. Meinshauſen erwähnte als bodenſtändige Einrichtungen das Städtiſche Konſervatorium (Leitung: Bruno Kittel), das neugegründete Städtiſche Orcheſter unter Stabführung von Fritz Zaun (ehemals „Landesorcheſter Gau Berlin“, das nach Auflöſung des traditionsreichen „Blüthner-Orcheſters“ aus der Bewegung hervorging), die Erfolge der „Berliner Konzertgemeinde“, die Begabtenförderung u. a. Die Konzertgemeinde hat im letzten Winter 51 Abonnementskonzerte, 10 Meiſterkonzerte, 60 Bezirkskonzerte und 22 Veranſtaltungen der „Stunde der Muſik“ durchgeführt. Der „Muſikpreis der Stadt Berlin“ wurde in dieſem Jahre nicht verteilt, da „nicht beſonders einleuchtende Vorſchläge vorlagen“. Dieſe Feſtſtellung wirkt überraſchend. Sie ſteht zumindeſt in Widerſpruch zu dem ſtets betonten Reichtum des lokalen Muſiklebens, dem man ein nicht gerade günſtiges Zeugnis ausſtellt, wenn das Vorhandenſein geeigneter Nachwuchskräfte in Zweifel gezogen wird.

Das Brahmsfeſt umfaßte vier Orcheſterkonzerte, zwei Chorkonzerte, zehn Kammermuſikabende. Das bekannteſte Schaffen des Meiſters fand eine ausreichende Berückſichtigung. Allerdings fehlten die beiden Serenaden, obgleich ſie in den trefflichen Einführungen des Feſtbuches aus der Feder von Walter Abendroth erwähnt waren, und ein kleiner Regiefehler vermittelte uns zweimal die Tragiſche Ouvertüre, dagegen blieb die Akademiſche Feſtouvertüre unaufgeführt. Auf dem Gebiet der Chormuſik hätte gerade der unbekanntere Brahms ſtärker in den Vordergrund geſtellt werden können. Es blieb in der Hauptſache bei den Standard-Werken „Requiem“, „Alt-Rhapſodie“, „Schickſalslied“, ſogar die „Nänie“ fehlte. Allerdings muß dem Kirchenmuſikdirektor der Propſtei, Hans Georg Görner, zugebilligt werden, daß ſeine Programmauswahl die anregendſte des geſamten Brahmsfeſtes war, weil er ſehr geſchickt Werke der Reife und Jugendſchöpfungen einander gegenüberſtellte und damit auch einen inſtruktiven Zweck verband. Man erhielt einen tieferen Einblick in die Schaffensperioden des Meiſters als in den geſamten übrigen Konzerten. Da hörte man die leider zu ſelten aufgeführten „Feſt- und Gedenkſprüche“, die uns inhaltlich und ſtiliſtiſch ſo unerhört nahe ſtehen und in ihrer klanglichen Fülle und Kühnheit der Stimmführung unmittelbar in die Gegenwart hinüberleiten. Und als ſchroffen Gegenſatz zu dieſen, zu der Rhapſodie und dem Schickſalslied zwei Chöre der Hamburger Zeit Werk 12 und 13: das „Ave Maria“ für Frauenchor, ſchon von Clara Schumann gerühmt ob ſeiner „wunderbar ergreifenden Einfachheit“, eine zarte Schöpfung voll volkstümlich-melodiſcher Lieblichkeit, und den düſteren Trauermarſch des „Begräbnisgeſanges“ mit ſeiner eigenartig berührenden ſeeliſchen Starre und Verhaltenheit.

Unter den Inſtrumentalkonzerten erfreute vor allem die Berückſichtigung des Doppelkonzertes Werk 102, dem man wirklich häufiger begegnen ſollte und deſſen Mittelſatz allein jede Voreingenommenheit gegen dieſes angeblich ſchwächere Brahmswerk zerſtreuen dürfte. Die Kammermuſik konnte ſelbſtverſtändlich nur in Auswahl geboten werden. Neben den bekannteſten Schöpfungen — den drei großen Klavierſonaten, den drei Klaviertrios, den erſten drei Violinſonaten und zwei Streichquartetten erſchienen je ein Quintett und Sextett auf dem Programm. Unerwähnt blieb die vierhändige Muſik, die Klarinetten-Kammermuſik. Außer zwei Liederabenden iſt ein Konzert mit Geſangsquartetten (Liebes-Lieder, Zigeunerlieder u. a.) als beſonders erleſener Genuß hervorzuheben. Gerade die Pflege mehrſtimmigen Sologeſanges verdient im deutſchen Konzertleben eine erhebliche Förderung.

Im Gegenſatz zu den früheren Berliner Muſikfeſten, die im Rahmen der Kunſtwochen Beethoven, Reger, den Romantikern u. a. gegolten haben, trägt das Deutſche Brahmsfeſt eine erfreulich perſönliche Note durch die beſondere Auswahl an Mitwirkenden. Zum erſten Male war Berlin Schauplatz eines Orcheſter- und Chor-Wettſtreites, wie er in dieſem Ausmaß noch nicht geboten wurde. Jede der vier Sinfonien war einem anderen Dirigenten mit einem anderen Orcheſter übertragen worden. Zum „Kampf der Inſtrumente und Geſänge“ traten an: Das Münchener Philharmoniſche Orcheſter unter Oswald Kabaſta mit der Erſten Sinfonie, das Leipziger Gewandhausorcheſter unter Hermann Abendroth mit der

Zweiten, dazu die Haydn-Variationen, das Hamburgische Staatsorchester unter Eugen Jochum mit der Dritten und der Tragischen Ouvertüre, die Dresdener Philharmoniker unter Paul van Kempen mit der Vierten, und der Städtische Gesangsverein Aachen unter Herbert von Karajan mit dem Requiem. Zählt man hinzu die zur Chorbegleitung erschienenen Körperschaften, nämlich das Städtische Orchester Berlin und das Orchester des Deutschlandsenders, so verfügte das Brahmsfest über sechs verschiedene Orchestervereinigungen. In Wahrheit eine erlesene Schau deutscher Kunstkräfte.

Ein Vergleich der einzelnen Leistungen wäre vielleicht dazu angetan, unter den ihr Bestes bietenden Orchestern das eine oder das andere unverdient zurückzusetzen. Die derbfrohe, erdgebundene Interpretationskunst Abendroths, die ästhetische feinsinnige Linienzeichnung Jochums, die gesunde, natürliche Grundhaltung van Kempens, der nicht die Größe mangelte, die ausgereifte Kultur Kabastas spiegelten sich auch in der Qualität der Orchester. Doch muß unter allen Umständen die überragende Darstellung der c-moll-Sinfonie durch Kabasta als ein Höhepunkt gerühmt werden. Die vorzüglichen Streicher gestatteten eine lebensvolle Dynamik voll orgelgleicher Wirkung in tiefster Beseelung, das Andante erschien schwerelos, verklärt, gelöst von allen irdischen Bindungen, das Pizzicato des letzten Satzes machte in restloser Vollkommenheit der Ausführung die atemlose Spannung des Saales fühlbar, das Finale wahrhaft königlich, groß und edel.

Einen weiteren Gipfel erreichte das Brahmsfest mit der Aufführung des Deutschen Requiems unter Herbert von Karajan. Diese Darbietung vermittelte den bisher stärksten Eindruck des Dirigenten. Die Zuverläſſigkeit der Mitwirkenden, vor allem des stimmlich geschulten, gewaltigen Städtischen Gesangvereins Aachen, der mit größter Intensität und seelischer Bereitschaft musizierte, gestattete dem Leiter die fast völlige Loslösung der von ihm als selbstverständlich vorausgesetzten rhythmischen Grundlage und dafür den vollen Einsatz seiner Persönlichkeit zur Erzielung ungewöhnlicher Ausdruckssteigerungen in unabläſſiger Formung und Feilung unter restloser innerer Verausgabung. Die weichen, plastischen Gesten des Dirigenten, der auswendig im Zustand völliger Entrücktheit mit fast geschlossenen Augen leitete, erzielten eine Biegsamkeit und Geschmeidigkeit des Chorvortrages, der vielfach mystische Wirkungen erreichte. Von der klanglichen Gewalt der überaus präzisen Einsätze, die wie Hammerschläge niederfielen, bis zum kaum vernehmbaren, leichten und schwebenden Pianissimo etwa im 6. Teil bei geradezu entfärbten, blassen, schemenhaften Klängen meistert dieser Chor eine erstaunlich große Ausdrucksskala. Karajan liebt die Abrundung, die Abgewogenheit in Linien von feinster wellenförmiger Bewegung, ohne seine Weichheit in Weichlichkeit ausarten zu lassen. Er gestaltet nach dem Herzen, völlig im Empfindungsgehalt aufgehend. Und überraschend war der Eindruck auf das Publikum: Minutenlanges Schweigen nach den letzten Tönen, erst als Dirigent und Solisten sich anschickten das Podium zu verlassen, brauste der Jubel durch den Saal.

Es war selbstverständlich technisch nicht möglich, alle Kammermusikveranstaltungen zu besuchen, ebenso wie auch auf Einzelleistungen der fast vierzig mitwirkenden Solisten hier nicht eingegangen werden kann. Nennen wir wenigstens als Solisten der Instrumentalkonzerte Max Strub, Ludwig Hoelscher, Georg Kulenkampff, Edwin Fischer, Wilhelm Backhaus, die Gesangssolisten Helene Fahrni, Karl Schmitt-Walter, Lore Fischer, Hildegard Hennecke, Heinz Marten, Fred Drissen, die Veranstalter eigener Liederabende Emmi Leisner, Gerhard Hüsch, die Sonderkonzerte bestreitenden Pianisten Winfried Wolf und Wilhelm Backhaus, die Kammermusikvereinigungen Arrau-Trio, Elly Ney, Stroß-Quartett, Strub-Quartett, um einen Begriff von der Reichhaltigkeit des Festes zu geben.

Und wenn man die Wirkungsbreite auf das Publikum als wesentlich ansehen will, so kann erfreulicherweise festgestellt werden, daß die Anteilnahme am Brahmsfest überaus groß war. Viele Konzerte, darunter nicht allein die Orchesterveranstaltungen, sondern z. B. der Liederabend von Emmi Leisner, waren überfüllt. Die Begeisterung war mitunter fast südländischer Art. Mit diesem Brahmsfest hat Berlin eine anerkennenswerte Leistung vollbracht.

„Katarina“ von Arthur Kusterer (Uraufführung).

„Was wir mit dem Strom schwimmen sehen, mag sich einbilden, dem steten Fortschritt anzugehören; jedenfalls wird es ihm leicht, sich fortreißen zu lassen, und es merkt nichts davon, im großen Meere der Gemeinheit verschlungen zu werden. Gegen den Strom zu schwimmen muß Denjenigen lächerlich dünken, die zu der ungeheuren Anstrengung, welche es kostet, nicht ein unwiderstehlicher Drang bestimmt. Wirklich können wir aber der uns fortreißenden Strömung des Lebens nicht anders wehren, als wenn wir ihr entgegen nach dem Quelle des Stromes steuern...
Aber was wird das „Publikum“ dazu sagen? — Ich denke, das Stück ist aus und man trennt sich.“

Richard Wagner
in den „Bayreuther Blättern“ 1878
(„Das Publikum in Zeit und Raum“).

Zu der Uraufführung von Kusterers „Katarina“ gab der Generalintendant des Deutschen Opernhauses, Wilhelm Rode, ein Interview über die Aufgaben seines Institutes in der Berliner Tageszeitung „Der Westen“. Dieser Unterredung entnehme ich folgende Zeilen:

„Einzig dem Mangel an neuen Opernwerken, deren Musik geeignet ist, den Weg zum Herzen unseres Volkes zu finden, ist es zuzuschreiben, daß der Spielplan sich mehr an die bewährten alten und älteren Meisterwerke halten muß. Aus seinem hohen künstlerischen Verantwortungsgefühl der Besucherschaft gegenüber lehnt Wilhelm Rode die intellektuell konstruierte Musik ab. Mögen sogenannte „Musikexperten“ in gewissen neuen Werken auch Spitzenleistungen der Kontrapunktik, Klangphänomene des Naturlautes oder der (abstrakt-) logischen Konstruktion begrüßen: ein Kunstinstitut, welches den stolzen Namen „Deutsches Opernhaus“ trägt, darf solche Irrwege nicht beschreiten.

Sind in diesen Worten die ethischen und künstlerischen Voraussetzungen enthalten, die Wilhelm Rode bei der Auswahl der aufzuführenden Werke verlangt, so soll auch die wirtschaftliche Seite kurz gestreift werden. Zeitgenössische Werke, die seit einem Jahrzehnt und länger vom Publikum trotz stärkster Propagierung wenig oder gar nicht besucht, also abgelehnt werden, dem Opernpublikum immer wieder oktroyieren zu wollen, ist schon deshalb unverantwortlich, weil man den jahrelang gezeigten Wünschen und dem Willen des Publikums zuwiderhandeln würde. Ein solches Zuwiderhandeln denjenigen gegenüber, die, ihrer kunstsinnigen Veranlagung nach, Erbauung in ihren deutschen Theatern suchen und deshalb ja auch durch ihr Vermögen die deutschen Kunstinstitute lebensfähig erhalten, ist aber nicht nur unverantwortlich, sondern geradezu empörend! Außerdem wird ein echter Künstler, sei er nun Sänger, Musiker, Dirigent oder Regisseur, sich mit Recht dagegen wehren, seine Kunst an Aufgaben verschwenden zu sollen, die ihn selbst nicht tief innerlich berühren können und zwingen, vor leeren Häusern bzw. künstlich gestopften oder gefüllten Zuschauerräumen wirken zu müssen.

Generalintendant Rode hat ständig mit ernster Aufmerksamkeit und Anteilnahme das zeitgenössische Schaffen verfolgt. Es hat dabei an jungen Tondichtern nicht gemangelt, die ein solches Maß an Gesinnung und Wollen mitbrachten, daß es Rode manchmal persönlich um sie bitter leid tat, aber letzten Endes erfüllten doch ihre Schöpfungen nicht die nun einmal gegebenen Anforderungen.“

Der Komponist der erfolgreichen Lustspiel-Opern „Was ihr wollt“ und „Diener zweier Herren“ hat sich in seiner sechsten Opernschöpfung zum ersten Male einem ernsten Stoff zugewandt. Die Gestalt des Zaren Peter des Großen ist so wirkungsvoll in den Vordergrund gestellt, daß sie zumindest die gleiche Bedeutung beansprucht wie die Titelheldin. In fünf einzelnen Bildern bietet der Tonsetzer als sein eigener Librettist Ausschnitte aus der russischen Geschichte, wobei er sich der historischen Wahrheiten und einzelner legendärer Überlieferungen bedient. Für seine Textgestaltung fand er vor: Die ungewöhnliche Verwandlung des Bauernmädchens zur Geliebten und späteren Gemahlin Peters mit ihrer Lebensgeschichte, die als Exposition geschickt in das erste Bild mit der Hafenkneipe eingefügt ist, in der Peter sie kennen lernt. Dann die höfischen Intrigen der Zarewna Sofia, die selbst die Herrschaft beanspruchte und von Peter in ein Kloster verbannt wurde. Ob sie die Anstifterin des in die Bühnenhandlung verwobenen Mordes am Zarewitsch Alexei ist, bleibt Legende. Wahrscheinlich hatte

ihn Peter zu Tode foltern laſſen, und ſein Verhältnis zu Alexei iſt in der Oper hiſtoriſch getreu angedeutet. Sodann die verräteriſche Rolle ſeines Günſtlings Menſchikow, der ſich mit Sofia zum Sturz Peters verband. Auch das als prächtiger Gegenſatz erſcheinende Hoffeſt mit ſeiner bacchantiſchen Ausgelaſſenheit charakteriſiert den Zaren vortrefflich. Hiſtoriſch gut geſehen iſt eine bewegte Duma-Sitzung, die von der Meldung eines untergehenden Schiffes unterbrochen wird. Den Tatſachen entſpricht das unrühmliche Ende des Zaren, der an den Folgen einer Erkältung ſtirbt. Sein Wert muß vom Librettiſten verkleinert werden in Schilderungen menſchlicher Schwäche, Reue und Wahnſinn, damit die Geſtalt Katarinas nach dem Tode umſo größer heraustritt. Daß ſie ſich nur durch einen klugen Schachzug in den Beſitz des Thrones ſetzt, den ihr Peter nicht mehr teſtamentariſch vermachen konnte, iſt beglaubigt. Es iſt eine der eindringlichſten Stellen des Librettos, wie Katarina das leere Blatt mit dem ungeſchriebenen Teſtament von ihren beſtochenen Günſtlingen vorleſen läßt und die Menge täuſcht. Nicht äußerliche Herrſchſucht iſt bei Kuſterers Katarina Vorausſetzung ihres Handelns, ſondern der ideale Wunſch, das Lebenswerk Peters in „Liebe zum Volke" fortzuſetzen, nachdem ſie den brutalen Zaren von dem Wert ihrer Ideale überzeugt hat. So hebt ſich Katarina über ſich ſelbſt hinaus und gewinnt vorteilhafte menſchliche Züge. Dieſe beiden Hauptgeſtalten ſind durchaus einheitlich und logiſch charakteriſiert.

Das Bindeglied dieſer fünf Bilder, deren Anlage vielleicht in Erinnerung an „Boris Godunow" entſtanden iſt, ſind — *ein Gerücht und ein Meſſer*. Das Gerücht bezieht ſich auf die bis heute noch unklar gebliebene Haltung Katarinas in der Schlacht am Pruth. Kuſterer läßt durchblicken, daß ſie bei ihrem Beſuch im feindlichen Lager den gegneriſchen Großweſir durch ihre Schönheit beſtochen hätte, ſich ſelbſt dem Lande zuliebe opfernd. Dem höfiſchen Intrigenſpiel der Oper liegen dieſe Verdachtsmomente in entſtellter Form zugrunde, und ſie ſteigern Peters Eiferſucht und ſeinen Haß gegen die Intriganten (Verbannung Sofias, Entthronung der Zarin). Das beſagte Meſſer hingegen ſpielt eine merkwürdige Rolle. Im erſten Bild will der Verſchwörer Godowin den Zaren mit dieſer Waffe erdolchen, die eigentlich der Sofia gehört, ſie geht in den Beſitz Peters über, der damit den Godowin töten will, dann gelangt ſie in die Hände von Menſchikow, der ſie dem Alexei überreicht, dann wandert ſie zu Peter, zu Katarina — und damit ſind ihre Irrfahrten vermutlich beendet.

Was Kuſterer in ſeinen Bildern bietet, iſt handfeſtes Theater. Ganz beſonders im erſten Bild mit der Verſchwörungsſzene in genau derſelben Art, wie ſich der naive Theaterbeſucher einen Theaterböſewicht vorſtellt. Große Bedeutung gewinnt das Moment der Gegenſätzlichkeit — ſo in der Hoffeſtlichkeit, als ſich die Ermordung Alexeis und die Abſetzung der Zarin inmitten der Tanzluſtbarkeiten vollziehen. Das hiſtoriſche Epos triumphiert aber über das Drama in der Duma-Szene, die ſehr lebendig in aufſteigender Linie entwickelt wird — bis plötzlich durch einen Kanonenſchuß das verunglückte Schiff angekündigt wird.

Peter:	Das iſt ein Schiff in Not! —
	Dort vor dem Hafen!
	Nur raſche Hilfe hat noch Zweck.
	Wer von den Herrn kommt mit? (Niemand rührt ſich.)
1. Mönch:	S'iſt Winter, Zar, da iſt das Waſſer kalt.
Peter:	Geh heim, und wärm dich an der Ofenbank.
	Komm, Mönch! (Raſch ab mit Godowin.)
1. Mönch:	Wahnwitz, ſein Tod kann's ſein!
Menſchikow:	Wenn ſchon! ſo oder ſo!
	einmal auf jeden Fall!

Vorhang — aus! und man hat den Eindruck einer gewaltſamen Abbiegung der Handlung und Verkleinerung dieſer anfangs ſo groß angelegten Szene.

Die Vertonung dieſes ernſten und ereignisreichen Stoffes hätte den Ehrgeiz jedes anſpruchsvollen Tonſetzers herausfordern können, die ſeeliſchen Tiefen der Handlung mit den Mitteln der Muſik fühlbar zu machen. Aber Kuſterer ſucht — wie aus dem eingangs erwähnten Interview hervorgeht — die „typiſchen Elemente der Volksoper" zu gewinnen, ihm liegt an der „Entſpannung" als gleichberechtigt neben der „Spannung", und die „erſehnte Breitenwirkung"

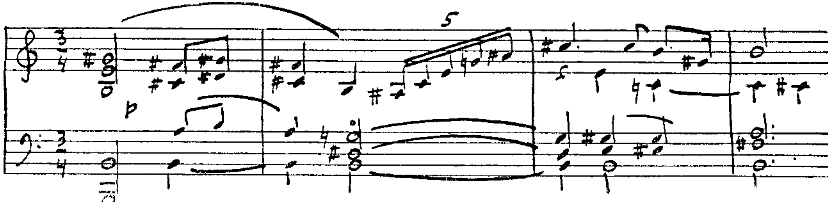
ist ihm ein Maßstab des Erfolges. Wilhelm Furtwängler hat sich in anderem Zusammenhang einmal grundsätzlich über diese notwendigen Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens folgendermaßen ausgesprochen: „Übrigens ist bewußtes Hinwenden zum „Volke", wie z. B. Verwendung von Volksmelodien und dergleichen noch nicht identisch mit wahrer Volksverbundenheit. Es kann sogar das gerade Gegenteil sein: Ausdruck der inneren Entfremdung, der Volksferne, die durch die Sehnsucht, den betonten Willen zum Volk überbrückt werden soll. Die Zugehörigkeit zum Volk ist im Künstlerischen aber nicht eine Sache des Willens, der „Gesinnung", — wie etwa im Politischen — sondern durchaus eine solche des Seins, des Schicksals, wenn man will: der Gnade." Man kann „Volksopern" so wenig „machen" wie Volkslieder. Opern und Lieder werden erst nachträglich geadelt durch das Bekenntnis des Volkstums.

Kusterers Musik läßt dem dramatischen Geschehen seinen Lauf, dem sie sich unterwirft. Der Komponist zieht zumeist die Andeutung der Ausdeutung vor, unterstreicht die Singstimme mit Akzenten und rhythmischen Figuren, unterlegt ihr kurze, vielfach unentwickelt gebliebene Motive, die sich mosaikartig aneinander reihen und erhebt Gesang und Orchester zu einer geschlossenen Einheit in gelegentlichen songartigen Liedern, die nummernhaft eingestreut sind wie der Song vom Matrosen, den Katarina in der Schänke zu starren rhythmischen Begleitakkorden singt. Die Arbeitsweise eines Komponisten läßt sich nicht zuletzt an dem Maß der Sorgfalt erkennen, die gerade den scheinbar nebensächlichen, weniger in Erscheinung tretenden Partien der Vertonung gewidmet ist — z. B. den Mitteln zur Vorbereitung einer künstlerischen Steigerung oder den Kadenzen. Der Anlauf zu musikalischen Höhepunkten erfolgt meist über einer unpersönlichen Triolenbewegung mit Wechselnoten — und die Triole ist häufig der Mörtel, der die kleinen musikalischen Gefüge zusammenhält, wobei von der Sequenz ein unbekümmerter Gebrauch gemacht wird. Über die Kadenzen ist nichts weiter zu sagen als daß sie in harmloser und entwaffnender Schlichtheit vielfach schulgerechte Abschlüsse bieten.

Die Härte der Harmonik mit übereinandergetürmten Septimen, Nonen und Undezimen wechselt mit der Weichheit von Vorhalten, Sequenzen von Terzquint-, von Quart-Sextakkorden, von Quartenfolgen u. a. in Erinnerung an das Vorbild Puccinis. Die Farbigkeit des Akkordischen gewinnt in einzelnen malerischen Stimmungen unverkennbare Reize, wenn hohe Geigen die Eiswüsten Sibiriens ausdeuten oder dunkle, herbe Klänge die „Galgen in Preobaschensk". Kusterer besitzt durchaus die Fähigkeit des Einfühlens und der mitunter an Strauß geschulten orchestralen Illustrierungskunst, und die häufige Zurückhaltung des Musikalischen vor dem Wort kann als Vorzug gelten.

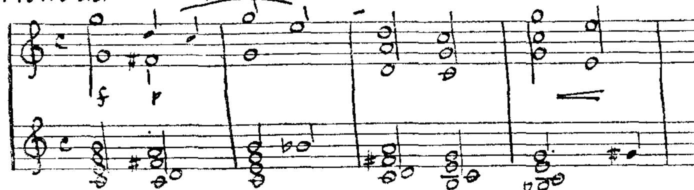
Aber im künstlerischen Wesen des Komponisten liegt eine Diskrepanz zwischen Epik und Lyrik, die um der Begabung des technisch gut geschulten Tonsetzers willen aufrichtig zu bedauern ist. Führt sein Bemühen um tänzerische Auflockerung der Handlung auch zu sorgsam erarbeiteten Themen von leicht russischer Färbung, wobei in überladenen Harmonien von der Modulation ein überreicher Gebrauch gemacht wird, so bedeutet die Lyrik ein Abgleiten in weiche, sentimentale Regionen, in denen die Kunst mehr oder minder seichter Unterhaltung heimisch ist.

Das Hauptmotiv der Katarina, das die Oper durchzieht und dem großen Schlußduett des letzten Bildes zugrundeliegt, zeigt bereits diese weichen Züge (Klavierauszug und Textbuch im „Süddeutschen Musikverlag" Fritz Müller, Karlsruhe):
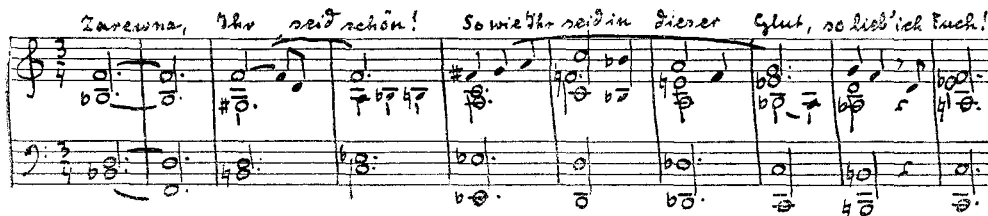


Kusterer arbeitet vielfach leitmotivisch, ohne sich sklavisch dieser Technik zu verschreiben. Seine Motive beziehen sich in mehr oder minder willkürlicher Form nicht allein auf Personen, sondern auch auf ethische Empfindungen, wie die als „Motiv der Hilfsbereitschaft" zu bezeich-

nende Tongruppe, die den Verſchwörern gilt in ihrem Bemühen, den Willen des Volkes auszuführen:
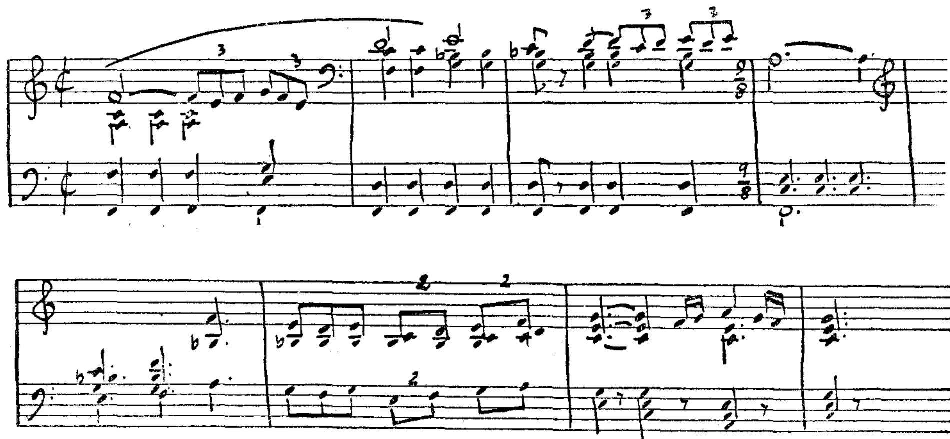


Oder aber Kuſterer verwendet tondichteriſche Reminiſzenzen wie das auch inſtrumental intereſſant behandelte, ſchön geſchwungene Thema des Parkes, deſſen Zauber den mit wenigen Strichen ſehr glücklich als junge lyriſch geſtimmte Seele gekennzeichneten Sohn Alexei verlockt und deſſen Tonfolge im Finale wiederkehrt in Peters Sterbeſzene. Schade, daß die ſympathiſche Geſtalt des Alexei im Rahmen des Librettos zu kurz gekommen iſt.

Die Beſchaffenheit der Kuſtererſchen Lyrik dürfte bedenklich ſtimmen, wenn in einer heftigen, dramatiſch konzentrierten Auseinanderſetzung Menſchikows mit der Zarewna Sofia unvermittelt folgende Saiten angeſchlagen werden:
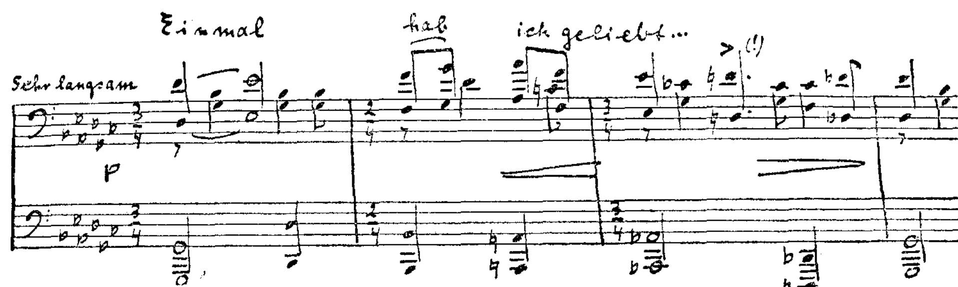


Die den Zaren charakteriſierende Lyrik trägt Spuren der Dekadenz, die wohl kaum beabſichtigt ſein können. Peter, der Mann der Härte und brutalen Gewalt, bekommt plötzlich elegiſche Anwandlungen, wenn er im Selbſtgeſpräch bekennt: „Ich wollte Freundſchaft halten, Vertrauen ſäen um mich her und ernte Lug und Trug . . .“



Ich bitte um Entſchuldigung — der angefügte 9/8-Satz ſteht nicht im Klavierauszug. Aber die Verſuchung war zu groß, als daß ich hätte widerſtehen können.

Eine ganz beſonders peinliche Entgleiſung unterläuft dem Komponiſten im Finale. Peter liegt im Sterben, die Stimmung iſt ernſt, ſeine Halluzinationen erwecken Grauen. Da auf einmal ſchwelgt er in Erinnerungen:



Gegen dieſen Slowfox mit ſeinen neckiſchen Synkopen iſt vom Standpunkt der Unterhaltungsmuſik aus nichts zu ſagen. Daß aber Kuſterer den Zaren mit ſolchen fragwürdigen Mitteln des Tanzdielen-Milieus charakteriſiert, ſagt über ſein Verhältnis zur Kunſt im allgemeinen mehr aus als ihm lieb ſein dürfte — ſelbſt unter der Vorausſetzung, daß ſich Peter in ſehr eindeutigen erotiſchen Erinnerungen bewegt, die mit der Schwere ſeines Krankheitszuſtandes unvereinbar ſind. Von Komponiſt zu Komponiſt beſteht eine nicht weniger abgrundtiefe Kluft als zwiſchen dem Schriftſteller und dem Dichter, und nicht jeder Tagesreporter darf ſich auf eine Stufe mit dem Dichter ſtellen, deſſen Genie die Worte veredelt und ihres alltäglichen Umgangstones aus dem allzu „populären" Sprachgebrauch entkleidet. Ich habe in dem Jahrgang 1878 der „Bayreuther Blätter" geleſen und folgende Äußerungen Wagners angeſtrichen: „Ich behaupte, daß unmöglich etwas wirklich *gut* ſein kann, wenn es von vornherein für eine Darbietung an das Publikum berechnet und dieſe beabſichtigte Darbietung bei Entwerfung und Ausführung eines Kunſtwerkes dem Autor als maaßgebend vorſchwebt". Und an anderer Stelle: „Ich glaube, daß die allermeiſten unſerer *populär* gewordenen Schauſpielſchreiber und Opernkomponiſten mit vollem Bewußtſein auf nichts Anderes ausgegangen ſind, als die Welt zu täuſchen, um ihr zu ſchmeicheln".

Unſere Zeit hat die Mißachtung der Unterhaltungskomponiſten aufgehoben, und gute Unterhaltungsmuſik zu ſchaffen iſt keine Schande. Paul Graener hat in einer öffentlichen Rede ausgeſprochen: „Ich bin überzeugt, daß falſcher Ehrgeiz und vor allem Mangel an innerer Beſcheidenheit der Schaffenden uns viele Werke vorenthalten hat, die vielleicht das Niveau unſerer Unterhaltungsmuſik und ſomit unſerer volksverbundenen Muſik auf eine höhere Stufe heben könnten". Es bedeutet alſo keine Herabſetzung der Begabung Kuſterers, ſondern nur ein Eingeſtändnis ſeines falſchen Einſatzes im Muſikleben, wenn ich ihm anraten möchte, ſeinen „falſchen Ehrgeiz" zu berichtigen und auf dem Gebiet der komiſchen Oper oder der Operette nach demjenigen Lorbeer zu ſtreben, den ihm ſein unzulänglicher künſtleriſcher Geſchmack im Rahmen der ernſten Oper verſagt.

Die Aufführung des Deutſchen Opernhauſes war in der Inſzenierung von *Hans Batteux* mit den Bühnenbildern des erfindungsreichen *Emil Preetorius* aller Achtung wert. Bauten und Koſtüme entwickelten eine verſchwenderiſche Pracht. *Arthur Rother* am Pult erzielte in der ſtilvollen Zurückhaltung des Orcheſters unter hoher perſönlicher Einſatzbereitſchaft die dankbarſten Wirkungen. Das Liebespaar ſtellten *Trefi Rudolph*, die ſich ſehr entwickelt hat und mitunter reife, blühende Töne aufweiſt, die über ihr jugendliches Stimmfach hinausreichen, und *Hans Reinmar*. Dieſer meiſterhafte Charakterdarſteller und muſtergültige Sänger rechtfertigte aufs ſtärkſte die längſt an ihn geſtellten Erwartungen. Sein prachtvolles Stimmorgan wächſt und weitet ſich in der techniſch ideal befeſtigten Höhe. Ihn zu hören bleibt ein erleſener Genuß.

Kulturpolitiſche Anmerkung.

Eine Arbeitstagung der Kunſtſchriftleiter, die mit wertvollen Vorträgen im Reichsminiſterium für Volksaufklärung und Propaganda ſtattfand, trug zwar vorwiegend internen Charakter, bot aber auch in einzelnen grundſätzlichen Fragen wertvolle Bereicherungen für die muſikfachliche Öffentlichkeit. In der Muſikkritik wurde von zuſtändiger Stelle eine begrüßenswerte Reviſion in der Auffaſſung des bekannten Kritiker-Erlaſſes von Dr. Goebbels vorgenommen. Das Augenmerk der Anweſenden wurde auf die Tatſache gelenkt, daß der Kritiker-Erlaß

keineswegs die Pflicht zu uneingeſchränktem Lob auferlege. Denn das unabläſſige Loben verneine ebenſo die Verpflichtung zu einem allgemein gültigen Wertmaßſtabe wie zerſetzende Kritik, die verneine. Der Maßſtab der Beurteilung ſei allein der Maßſtab der nationalſozialiſtiſchen Weltanſchauung, die ſich gegen den ſchrankenloſen Individualismus in der Kritik wende und die an das Bekenntnis zu Volk und Reich gebunden ſei.

Wenn dieſe Anſichten dem Tagesſchrifttum gelten — wieviel höher iſt dann die Verpflichtung zu kritiſcher Rückhaltloſigkeit in den Fachzeitſchriften zu bewerten, die ſich an muſikaliſche Fachkreiſe wenden und von denen der ſpeziell intereſſierte Leſer eine genauere, tiefergründige und vorſichtiger wertende Einſtellung erwartet als in den Tageszeitungen möglich iſt? Ich hatte bereits wiederholt Gelegenheit, auf Reden von Prof. Dr. Raabe und Prof. Dr. Paul Graener hinzuweiſen, in denen die intenſivere Mitarbeit der Kritik am Aufbau des Muſiklebens geradezu gefordert wurde. Nicht im Sinne einer grundſätzlichen Anerkennung aller künſtleriſchen Leiſtungen, ſondern gerade in Bezug auf die Aufdeckung von Fehlerquellen, die bei nachlaſſender kritiſcher Einſtellung überhand zu nehmen drohen und eine Gefährdung des künſtleriſchen Niveaus darſtellen.

Über allen Erörterungen, über allen vielfach erwogenen Fragen der Kunſtkritik ſteht ein einfaches Wort unſeres Robert Schumann, des Begründers unſerer ZFM. Es trifft in ſeiner knappen Formulierung den Nagel auf den Kopf und löſt diskuſſionslos alle an die Kritik geknüpften Probleme:

„Je gereifter das Urteil, deſto einfacher und beſcheidener wird es ſich ausſprechen. Der Rezenſent iſt ein Handwerker, der Kritiker aber ein Künſtler.“

Dieſes Wort wurde vor hundert Jahren geſchrieben.

Es wird nach weiteren Hunderten von Jahren die gleiche Gültigkeit haben.

Muſik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln/Rh.

Im Rahmen der Veranſtaltungen zum Reichsentſcheid des Reichsberufswettkampfs in Köln gab die Wehrmacht zuſammen mit der Arbeitsfront ein Jugendkonzert, das Soldatenmuſik aus drei Jahrhunderten in Marſch und Geſang darbot. Obermuſikmeiſter Schwägerl und Gottfried Wolters als Leiter der Sängerſchar machten ſich um ein ſchönes Gelingen des Ganzen verdient. Die Hanſeſtadt Köln ſetzte ihre verſchiedenen muſikaliſchen Reihen in die ſommerliche Zeit hinein fort. So begann ſie in Gemeinſchaft mit dem Deutſchen Sängerbund einen Zyklus offener Singſtunden mit einer Feier vor dem alten Rathauſe, wobei der Männergeſangverein der Städtiſchen Bahnen unter Corzelius und der Städtiſche Kinderchor unter Feger alte und neue Weiſen erklingen ließen. In einer ihrer Orgelſtunden trug der junge Organiſt Gratzfeld Werke von Bruhns und Bach und der Solinger Organiſt Rafflenbeul Buxtehude und Reger vor. Eines der Konzerte junger Künſtler ließ den rheiniſchen Komponiſten Rudolf Peters als hochbegabten Vertreter der Regerſchule erkennen, der auch als Pianiſt mit Brahms und Chopin Außergewöhnliches leiſtete. Der Geiger Kurt Schäffer ſetzte ſich mit Glück für des jungen Kölners Werdin Sonate ein, und Gerhard Pankatz trug Lieder von Strauß und Wolf mit ſchönem Bariton und beſonders eindringlicher muſikaliſcher Kultur vor. Im Rathausſaale ließ die Stadt Kurkölniſche Kammermuſik mit Werken des Beethovens der Bonner Zeit darbieten, darunter den erſten Liedern und dem genialen Streichtrio, ſowie dem luſtigen Abſchieds-Flötenduo. Illi Bachem-Henſeler als Begleiterin, Anton Lehmbach-Bonn als ſtimmprächtiger Sänger, Reinhard Fritſche als Flötiſt von großer Virtuoſität und Mitglieder des Priskaquartetts erwarben ſich Verdienſte um das künſtleriſche Gelingen des Abends. Im gleichen Saale ſpielte das Kölner Kammertrio für alte Muſik Trioſonaten Erlebachs und Vivaldis, dazu Emanuel Bachs und de Feſch, erleſenes muſikaliſches Kulturgut und mit feinſter Stileinfühlung dargeboten. Das Priska-Quartett beſchloß ſeine Konzertreihe mit Werken von Brahms und Bruckner, mit Elſe Müſchenborn bei dem Klavierquartett von Brahms als

gewandter Begleiterin und Hans Schmitz als Bratscher beim Quintett Bruckners. Lebhafter Beifall lohnte diese ausgezeichnete Künstlerschar. Im Richard Wagnerverband deutscher Frauen hörte man Rokokomusik für Streicher und Flöte von den Herren Baur, Baron, Schmitz und Kurth in sorgfältig klanglicher Abtönung. Der Frauenklub ließ Lieder und Klavierwerke von Schubert und Brahms durch jugendliche Künstlerinnen vortragen, die aber schon als konzertreif anzusprechen sind, so die Pianistin Ria Eickhoff und die Sopranistin Gruber-Steiger. Im Petrarcahaus machte der italienische Cellist Mazzacurati mit Werken von Haydn, Locatelli und der selten zu hörenden Jugendsonate von Rich. Strauß bekannt, einem formsicheren und klangschönen Werk. Der einheimische Balladensänger Karl Götz erweiterte diesmal sein Programm um Gesänge von Haydn, Schubert, Schumann und Franz und hinterließ dank seiner eigenpersönlichen Gestaltung nachhaltigen Eindruck. In der Engelbert Haas-Musikschule spielten Angehörige der Meisterklasse Heinz Schüngelers Werke von Bach, Beethoven und Brahms mit überzeugender Stilsicherheit, und eine solche der Gesangsklasse Pielken trug mit bestem Gelingen Lieder von Wolf vor. Als Gast kam der Budapester Cäcilienchor zu uns, im Rathaus feierlich begrüßt und sang unter Lajos Bardos mit südlichem Feuer u. a. Liszts „Festlied“, Kodaly u. a. m. Der den Chor begleitende Organist Szakolczay spielte virtuos Liszts Bach-Fuge und eine Komposition Geza Perenys.

Im Opernhaus geht z. Zt. ein Zyklus vor sich, der dem Gedenken dreier deutscher Meister gewidmet ist: Hans Pfitzners „Palestrina“ reiht sich neben Richard Straußens „Elektra“ und „Ariadne“ sowie eine Anzahl von Opern Siegfried Wagners, darunter das selten gehörte, aber musikalisch zu den wertvollsten Arbeiten dieses Musikers zählende „Schwarzschwanenreich“. Als Rigoletto gastierte der hervorragende Italiener Stabile, der als Darsteller fast noch mehr als als Sänger fesselt. In Mozarts „Zauberflöte“ kam als Dirigentengast der in Deutschland herangebildete Japaner Hidemaro Konoye zur Geltung, der vor allem im stärksten Ausweiten der Zeitmaße nach der bewegten wie der breiten Entfaltung hin einen persönlichen Stil entwickelt hat. Zum Geburtstage des Führers erhielten zwei Mitglieder des Opernhauses den Kammersängertitel: Adelheid Wollgarten und Emil Treskow.

Der Reichssender Köln gedachte des 70. Geburtstages Hans Pfitzners durch ein Festkonzert unter der Leitung des Meisters, der seine „Kätchenouvertüre“, Orchesterlieder (mit Gisela Derpsch) und sein Duo (mit Konzertmeister Kreuter und Paulschmidt), dazu Schumanns d-moll-Sinfonie zum unvergeßlichen Erlebnis werden ließ. Dem 75jährigen Strauß war eine Stunde zugedacht, die seine „Domestica“-Lieder (Clemens Kaiser-Brehme) und die Tondichtung „Macbeth“ durch GMD Schulz-Dornburg in glänzender Wiedergabe zu Gehör brachte. Den Abschluß der, mit der Arbeitsfront veranstalteten Reihe „Aus Lied und Tanz wird Sinfonie“ gab eine festliche Aufführung der Neunten von Beethoven mit Marta Martensen, Elis. Hongens, Kurt Rodeck und Wilhelm Strienz als ausgezeichneten solistischen Helfern. Richard Wagners Jugendsinfonie erwies aufs neue dessen ursprüngliche Hinneigung zu Beethoven, und die Reihe: „Das Violinkonzert“ gipfelte in dem Brahmsschen, von Gustav Havemann eindrucksstark nachgeschaffenem Werk, ebenso wie die parallel dazu laufende Reihe „Das Klavierkonzert“ mit Pfitzners Es-dur-Konzert, von Dr. Fr. Wührer ganz hervorragend interpretierter Schöpfung ausklang.

Musik in München.

Von Wilhelm Zentner, München.

Infolge ihrer sommerlichen Verpflichtungen in Kissingen haben die Münchener Philharmoniker den erst im Juni fälligen 75. Geburtstag von Richard Strauß bereits im voraus begehen müssen. Oswald Kabasta hatte mit „Don Juan“ und „Sinfonia domestica“ zwei Schöpfungen des Meisters gewählt, deren Zusammenklang an einem Konzertabend besonders reizvoll erscheinen mußte. Steht doch „Don Juan“, der erste entscheidende Wurf von Richard Strauß auf dem Gebiete der sinfonischen Dichtung, gewissermaßen als hochragendes Eingangsportal, am Beginn einer großen Entwicklungsreihe, die mit der „Domestica“ ihre vir-

tuoſeſte Gipfelung erreicht. Die vitale Kraft und Geſundheit der Richard Strauß'ſchen Tonſprache, dem Grundgefühl ſchwelgeriſcher Freude an Fülle und Schönheit dieſes Daſeins entquollen, reißt in Kabaſtas muſiküberwallendem Weſen verwandte Saiten an. Auch hier ein Geſtalten und Schaffen aus innerem Temperaments- und Klanggeſichte-Reichtum, ſtets jedoch verſchwiſtert dem Pulsſchlag regen Formgewiſſens, das niemals den Hochzielen einer höchſten durchleuchtenden Klarheit untreu wird. Man hat „Don Juan" wie die „Sinfonia domestica" kaum klanghinreißender und mit ſtärkerem rhythmiſchem Blutgefühl, kaum aber auch je aufrißgrößer und durchgegliederter dargeſtellt erlebt als von Oswald Kabaſta und ſeinen Philharmonikern. — Den Abſchluß der Philharmoniſchen Konzerte bildete überlieferungsgemäß die feſtliche Aufführung von Beethovens „Neunter Sinfonie". Die Münchener Philharmoniker, der Philharmoniſche Chor und der Münchener Domchor, ein vorzügliches Soliſtenquartett mit Erika Rokyta, Iſolde Riehl, Andreas von Rösler und Joſef von Manowarda — ſie alle dienten einem triumphalen Finale dieſer Konzertreihe. Oswald Kabaſta wurde mit all der Herzlichkeit und Begeiſterung gefeiert, deren der Münchener Muſikfreund, wenn er aufrichtig liebt und bewundert, fähig iſt.

Auch die Muſikaliſche Akademie des Staatsorcheſters, die in dieſem Konzertwinter ſich zu erſprießlichem Zuſammenwirken mit dem Konzertring der KdF vereinigt hatte, ſetzte mit ihrem 6. Konzert den Schlußpunkt unter die abklingende Spielzeit. Diesmal erſchien Clemens Krauß, der ſich bis dahin ausſchließlich ſeinen Aufgaben der Opernleitung gewidmet hatte, auf dem Konzertpodium. Er deutete Beethovens „Achte", wohl die ſüdlich heiterſte unter des Meiſters Sinfonien, im Geiſte einer mozartverwandten, mediterranen Schönheit und Klarheit; Anton Dvořáks „Aus der neuen Welt" erſtand unter ſeiner Stabführung in einer wundervollen Ausprofilierung ihrer klangbildhaften Werte, unvergeßlich der traumhaft verſchwebende Abklang des „Largo". Zwiſchen den beiden Sinfonien ſang Felicie Hüni-Mihaſcek mit der ihr eigenen Stimmbeſeeltheit mehrere Orcheſterlieder von Hans Pfitzner. Ob es freilich ratſam iſt, ein Stück wie „Ach neige, du Schmerzensreiche" jenem beziehungsvollen Zuſammenhang, dem es als Weſensteil der Kantate „Das dunkle Reich" eingenietet iſt, zu entreißen, will mir doch einigermaßen zweifelhaft erſcheinen. Völlig begriffen und in ſeinen Tiefen erfaßt wird das herrliche Stück gewiß nur in der unmittelbaren Lebensverbindung jener ſtimmungsmäßigen, thematiſchen und künſtleriſchen Einheit, der es zugehört.

Mehrfach hat man ſich für das kompoſitoriſche Schaffen des Münchener Tonſetzers Siegfried Kallenberg eingeſetzt. Eine Konzertveranſtaltung der Deutſchen Akademie diente dem lyriſchen Schaffen Kallenbergs, hier liegen zweifellos auch die ſtärkſten Wurzeln ſeiner Kraft. Vor allem die Liedkompoſitionen aus der jüngſten Zeit zeigen eine edle Einfachheit bei hoher Reife des Ausdrucks, die nicht etwa als „Altersſtil", eher als Endziel einer Entwicklung gewertet werden kann, die ſich immer tiefer ihrer natürlichſten Möglichkeit bewußt wird. Freilich hatte ſich Kallenberg auch zweier Deuter zu erfreuen, die ſich verſenkungstief und begeiſtert in ſein Werk eingelebt haben: Felicie Hüni-Mihaſcek, unter den Münchener Liederſängerinnen, trotz ihrer Herkunft von der Oper, eine führende Kraft, und Erik Jörgenſen, deſſen klangvoll edler Bariton nicht allein die ſtimmlichen, zugleich die vortraglichen Aufgaben im Geiſte echten Künſtlerſängertums zu meiſtern vermag. — Bei einem weiteren Kompoſitionsabend hörte man die Uraufführung von Siegfried Kallenbergs „Dritter Sonate für Klavier". Das leidenſchaftliche Ausdruckstemperament des Komponiſten, das ſich inmitten der Aufrichtung gewaltiger Klangballungen zu „Entſpannungen" kaum Zeit und Atem läßt, eine Klangphantaſie, die den Möglichkeitsradius des Klaviers beinahe zu überſchreiten droht, geſtalten die Überſicht über die formale Anlage beim erſten Hören nicht eben leicht. Klarer im Formgefüge gab ſich die „Toccata für Klavier", ein Frühwerk des Komponiſten, das ſich in ſeiner kraftgeladenen, vollgriffigen Art immer noch ſehr wohl hören laſſen kann. Gabriele von Lottner hat beide Stücke mit der gleichen leidenſchaftlichen Glut vorgetragen, die ihnen vom Komponiſten her als Ausdruckscharakteriſtikum mitgegeben worden iſt. Außerdem brachte der Abend noch „Fünf kleine Stücke" für Geige und Klavier, feinziſelierte muſikaliſche Miniaturen, ſowie eine Reihe Kallenberg'ſcher Lieder, deren warmen Empfindungston Käthe Hecke-Iſenſee im Zuſammenwirken mit ihrem Klavierpartner Werner Dommes einfühlungsunmittelbar zu verlebendigen wußte.

Des 70. Geburtstags von Hans Pfitzner gedachte man in zwei unter Förderung des ſtädtiſchen Kulturamts ſtattfindenden Feſtkonzerten, denen Dr. Erich Valentin die innere Bereitſchaft des Hörers auflockernde Worte, die von tiefer Weſensergründung des Meiſters zeugten, als willkommenen Prolog vorausſchickte. Berufene künſtleriſche Kräfte wie Johanna Egli und Gerhard Hüſch zeugten für das Liedſchaffen, Herma Studeny, Fritz Linden, Paul Grümmer, Wolfgang Ruoff, Studeny- und Stroß-Quartett für das kammermuſikaliſche Schaffen des Jubilars. Ob aber trotz alledem die „Pfitznerſtadt" München nicht noch mit gewichtigerer Geburtstagsgabe hätte aufwarten können!?

Die Staatsoper ihrerſeits veranſtaltete eine Feſtaufführung des „Paleſtrina", die unter der muſikaliſchen Leitung von Clemens Krauß, mit Julius Patzak in der Titelrolle, einen weihevollen und der hohen Aufführungstradition dieſes Werkes würdigen Verlauf nahm. Eine Wiederholung des vor kurzem neueinſtudierten Dramas für Muſik „Das Herz" wandte ſich an die Opernfreunde von KdF, die mit ſichtlicher Anteilnahme dem Werke folgten. Die Rolle des Athanaſius ſang diesmal Joſef Rühr, den Herzog Georg Hann; beide Künſtler ſahen ſich damit in einem Rollenbeſitz beſtätigt, den ſie bereits früher aufs beſte vertreten hatten.

Unter den Gäſten der letzten Wochen vermochte Joſef Greindl in der Rolle des Mephiſto in Gounods „Margarethe" als Sänger wie als Darſteller gleich nachhaltig zu feſſeln; es hieße wohl dem Wunſch der meiſten Münchener Opernfreunde entſprechen, wenn man ſich zur dauernden Verpflichtung dieſes begabten und noch entwicklungsfähigen Sängers entſchlöſſe. Auch Walter Höfermayer (Königsberg), der die Titelpartie in Tſchaikowſkys „Eugen Onegin" mit den ſtimmlichen Mitteln des ausgeſprochenen lyriſchen Baritons ſowie mit faſzinierender Darſtellungskunſt verkörperte, würde vielleicht einen Gewinn für unſer Enſemble bedeuten. Aufſchluß durch ein weiteres Gaſtſpiel wäre freilich noch vonnöten. In der in italieniſcher Sprache geſungenen „Tosca" ſtellte ſich neben den eigenen und hervorragenden Kräften (Urſuleac, Oſtertag, Wieter u. a. m.) ein „richtiger" Italiener mit Mario Baſiola vor. Der Künſtler bot eine Charakterleiſtung hohen Ranges, in der jeder Akzent ſaß und packte.

Einen Vorklang der kommenden Feſtſpiele gab die vollſtändige Neuinſzenierung von Mozarts „Entführung aus dem Serail" im Reſidenztheater. Mit dieſer ſzeniſchen und muſikaliſchen Erneuerung entſprach man einer künſtleriſchen Notwendigkeit. Es kam eine Aufführung zuſtande, die neben der außerdem noch vorgeſehenen „Zauberflöte" unſeren Mozartfeſtſpielen gewiß zur Zierde gereichen mag. Friſche, Klarheit und Impuls zeichneten die muſikaliſche Leitung von Bertil Wetzelsberger aus, der Mozarts Werk ganz im Sinne der Weberſchen Auffaſſung als köſtliche Frucht einer einmaligen, unwiederholbaren Jugendblüte empfunden und gedeutet hat. Abgewichen von der bisher in München üblichen Mozartwiedergabe iſt der Dirigent durch die ungemein beſchwingte Temponahme des letzten Finales, das ſo kaum mehr etwas von jenem leichten, unwägbaren Anflug einer verſteckten Melancholie ahnen läßt, der ſich ſonſt wohl bei ruhigerem Zeitmaß einſtellt. Alles ſcheint auf dieſe Weiſe vom drängenden Abfahrtswillen der Liebenden beſtimmt, nichts erinnert mehr an die ſchmerzliche Reſignation des Baſſa. Immerhin iſt es mir immer als ein exzeptionell feiner Zug der Mozartſchen Muſik erſchienen, auf dieſe indirekte Art eines leiſen Durchklingens ſelbſt dem Baſſa, der ohnehin als Sprechrolle innerhalb einer Oper recht ſtiefmütterlich behandelt worden iſt, ein gewiſſes Recht zuteil werden zu laſſen. — Mit der Verpflanzung auf die Drehbühne ſah ſich der Bühnenbildner Ludwig Sievert inſtand geſetzt, den Schauplatz häufiger wechſeln zu laſſen, als das Buch vorſchreibt. Sievert hat von dieſer Möglichkeit ſehr behutſam und ſinnvoll Gebrauch gemacht; im Falle des den zweiten Aufzug beſchließenden großen Quartetts haben Szene, Beleuchtung und Muſik beſonders ergänzungsſchön ineinander geſpielt. Die Spielleitung von Rudolf Hartmann ging durchweg von der Muſik als dem Lebensnerv des Ganzen aus. Sie hat im Geiſte eines feinfühligen Werkgewiſſens gewaltet und, unter Verzicht auf eingewurzelten Bühnengebrauch, Dinge wie das Duett Blonde-Osmin oder die Trinkſzene mit neuen köſtlichen Einzelheiten ausdetailliert. Eine vorzügliche Beſetzung ſtand zu Gebote: Felicie Hüni-Mihaſcek, deren Konſtanze neben aller Geſangsvirtuoſität auf großen dramatiſchen Ausdruck geſtellt wird, Adele Kern, ein Blondchen, ebenſo aus

dem Geist der Musik wie des Tanzes geboren, Peter Anders, in Gesang und Darstellung ein gleich jünglinghaft kraftvoller, temperamentsfeuriger Belmonte, Walter Carnuth, der feinen Pedrillo beweglich wie ein Buffo spielt und warmtönig wie ein „Lyrischer" singt, Ludwig Weber, dessen Osmin weniger nach Komik als vielmehr nach echt Mozart'schem Charakter strebt, und endlich Odo Ruepp, ein Bassa, der neben Haltung und Würde auch die Jähe eines sanguinischen Temperaments nicht vermissen läßt.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

1. Oper.

Die Volksoper fährt mit wohlstudierten Erweiterungen ihres Spielplanes erfolgreich fort. Ein guter Griff und zugleich einer, der der Pietät gegenüber dem inzwischen verstorbenen Dichter-Komponisten Julius Bittner Gerechtigkeit widerfahren ließ, war der nach dessen Oper „Der Bergsee". Das Werk war, wie erinnerlich, im Jahre 1911 nach seiner erfolgreichen Uraufführung an der Wiener Staats- (damals Hof-)oper alsbald vom Spielplan abgesetzt worden, weil einem Mitglied des österreichischen Kaiserhauses der national betonte Inhalt mißfallen und die gegen die römische Kirche gerichtete Tendenz Anstoß erregt hatte. Das Milieu des Buches, das, wie alle andern, von Bittner selbst herstammt, bewegt sich nämlich in der sozialen Sphäre von Bergbauern, die infolge des Machtstrebens der römischen Kirche durch Zinsknechtschaft und Frondienst in tiefstes Elend gelangt sind, zum Äußersten getrieben werden und dabei zugrunde gehen. Bittner ist hier in seinem Element: seine Verbundenheit mit dem Volkstum, mit dem Boden der Heimat kommt auch in der Musik stark zur Geltung. Des Werkes hatte sich der erste Kapellmeister der Volksoper, Dr. Robert Kolisko, als Vorbereiter und Leiter der Aufführung mit der ihm eigenen Wärme, mit Energie und der die Ausführenden anspornend begeisternden liebevollen Tatkraft angenommen und eine Aufführung zustande gebracht, die keine Konkurrenz zu scheuen braucht. Das äußere Bild und die Ausstattung des Stückes waren trefflich zu nennen, wobei zu bedenken ist, daß der Dichter-Komponist hier vom Bühnenbildner technisch fast Unmögliches verlangt; aber Erwin von Wunschheim erfüllte diese Illusion durch fantasievoll anregende Raumgestaltung, und Intendant Baumann brachte durch geschickte Regie Leben in die Landschaft. Sehr gut waren die einzelnen Rollen besetzt: mit Günther Treptow als Steinlechner und Willi Schwenkreis als Feldhauptmann allen voran. Lola Hall verleiht der Rolle der Gundula intensiv dramatische Gestaltung, während umgekehrt Alois Pernerstorfer das Hauptgewicht seiner Verkörperung des Oberhofer in die Stimme verlegt, die allerdings ein Baß von auffallend großer Schönheit und Weichheit ist. Charakteristisch arbeitete Karl Ziegler die Partie des Grünhofer und Fred Hülgert den Kanzler des Erzbischofs heraus; eine große Zahl kleinerer Rollen war ebenso befriedigend besetzt. — Eine zweite Neustudierung bei der Volksoper galt Flotows „Martha", deren Reiz und Wirkung auf nicht verwöhnte Gemüter die Zeiten zu überdauern scheint. Der Lustspielcharakter, die problemlose musikalische Faktur und ein gelegentlich aufblitzender Humor geben der süßlich-sentimentalen Banalität offenbar jene Mischung, die nach wie vor gefällt und anzieht. Die Darstellung in der Volksoper begegnet in der lebendigen Regie von Rudolf Leisner glücklich den Gefahren, die das seltsame Mosaik des Werkes an Rührseligkeiten und heute kaum mehr erträglichen Schwächen mit sich bringt. Das lebhaft anregende Spiel war durch prächtige gesangliche Leistungen gestützt. Wir nennen hier vor allem die Paare: Elisabeth Scheichl und Hans Decker als Martha und Lyonel, Lotte Röpell und Albert Weig, ferner den köstlichen Lord Tristan Erich Kaufmanns. Max Kojetinsky griff als musikalischer Leiter mit sicherer Hand zu und arbeitete den melodischen Grundgehalt des Werkes mit Schwung heraus.

2. Die Wiener Pfitzner-Feiern.

Es ist, an dem Beispiel andrer deutscher Städte, wie München oder Frankfurt gemessen, nicht gerade übermäßig viel, was Wien zu Ehren von Hans Pfitzner anläßlich seines 70. Ge-

burtstages unternahm. Doch muß uns das alte Wunschwort trösten: non multum, sed multa! denn an künstlerischer Gediegenheit ließ das Gebotene kaum noch Wünsche übrig. Die Staatsoper freilich begnügte sich eben nur mit einer Aufführung des „Palestrina". Daß die hohen Anforderungen, die dieses Werk an Leitung und Ausführende stellt, im Großen und Ganzen zur Erfüllung kamen, ist wohl vorwiegend das Verdienst des Dirigenten Rudolf Moralt, der von der Größe des Werkes durchdrungen und auch befähigt ist, die eigene Begeisterung auf die übrigen Mittätigen zu übertragen. Josef Witt ist uns als Verkörperer des schaffenden Meisters bereits vertraut; Hans Duhans Morone gehört zu seinen besten Leistungen; Alfred Jergers Borromeo gewinnt seine starke Bühnenwirkung durch die großen darstellerischen Fähigkeiten des Sängers, jedenfalls mehr als daß der geforderte stimmliche Wohlklang hier den Ausschlag geben würde. Alle die übrigen vorzüglichen Leistungen in den kleineren Partien aufzuzählen, ist hier nicht möglich. Viel wichtiger scheint es mir festzustellen, mit welcher spürbaren Liebe zur Pfitznerischen Kunst hier gearbeitet wurde. Sollte dies für die Opernleitung nicht endlich ein Wink sein, wie gut sie daran täte, den größten deutschen Musikdramatiker seit Wagner — denn das ist, wenn die Frage nicht nach dem äußeren Erfolg, sondern nach dem inneren Wert und der Genialität gestellt wird, Pfitzner und kein anderer — endlich wieder mit allen seinen Bühnenwerken, die ja, mit Ausnahme des „Christelfleins" alle schon im Repertoire standen, den danach verlangenden Wiener Freunden des Meisters vorzuführen. Was andre Bühnen zuwege bringen, das müßte für Wien doch nichts Unmögliches sein, zumal da es ja früher schon durchaus möglich war. Denn schließlich haben die Deutschen der Ostmark doch wohl auch ein Recht, diese höchsten Kundgebungen deutschen Schöpfergeistes auch wieder einmal selbst mit erleben zu dürfen.

Am Tage vor der „Palestrina"-Aufführung feierte die Gesellschaft der Musikfreunde den verehrten Meister, der ihr Ehrenmitglied ist, durch eine herrliche Aufführung der Kantate „Von deutscher Seele". Oswald Kabasta entwickelte die Vielfalt dieser musikalisch so ergreifend gestalteten deutschen Gefühlswelt mit der ganzen Eindringlichkeit seiner Dirigentenqualitäten und der an ihm gewohnten, jedes Detail aufs Feinste aufspürenden Ausdeutung der Partitur. Ein ideales Soloquartett stand ihm zur Seite: Ria Ginster und Luise Richartz, Andreas von Rösler und Ludwig Weber, das Wiener Stadtorchester mit seinen ausgezeichneten besonderen Solisten und der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, sie alle hatten ihren festlichen Tag; man merkt es solchen geistdurchwehten Aufführungen wohl an, wofür man seine beste Kraft einsetzt, und der Jubel am Schluß der Aufführung galt nicht nur den vorzüglichen Ausführenden allein, er war ein elementarer Ausbruch des heißen Dankgefühls, das das Wiener Publikum dem großen schöpferischen Zeitgenossen darbringt, eine Mahnung zugleich an die, die es angeht: Pfitzner auch in den mancherlei, in Wien noch gar nicht oder zu wenig bekannten Werken bei uns vertraut zu machen. Die Aufnahmefähigkeit und Aufnahmebereitschaft sind ja da!

Die Kammermusik Pfitzners blieb bei der Wiener Feier leider unberücksichtigt. Aus seinen Liedern gab Johanna Egli einen kleinen Ausschnitt in ihrem Hugo Wolf und Pfitzner gewidmeten Abend; die füllige, satte Stimme von ausgesprochenem Soprantimbre, jedoch im Umfang auf die tiefere und mittlere Lage eingeschränkt, ist ihr das Mittel zu einem deklamatorisch vertieften Vortrag.

Eine weihevolle Feierstunde gab es im Konzerthaus; hier trat Hans Weisbach, der neue Dirigent der Konzerthausgesellschaft, sein Amt an mit einer Aufführung der aus dem zweiten Streichquartett hervorgewachsenen cis-moll-Sinfonie. Das Werk gehört sicherlich nicht zu den eingänglichsten; wer sich aber darein vertieft, wie dies die klar disponierte Ausführung durch Weisbach und das Wiener Stadtorchester ermöglichte, dem wird die besondere Schönheit auch dieser Blüte genialsten Schöpfertums, verinnerlichten Gefühls und großer musikalischer Formschönheit nicht verschlossen bleiben. Weisbach verstand es, mit liebevollem Eingehen auf alle ihre Besonderheiten, die innere Entwicklung des Werks, die hier nicht zu lärmendem Triumph, sondern zu stiller Resignation führt, zu ergreifender Wirkung zu führen.

Den zweiten Teil des Abends leitete Arno Schellenberg von der Dresdener Staatsoper prächtig mit drei orchestrierten Liedern ein, dann gab es einen weiteren Höhepunkt in dem Klavierkonzert. Hier macht sich die absolute Musikernatur Pfitzners Luft, der Dichter und

Kunſtphiloſoph tritt zurück und läßt dem innerſten Drängen blühendſter Inſpiration freien Lauf; ſo entſtand — nach dem „Paleſtrina" — ein Werk von klaſſiziſtiſcher Formprägung und romantiſcher Klangſeligkeit, das, ebenſo wie die großen Bühnendramen Pfitzners, innerhalb ſeiner Gattung vereinzelt genug daſteht. Für die Herausarbeitung des Klavier-Soloparts war Magda Ruſy auserſehen worden, und dies mit Recht: denn in ihr beſitzen wir eine der beſten und vielſeitigſten Pianiſtinnen, deren Spiel durch die Fülle des Klaviertons eine reiche Skala von Ausdrucksmöglichkeiten und dynamiſchen Schattierungen erhält, mit denen die ſtolze Kraft wie die Innigkeit dieſes Werkes ihre ſchönſte Verlebendigung erfahren. Auch der rauſchende Beifall dieſes Konzerts, das durch den Wiener Sender Tauſenden vermittelt wurde, war ein Beweis dafür, wie ſehr Wien der Boden für eine fruchtbare Pfitzner-Propaganda wäre und wie dankbar und empfänglich das oſtmärkiſche Publikum für dieſe höchſten Werte zeitgenöſſiſchen deutſchen Muſikſchaffens iſt.

3. Konzerte.

Die zweite Aufführung von Franz Schmidts „Buch mit ſieben Siegeln" im Geſellſchaftskonzert geſtaltete ſich zu einer Trauerfeier würdigſter und erhabenſter Art. Die Farbigkeit der muſikaliſchen Gemälde von den überirdiſchen Viſionen der Apokalypſe erhielt vertiefte Wirkung durch das neuerliche Anhören und gewinnt, bei ſo großzügiger und tief eindringender Darbietung, wie ſie von Oswald Kabaſta, dem berufenſten Schmidt-Interpreten, gegeben wird, immer neue Kreiſe für ſich. Unter den Soliſten lernten wir in Rudolf Gerlach-Rusnak einen Sänger von ſtarker geiſtiger Einfühlung kennen, der mit ſeiner ſchönen und wohlgepflegten Tenorſtimme die Evangeliſten-artige Partie des Johannes meiſterte. Auch der Baſſiſt Günther Baum war für Wien neu; die baritonalen Stimmittel ſind von hoher Muſikalität getragen. Zu den Frauenſtimmen (Iſolde Riehl und Erika Rokyta) geſellte ſich in Wohlklang und Ausdrucksgewalt das ſchöne Organ Anton Dermotas. — Im letzten Sinfoniekonzert der Geſellſchaft der Muſikfreunde bildete Brahms' „Tragiſche Ouverture", die die Elemente des Tragiſchen ohne Herbeiziehung von poetiſchen Gedanken- oder Gefühlsaſſoziationen, und ohne einen tragiſchen Verlauf muſikaliſch nachmalen zu wollen, lediglich aus dem Ernſt und der Melancholie der angeſchlagenen Grundſtimmung ſchöpft, die Einleitung zu Bruckners VIII. Sinfonie, — jenem Werk, mit dem Kabaſta vor mehr als 10 Jahren ſich zuerſt bei uns eingeführt hatte, und das heute wie damals, durch ſeine innig eingelebte Wiedergabe, in ganzer Wucht und Größe vor uns auferſteht. — Brahms bildete auch die Einleitung des 8. Philharmoniſchen Konzerts, das diesmal unter der leidenſchaftlich bewegten, ſüdländiſch temperamentvollen Stabführung Victor de Sabatas ſtand. Der ſtarke Geſtaltungswille, der ſich aus Sabatas Taktierbewegungen, auch den charakteriſtiſchen mit der linken Hand, auf das Orcheſter überträgt, hatte zur Folge, daß das Muſizieren eine Vollendung und Präziſion annahm, wie ſie ſelbſt bei unſeren Philharmonikern nicht immer zu hören iſt. Der heute führende Tondichter Ungarns, Zoltán Kodály erfuhr hierbei die Wiener Erſtaufführung ſeiner „Tänze aus Galanta", einer ſuitenartig angereihten, gut abwechſelnden Folge verſchiedener, mit echt magyariſchen Synkopierungen gewürzter, modern gefärbter und raffiniert inſtrumentierter Originalweiſen, und neben ihm kam, gleichfalls für Wien neu, ein italieniſcher Komponiſt älteren Datums, Giuſeppe Martucci, zu Gehör mit einem klangedlen „Notturno" in Ges-dur, das, aus der Schule der deutſchen Romantik hervorgewachſen, in ſchönen melodiſchen Bogen ſich ſchwelgeriſch auslebt. Das den Abſchluß des Konzerts bildende Vorſpiel zu „Tannhäuſer" regte in uns, ſo vertraut wir ja mit dieſer Muſik ſind, unter Sabatas Händen die Empfindung eines tiefen ſeeliſchen Erlebniſſes aus.

Mit lebhaftem Bedauern ſehen wir Dr. Karl Böhm aus dem Wiener Konzertleben ſcheiden; er macht Hans Weisbach als ſeinem Nachfolger in der Leitung der Konzertvereinsabende Platz und verabſchiedete ſich mit Beethovens „Eroica", der er Malipieros II. Sinfonie und Strauß' Burleske für Klavier und Orcheſter vorangehen ließ. Die Thematik in Malipieros Sinfonie ſucht durch Anknüpfung an alte Kirchentonarten freiere Bewegung zu gewinnen, erreicht aber infolge ihrer eigenwilligen, rein linear bedachten Stimmführung mitunter eigenartig-reizvolle, mitunter aber auch weniger gefällig anmutende harmoniſche Zuſammenklänge. Die geſunde natürliche Muſikalität der originellen Straußſchen Burleske gab Magda

Rufy neuerlich Gelegenheit, ihre hervorragende Virtuosität und Musikalität unter Beweis zu stellen. — Eine bunte Folge wertvoller älterer und neuerer italienischer Orchesterstücke brachte der junge Primo Guido Casale an der Spitze des Nationalorchesters der italienischen Studenten zur Aufführung. Aus dem reichen Programm seien zwei fesselnde Neuheiten herausgegriffen: die impressionistische sinfonische Dichtung „Sardinien" von Ennio Porrino und die reizvoll komplizierten Sinfonischen Stücke aus dem Drama „Julius Cäsar" von Malipiero. Die jungen italienischen Künstler und ihr Leiter wurden lebhaft beklatscht.

Neues frisches Leben ist auch in die Männerchorvereinigungen Wiens gekommen. Der „Wiener Männergesangverein", treu an seinen künstlerischen und völkischen Idealen hängend, gab in seinem Vokalkonzert einen schönen Überblick über bedeutende ältere deutsche Männerchorwerke vom 16. Jahrhundert an, sodann eine Folge von Volksliedern aus den meisten deutschen Gauen. Der „Wiener Reichsbahngesangverein" (früher „Gesangverein der österreichischen Eisenbahnbeamten") hat in Rudolf Pehm einen überaus tüchtigen musikalischen Führer gewonnen; schwierige Chorwerke von Bruckner, Hegar, Reiter und anderen bringt er mit seinen wohlgeschulten, mit prächtigen Stimmen in allen Lagen wohl versehenen Sängern mit erstaunlicher Klangpracht heraus. Der „Wiener Schubertbund" besteht nun 75 Jahre; er feierte dies, indem er an einem Festabend nicht allein seinen Namenspatron Franz Schubert mit einer seiner bedeutendsten Chorschöpfungen, dem herrlichen „Gesang der Geister über den Wassern" zu Wort kommen ließ, sondern auch andere größere Chorwerke von Julius Bittner, Camillo Horn, Josef Reiter, Hans Wagner-Schönkirch, Wilhelm Kienzl, Max Egger und Hugo Kaun; ja sogar eine Uraufführung von Richard Strauß gab es dabei, nämlich den a cappella-Chor „Durch Einsamkeiten", ein Stück, das durch komplizierte Modulationen hindurch (die der Schubertbund mühelos bewältigte) in Jubilationen vom „Frieden" ausklingt. Auch der „Arminius", der in der Verbotszeit sich mancherlei Einschränkungen seiner nationalen und künstlerischen Betätigung gefallen lassen mußte, gab, aus Anlaß seines 70jährigen Bestandes, unter der impulsiven und sicheren Leitung seines Chormeisters Otto Nurrer ein Festkonzert, das durch ein schwungvolles Bläservorspiel von Rudolf Wittmann eingeleitet wurde und manche hervorragenden Stücke zeitgenössischen Chorschaffens zum Erfolg führte. Als Einlage spielte der bekannte Organist Louis Dité die Tokkata und Fuge in h-moll von Bach, sowie Werke von Guilment und Arnold Röhrling. Die profunde Technik, die Klarheit einer farbenprächtigen Registrierung stellen Prof. Dité, der diese schwierigen Werke auswendig vortrug, in die vorderste Reihe unsrer heimischen Organisten.

Vom Prix-Quartett hörten wir als Neuheit eine „Serenade" für Streichquartett von Karl Rausch, einfache, gemütvoll zarte und zierlich ausgearbeitete Musik, im nächsten Konzert dann das Klaviertrio von Josef Roeger, einem Grazer Komponisten, das an die Zuhörer weit höhere Anforderungen stellt und durch wechselnde Mitverwendung des Klaviers und durch Steigerungen fesselt. Im Klavierpart fügte sich Henriette Ribarz-Hemala dem schönen Zusammenspiel gut ein.

Ostmärkische Tonsetzter hatten früher im Wiener Sender ihre regelmäßigen Aufführungsstunden; diese löbliche Übung ist leider abgekommen, und es ist daher nur mehr selten Gelegenheit gegeben, sich über ihre Leistungen zu unterrichten. Die Gesellschaft der Musikfreunde springt in die entstandene Lücke, indem sie ab und zu solche „Kammerkonzerte" ostmärkischer Komponisten veranstaltet. Sie bedient sich dabei durchweg bester Kräfte zur Ausführung. Dr. Hans Weber, der erst kurz vorher in einem Festkonzert für das Winterhilfswerk unter Leitung von Anton Konrath mit dem Wiener Stadtorchester drei große Klavierkonzerte (Beethoven, Liszt, Tschaikowsky) gemeistert hatte, trug Stücke aus der fantasievoll inspirierten „Matreier Suite" von Franz Hasenöhrl vor, und noch ein zweites Klavierwerk, eine Suite von Norbert Sprongl, die sich in einem blühenden Klaviersatz auslebt, der stellenweise wohl etwas ausschweifend erscheint, aber immer wieder in schöne Form einmündet. Otto Siegls 2. Sonate für Bratsche und Klavier ist sehr gefällig, durchaus melodiös gehalten und von einer für diesen Komponisten auffallenden einfachen Haltung. Die Lieder von Robert Ernst sind charakteristisch deklamierte Gesangsstücke, in der Begleitung gut untermalt, zum Teil mit Schwung behandelt und von der Sängerin Zoë Prasch-Formacher und ihrem Begleiter

Dr. Robert Gläser in allen Feinheiten erfaßt und zum Vortrag gebracht. Das Streichquartett in c-moll von Oskar Dietrich vermehrt die Reihe von Kammermusikstücken dieses Komponisten, der eine der stärksten Begabungen der Ostmark darstellt, um ein neues wertvolles Stück subtilster Art. Es wurde vom Graf-Quartett (Erich Graf, Franz Fischer, Karl Stumpf, der schon in Siegls Bratschensonate hervorgetreten war, und Robert Jelinek) vortrefflich gespielt.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Preisrätsels.

Von Amadeus Neßtler, Leipzig (Februar 1939).

Folgende sechs Komponisten waren aufzufinden:

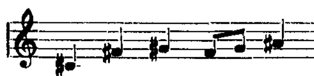
1. Cornelius
2. Franz
3. Grieg
4. Fesca
5. Göhler
6. Alabieff

Die Anfangsbuchstaben dieser Worte, in Notennamen umgesetzt und um einen halben Ton erhöht, ergeben den Anfang des Liedes

„Mainacht" von Brahms

und des

Impromptu Werk 36 von Chopin:



Zum richtigen Ziele fanden diesmal nur ganz wenige Einsender, unter denen das Los entschied:
den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Erna Rahm-Hof/Bay.;
den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Carl Ahns, Schönberg/Wttbg.;
den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für H. Oksas-Altenkirch/Budwethen
und je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Dorle Driemel-Jena, Ursel Hoffmann-Jena, Prof. Eugen Püschel-Chemnitz u. Kantor Paul Türke-Oberlungwitz.

Mit der richtigen Lösung sendet uns Walter Rau-Chemnitz auf das Motiv der Lösung eine fein empfundene Romanze für Violine und Klavier mit einem gesanglich schön dahinfließenden, gut gearbeiteten Solopart. KMD Richard Trägner-Chemnitz fügt diesmal den 2. Satz (Es-dur), Etwas langsam, seines Streichquartettes in c-moll bei, der zwar in keiner direkten Beziehung zur Rätselaufgabe steht, in seiner Durchführung aber so ausgezeichnet ist, daß wir ihm, gleich dem Werkchen von W. Rau einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 8.— zuerkennen.

H. Kautz-Offenbach/Main verwendet das Thema der Lösung zu einem Klavierquartett Fis-dur für Klavier, Violine, Viola und Cello in der an ihm bekannten einfachen und klanglich geschickten Art. Prof. Georg Brieger hat zu dem Thema „Mainacht" ein melodiöses, gut gearbeitetes Charakterstück für Violine und Klavier geschrieben. Diesen beiden Einsendern halten wir je einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 6.— bereit.

Studienrat Ernst Lemke-Stralsund sendet ein inniges Lied „Mittag im Walde" nach Worten von Ina Seidel, den Manen des Liedersängers Johannes Brahms gewidmet, Ernst Tanzberger-Feldkirch heitere Verse über seine Rate-Qualen mit einem launigen „Schimpf-Chor auf Herrn Amadeus Neßtler", die auch ihrerseits erkennen lassen, wie gerne sich die Musikfreunde mit den Rätseln unserer ZFM beschäftigen. Wir möchten diesen beiden Einsendungen unsere besondere Anerkennung nicht vorenthalten, wenn sie auch wegen der Fehllösung von der Prämiierung ausscheiden müssen.

Weitere richtige Lösungen erhielten wir noch von:
Hans Bartkowski, Berlin — Lehrer Brieger, Saarau —
C. Damson, Gera —
Anneliese Gibhardt, Jena — Postmeister Arthur Görlach, Waltershausen/Th. —
Walter Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Hedwig Schmidt, Marburg/L. —
Irma Weber, Heidelberg.

Muſikaliſches Silben-Preisrätſel.

Von Alfred Lorenz, München.

Die Löſung einer früheren Aufgabe:

1. Improviſator, 2. Concertina, 3. hyperdoriſch, 4. attaca, 5. Rigaudon, 6. Fandango, 7. Medea, 8. Fürſtenau, 9. Hildebrand, 10. Rheingold, 11. facile, 12. Hiller, 13. Salome, 14. Serenade

baut Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz zu folgender neuer Aufgabe aus:

Man füge zu Wort 1., 10. und 13. noch eine zweite Oper desſelben Tonſetzers, zu 2. ein auf den gleichen Grundſätzen gebautes Inſtrument, zu 3. einen ebenfalls aus den Kirchentonarten ſtammenden Ausdruck, zu 5. und 6. zwei Ausdrücke, aus denen ſie ſtammen, zu 4. und 11. einen anderen muſikaliſchen Ausdruck, zu 7. das andere Gebiet, auf dem ſich dieſer Komponiſt ausgezeichnet hat, zu 8. die Vornamen des Flötiſten, zu 12. den Vornamen ſeiner Frau, zu 14. die Zeit, in der ſie ſtattfindet.....

Dann ergeben die aus den Worten zu entnehmenden Buchſtaben, deren Stellung im Wortganzen durch folgende Zahlen gekennzeichnet wird:

21	27	10
10	6	15
18	20	4
9	2	8
13	12	6
9	13	8
9	6	10
7	6	15
6	2	2
16	12	8 (doppelt)
6	7	8
3	7	10
4	10	11
19	12	12

(ſenkrecht geleſen) zwei große Brahms-Dirigenten und einen Freund und Förderer.

Zur Erleichterung gebe ich noch die zu verwendenden Silben:

an — au — au — bern — bri — con — dem — die — e — frau — früh — har — hard — häu — i — ka — ka — ken — lec — mo — mo — mu — mund — ni — o — o — rie — ſchenk — ſer — ſik — ſo — ſu — tann — tanz — te — te — the — then — tiſch — to — tol — ton — tra — ver — volks — vor — wek

Die Löſung dieſes Rätſels iſt bis zum 10. September 1939 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung der Aufgabe ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form, ſei es nun kompoſitoriſcher, dichteriſcher oder zeichneriſcher Art, eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Gustav Bezold: Sechs leichte klingende Skizzen für Violine und Klavier. August Cranz, Leipzig.

Franz Josef Breuer: Kleine Schlagzeugschule für sämtliche Schlaginstrumente. RM. 2.50. Rudolf Erdmann & Co., Leipzig.

Willy Burkhard: Lob der Musik. Kantate für gem. Chor, Soli und Orchester, Werk 54. Klavierauszug RM. 3.50, Chorstimmen je RM. —.40, Orchestermaterial nur leihweise. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Karl Gustav Fellerer: Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 31. bis 39. Jahrgang 1936—38. 108 S. RM. 4.50. Kommissions-Verlag J. P. Bachem, Köln.

Ernst Harnisch: Schule für Wirbeltrommel. Revidiert und vervollständigt von Heinrich Stein. 5. Auflage. Rudolf Erdmann & Co., Leipzig.

Kurt Herrmann: Der fröhliche Musikant. Ein neuer Weg für den Anfangsunterricht im Klavierspiel. Band 1: Volkslieder und Tänze im Fünftonraum. RM. 2.80. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Erwin Fischer: Jahrbuch der Volksmusik 1938/39. 8°. 172 S. RM. 1.65. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel.

Paul Geilsdorf: Neue Lieder für Haus und Gemeinde. 8°. 19 S. RM. 1.20. Max Müller, Chemnitz.

Arthur Kusterer: Katarina. Oper in drei Akten. Klavierauszug RM. 12.—. Fr. Müller, Karlsruhe.

Hermann Meyer: Karl Joseph Riepp, Der Orgelbauer von Ottobeuren. Ein Beitrag zur Geschichte des oberschwäbischen Orgelbaues im 18. Jahrh. Mit einem Anhang von Johannes G. Mehl. 244 S. mit 12 Bildtafeln RM. 4.80. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Verlagsrecht: Gesetz über das Verlagsrecht in der Fassung vom 22. Mai 1910. Erläuterungsbuch von Alexander Elster. 3. Auflage. RM. 7.—. Walter de Gruyter und Co., Berlin.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

ALFRED-HUBERTUS BOLONGARA CREVENNA: Münchner Charakterköpfe der Gotik. Verlag H. Hugendubel, München.

Das Büchlein läßt in Form von kurzen Einzeldarstellungen eine große Zeit der Münchner Vergangenheit vor dem Auge des Lesers erstehen. Der Musikfreund wird es besonders begrüßen, daß unter den „Charakterköpfen der Gotik" auch zwei große Musiker Aufnahme gefunden haben: Konrad Paumann und Ludwig Senfl (neben Jörg Kazmair, Jörg v. Halsbach u. a.).

Dr. Bertha Antonia Wallner, die bekannte Münchner Musikforscherin, erzählt in liebevoll eindringlicher Form von beiden Meistern, die, aus der Ferne kommend, in Bayerns schöner Hauptstadt eine zweite Heimat gefunden haben. Die Paumann-Monographie gibt ein farbiges Bild der Musikverhältnisse im 15. Jahrhundert (neu ist die Vermutung, das sogen. „Buxheimer" Orgelbuch sei in München entstanden), Faksimile und Übertragung eines dreistimmigen Liedes vom „Magister Conradus Caecus" (aus dem Hartmann Schedelschen Liederbuch) veranschaulichen die Ausführungen. In Ludwig Senfl sah schon die Mitwelt den „summus musicus nostrae aetatis", er führt Lied und Motette zum Gipfel ihrer deutschen Entwicklung. Wir wissen nicht, woher Senfl stammt, und auch nicht, wo sein Leben geendet hat; statt der genauen Daten aber besitzen wir sein Lebenswerk: es trifft sich günstig, daß die Gesamtausgabe der Werke des Meisters (z. T. auch im Rahmen der „Reichsdenkmale") im Erscheinen begriffen ist. B. A. Wallners Skizze wird auch den Fernerstehenden zu Senfl führen können. Literaturverzeichnisse ermöglichen ein weiteres Eindringen in den Stoff.

Wir wünschen der Sammlung, die wissenschaftliche Zuverlässigkeit mit anziehender äußerer Form zu verbinden weiß, eine weite Verbreitung. Zum Ruhme Münchens und seiner deutschen Sendung.

Dr. Walter Gerstenberg.

JOHANNES MAIER: Studien zur Geschichte der Marienantiphon „Salve Regina". Mit zahlreichen Notenbeispielen im Text. 180 Seiten, gr. 8°, kart. Rm. 5.80. Verlag Friedrich Pustet, Regensburg.

Die von der Görres-Gesellschaft unterstützte Veröffentlichung des verdienten Regensburger Chorleiters bietet eine sorgfältige, aus meist unveröffentlichten Quellen geschöpfte Darstellung der schicksalvollen Geschichte jener berühmten Antiphon.

Aus der alemannischen Klosterkultur des elften Jahrhunderts dringen die geistdurchwalteten Melodien eines Hermann des Lahmen, des genialen Mönches des Inselklosters Reichenau, der ein Schüler der Augsburger Domschule gewesen ist, als erste Verwirklichung deutschen Geistes in der Musik durch das ganze germanische Imperium. Unter ihnen ragt jene großlinige, noch heute lebendige

dorische Singweise des „Salve Regina“ hervor und erlangt als liturgisch-musikalischer Bestandteil der Vesper und in unzähligen Salve-Regina-Stiftungen eine überragende Bedeutung, insbesondere im deutschen und französischen 15. Jahrhundert.

Nach eindringlicher Betrachtung von Text und Melodie werden im Hauptteil der Arbeit die mehrstimmigen Bearbeitungen der Weise in den Kompositionen von Dunstable bis Palestrina unter besonderer Berücksichtigung der Zusammenhänge zwischen Choral und polyphonem Stil einläßlich behandelt. Darüber hinaus wird die Verwendung der alten Melodie als Kirchenlied und, nach der Übersetzung des Textes in die Volkssprachen, als „cantilena vulgata“, sowie die Vertonung des Textes im Zeitalter der Monodie bis in das achtzehnte Jahrhundert verfolgt.

Die Veröffentlichung stellt mit ihrer lebendigen, facherfüllten Betrachtungsweise, ihren fesselnden Analysen und ihrer fruchtbaren Verbindung von musik- und liturgiegeschichtlichen Gesichtspunkten einen wertvollen Beitrag zur Geschichte der musikalischen Marienverehrung dar.

Prof. Dr. W. Gurlitt.

NEUES BEETHOVEN-JAHRBUCH. Begr. u. hrsg. von Adolf Sandberger. Jg. 8. 222 S. Braunschweig: Litolff 1938.

Mit seinem vorliegenden 8. Jahrgang hat das von Sandberger betreute Neue Beethoven-Jahrbuch seine vorübergehend gestörte jährliche Erscheinungsweise wieder aufgenommen, wobei man allerdings für die Fortsetzung der von Ph. Losch bearbeiteten Beethovenbibliographie vorerst noch einmal auf den nächsten Band vertröstet wird. Die wiederum vom Herausgeber gebotene Bücherschau ist nur zum geringsten Teil der Beethovenliteratur gewidmet und hält sich in dem stark erweiterten Rahmen wie bisher, diesmal mit besonderer Würdigung der lokalgeschichtlichen Forschung. Inwieweit sich das in einem Beethovenjahrbuch rechtfertigen läßt, habe ich bei Erscheinen des vorigen Jahrgangs an dieser Stelle (Jg. 104, S. 1127) bereits angedeutet. Solche entschuldbare Grenzüberschreitungen bieten auch einige andere Beiträge des vorliegenden Jahrbuchs, gleich der einleitende Abdruck einer Festrede des Herausgebers zur Eröffnung des Augsburger Mozarthauses 1937, ein gehaltvolles Charakterbild Leopold Mozarts, sodann eine Studie von W. Senn über ein unbekanntes Messenfragment aus dem Tiroler Zisterzienserstift Stams. Die Frage der Zuweisung dieser 3 Sätze an Mozart, etwa zwischen dessen 1. und 2. Messe, wird mit einer für solche Fälle geradezu vorbildlichen Vorsicht erwogen unter hinreichender Berücksichtigung dessen, was bei einem Jugendwerk immerhin zeittypisch sein kann. Näher an den thematischen Mittelpunkt des Jahrbuchs rückt schon eine an schaffenspsychologischen Ergebnissen reiche Untersuchung von P. Mies über die Bedeutung von Skizzen, Briefen und Erinnerungen für die stilkundliche Forschung. Entgegen Mersmanns Zurückhaltung, als ob Beethovens Skizzenarbeit etwas Einmaliges darstelle, wird hier, obwohl noch viel Einzelarbeit und vor allem Materialbereitstellung zu leisten sein wird, doch schon einmal das Problem des Typischen in der Skizzierweise auch anderer Komponisten aufgerollt. Mit Weingartners Beethoven-Bearbeitungen sowie einer zweifelhaften Stelle der 7. Symphonie befaßt sich Fr. Munter, mit der als B—A—C—H-Symphonie gedeuteten Ersten (B—A—C—H als Klammermotiv) E. Schenk. An bisher unbeachtet gebliebenen Aufzeichnungen Beethovens über Instrumentationsfragen erweist G. Schünemann, mit welch unermüdlichem Fleiß sich der Meister auch dieses Gebiet erarbeitet hat. Dankenswert und für die Zukunft anregend sind die grundlegenden Äußerungen von St. Ley zur Beethoven-Ikonographie mit kritischen Seitenblicken auf ikonographische Veröffentlichungen zu anderen Musikern. M. Unger berichtigt allerlei aus dem Inhalt der bisherigen Beethoven-Jahrbücher. Aus den Schätzen des Bonner Beethovenhauses bietet L. Schiedermair neue Schriftstücke zu der Vormundschaft über den Neffen, während J. Schmidt-Görg im Anschluß an seine grundlegende genealogische Arbeit in der Schiedermair-Festschrift von 1937 Kölner Ahnen Beethovens nachgespürt hat, wiederum wie bei der Sippe Schettert aus den Kreisen rheinischer Schifferfamilien.

Prof. Dr. W. Kahl.

WALTER SCHULZE: Die Quellen der Hamburger Oper (1678—1738), eine bibliographisch-statistische Studie zur Geschichte der ersten stehenden deutschen Oper. Mit 4 Tafeln, Hamburg-Oldenburg, Verlag Gerhard Stalling A. G., 1938.

Gerade im rechten Gedenkaugenblick, dem diesjährigen 260. Bestehen der ältesten stehenden deutschen Oper, setzt die Bibliothek der Hansestadt Hamburg ihre so überaus aufschlußreichen „Mitteilungen“ mit der Veröffentlichung einer „Studie“ von Walter Schulze fort: Die Quellen der Hamburger Oper 1678—1738.

Über ein Dutzend grundlegender Arbeiten, Einzelstudien und Monographien sind bislang über die Frühgeschichte der Hamburger Oper erschienen. Sie alle sind heute — wie der Verfasser der „Studie“ mit Recht feststellt — veraltet, da sie ein unvollständiges, wenn nicht gar schiefes Bild über den Zustand der Hamburger Frühoper geben. Erstmalig ist hier, und zwar — was einen vollständigen Überblick anbetrifft — mit überraschendem Erfolg, eine bibliographisch-statistische Studie zur Geschichte der ersten stehenden deutschen Oper erschienen, mit deren einzelkritischen Auswirkungen sich nicht nur die deutsche Musikwissenschaft in der nächsten Zeit auseinanderzusetzen haben wird.

Nicht nur die reichen Bestände des Hamburgischen Staatsarchivs, der Bibliothek der Hansestadt Hamburg sind in diesem Zusammenhang heran-

gezogen worden, ſondern auch diejenigen der Preußiſchen Staatsbibliothek in Berlin und der Mecklenburgiſchen Landesbibliothek in Schwerin. Der darſtellende Teil beſchäftigt ſich mit den Textbuchſammlungen, den Partituren und den wichtigen Arienſammlungen der Hamburger Oper (letztere ſind inſofern wichtig, als es bei vielen verſchollenen Opern dieſer Epoche zum erſten Male möglich gemacht worden iſt, wenn auch nicht ein erſchöpfendes, ſo doch ein beſtimmendes muſikaliſches Bild verſchollener Werke durch Aneinanderreihung der von Privatkreiſen gern bevorzugten Arien-Sammlungen zu rekonſtruieren). Im zweiten, ſyſtematiſchen Teil ſtoßen zu den erwähnten Sammlungen diejenigen aus verſchiedenen deutſchen und außerdeutſchen Bibliotheken hinzu. Der dritte (archivaliſche) Teil unterſucht dreizehn Aktenſtücke zur Geſchichte der Hamburger Oper. Mit einem wahren Bienenfleiß und mit klarem Blick hat Walter Schulze das weitverzweigte Material dieſer „Studien“ zuſammengetragen, die — denkt man nur allein an den Sonderzweig des plattdeutſchen Hamburger Opernſingſpiels mit ſeinen luſtigen Volkstypen und ſeiner aggreſſiven Staatskritik — einen willkommenen Einblick in ein weſentliches Stück verklungener deutſcher Kulturarbeit gewähren. Heinz Fuhrmann.

Muſikalien

für Geſang

PHILIPPINE SCHICK: Vom Frieden der Liebe. Liederzyklus für Sopran und Klavier. Werk 29. Verlag Ph. Groſch, Leipzig-Mannheim.

Dieſe ſieben Lieder nach verſchiedenen Dichtern hinterlaſſen einen zwieſpältigen Eindruck. Man ſpürt überall das Streben nach ſtärkſter Intenſivierung des Ausdrucks, aber die diſſonanzenfreudige Harmonik wirkt oft allzu bewußt und konſtruiert, die Belaſtung mit Weltſchmerz läßt nicht immer eine reine Freude aufkommen. Andrerſeits verſöhnen wieder Partien von echtem und ungezwungenem Ausdruck, zu denen neben dem impreſſioniſtiſch hintermalten zweiten Lied („Horch, es klagt die Flöte wieder“) beſonders das einen freudigen Aufſchwung nehmende Schlußſtück („An deiner Hand“) gehört, und eine Sängerin von ſtimmlicher Begabung und gutem Geſtaltungsvermögen wird den Zyklus zu ſtarker Wirkung bringen können. Sollte übrigens der Komponiſtin nicht der Klang des Orcheſters insgeheim vorgeſchwebt haben? Dr. Hans Kleemann.

GEORG KRIETSCH: Sieben Lieder (nach Hermann Löns) für mittlere Stimme und Klavier. Werk 18. — Ries & Erler, Berlin 1938.

Ganz ſchlichte Weiſen, rein diatoniſch, leicht altertümlich, dazu eine dezente, oft nur in dünner Zweiſtimmigkeit mitgehende Begleitung. Volkston im beſten Sinne, nicht der ſattſam bekannte Edelkitſch, der ſich oft hinter dieſer Bezeichnung verbirgt. Dr. Hans Kleemann.

GEORG KRIETSCH: Lieder vom Tode (nach Hermann Claudius) für tiefe Stimme und Klavier. Werk 14. — Ebenda.

Ihr Ausdruck iſt echt und innerlich empfunden. Der zart untermalende transparente Klavierſatz mit ſeinen gelegentlichen Diſſonanzen, der zeitweiſe die Vorſtellung von ſordinierten Streichern erweckt, gibt den ausdrucksvoll geführten Melodien einen charakteriſtiſchen Hintergrund.
Dr. Hans Kleemann.

FRIEDRICH KARL GRIMM: Vier Lieder für hohe Stimme mit Klavier (nach Goethe). Werk 66. Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

1. Mit einer Hyazinthe. 2. Beſtändige Liebe. 3. Liebesqual. 4. Sag ichs euch, geliebte Bäume. (Einzeln.)

In dem Streben nach muſikaliſcher Ausſchöpfung ergeht ſich der Komponiſt zu ſehr in Einzelheiten und verliert das Ganze aus dem Auge, die überladenen Modulationen (in 1 und 3) zwingen nicht, weil ſie zu wenig planvoll erſcheinen. Unbeſchwerter wird im 2. und 4. Lied muſiziert.
Dr. Hans Kleemann.

FRANZ KRIEG: Altengliſche Gedichte (überſetzt von Richard Flatter) für mittlere Stimme und Gitarre. Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Reizvoll archaiſierend hat der Verfaſſer Texte aus dem 13.—16. Jahrhundert mit einfachen Melodien verſehen und ihnen, abweichend von dem üblichen Gitarregezupfe, eine ſelbſtändig kontrapunktierende Begleitung in durchſichtigem, meiſt zweiſtimmig linear geführtem Satz untergelegt. Das meiſte iſt Liebeslyrik, am Schluß findet ſich ein Stück „in übermütigem Balladenton“ mit dem Titel „Die Pfeife“, das ungefähr dieſelben Gedankengänge behandelt, wie J. S. Bachs „Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers“.
Dr. Hans Kleemann.

für Violine

ERNST HEINRICH KAYSER: Werk 20, Etuden-Studien für Violine, Heft 1, 2, 3. Intonationsausgabe von Walter Doell. Verlag Rud. Erdmann & Co., Leipzig C 1.

Die Neuausgabe der jedem Lehrer wohlvertrauten Etuden von Kayſer durch Walter Doell will mit neuen Mitteln zur Verbeſſerung der Intonation führen. Der Bearbeiter glaubt es zu erreichen durch eine Zeichengebung ↑ oder ↓, die eine Zielſtrebigkeit der Töne (meiſt ſind es Leitton oder Antileitton) bezeichnet. Die Abſicht iſt gut, doch bleibt abzuwarten, ob der Schüler durch dieſe Zeichen, die er ohne nachzudenken befolgen kann, zu einer bewußten Reinheit der Intonation gelangen werde. Das Notenbild wird durch Häufung neuer Zeichen unklar. Beſſer ſcheint mir, dem Schüler einzuprägen, daß von *h* und jedem erhöhten Ton ein Halbtongriff zum obern Finger und

von *f* und jedem erniedrigten Ton zum untern Finger entsteht (kleine Sekunde, übermäßige Quarte, kleine Sext, kleine Dezime) und diese Tatsache dem Auge und dem Ohr einzuprägen.
Herma Studeny.

ARCANGELO CORELLI: Trio-Sonaten. Originalgetreue Gebrauchsausgabe sämtlicher 48 Trio-Sonaten. Bärenreiter-Ausgabe 715. Kassel.

Die Fortsetzung der Herausgabe der 48 Corelli-Sonaten durch Waldemar Woehl verdient volle Zustimmung. Allerdings bedürfen sie noch einer geigentechnischen Bezeichnung, bevor man sie von Schülern spielen läßt, wofür sie sich sonst wegen der geringen Schwierigkeiten gut eignen würden.
Herma Studeny.

JOHANN CHRISTIAN BACH: Sechs Duette für zwei Violinen. Nagels Musikarchiv, Adolf Nagel, Hannover.

Immer meint man, nun sei es aus und es gäbe nichts mehr zu entdecken; doch dann liegt schon wieder etwas da. Johann Christian, der jüngste Sohn Bachs, auch der Mailänder oder der englische Bach genannt, vereint mit dem musikalischen Erbe seines Vaters die Grazie des Rokoko. Der Herausgeber Dr. Wilhelm Friedrich hat sich in Phrasierung und Dynamik auf das beschränkt, was der Geiger heute braucht; es fehlt da nichts und nichts ist überflüssig. Für Musikliebhaber und Lernende aufs wärmste zu empfehlen!
Herma Studeny.

VIVALDI - CASELLA: Concerto in do minore (c-moll) für Violine solo und Streicher. Universal-Edition Nr. 10 999. Wien.

Wir Geiger lieben den guten alten Vivaldi mit seinen klaren Zügen und dem leichten Rahmen seiner Begleitungen. Bei Casella ist durch reiche Figuration in der Begleitung und durch Anpassung an heutige Stimmführung der Schwerpunkt verschoben; es wird Musik unserer Zeit daraus. Das ist der alte Vivaldi nicht mehr.
Herma Studeny.

für Flöte

SERVAAS VAN KONINK (um 1700): 2 leichte Sonaten (W. Friedrich).

ROBERTO VALENTINO (um 1720): Sonaten IX und X (F. J. Giesbert).

UNBEKANNTER MEISTER des 18. Jahrh.: Sonate F-dur (D. Degen).

Originalmusik für Altblockflöte in *f* (Querflöte, Oboe, Violine) und Cembalo (Klavier), Gambe (Violoncello) ad lib. Edition Schott, Mainz.

Die beiden kurzen Sonaten von van Konink bieten weder hinsichtlich der melodischen Erfindung noch der Satztechnik über den Durchschnitt der Gebrauchsmusik jener Zeit Hinausgehendes, sodaß ihre Neuausgabe keine Bereicherung der jetzt schon sehr umfangreichen Literatur bedeutet. Da sind die beiden ebenfalls leichten und melodisch recht frischen Sonaten von Valentino, die, wie der Herausgeber zutreffend bemerkt, eine treffliche Vorstufe zu Händels Sonaten bilden, schon wesentlich anregender; bemerkenswert ist bei ihnen die sehr selbständige Baßführung. Die Sonate des unbekannten Meisters ist technisch schwieriger; von den drei Sätzen — das Finale ist eine Horngige — ist der 2. Satz (Allegro) der beste, in dem Flöte und Klavierbaß rege miteinander konzertieren.
Paul Mittmann.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: „Nell dolce dell' oblio", Kantate für Sopran, Flöte (oder Blockflöte) und Klavier (Cembalo). Verlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Die von Kurt Schlenger besorgte Neuausgabe dieses anmutigen Schäferpoesiestückes bildet eine willkommene Ergänzung zu den im gleichen Verlag bereits früher erschienenen Neudrucken von Sopran- bzw. Altarien mit obligater Flöte von Caldara, Scarlatti, Grétry und Telemann.
Paul Mittmann.

G. PH. TELEMANN: Duett B-dur für 2 Altblockflöten in *f* oder Querflöten, Oboen, Violinen (D. Degen). Edition Schott, Mainz.

Das aus vier kurzen Sätzen bestehende Duett bringt melodisch schöne Musik in feiner, reizvoller Stimmführung. Während die drei ersten Sätze technisch leicht sind, verlangt das sehr frische Schlußpresto, im richtigen Zeitmaß gespielt, schon einige Fertigkeit von beiden Spielern.
Paul Mittmann.

G. Ph. TELEMANN: Sonate a-moll für Altblockflöte in *f*, Violine und Cembalo (Klavier), Gambe (Violoncello) ad lib. (W. Friedrich). Edition Schott, Mainz.

Sehr schön ist gleich das einleitende Affettuoso, in dem die Blockflöte, die natürlich ohne weiteres durch Querflöte ersetzt werden kann, eine ausdrucksvolle Melodie zu murmelnder Triolen- und Sechzehntelbegleitung der Violine singt. Die beiden lebhaften Sätze sind, besonders im Vivace, voll spielerischer Grazie; das Grave ist ein schlichter Durgesang der beiden Melodieinstrumente. Das Trio ist technisch nicht schwierig. Paul Mittmann.

JOH. CHR. SCHULTZE (1733—1813): Suite d-moll für 2 Altblockflöten in *f*, Cembalo (Klavier), Gambe (Violoncello) ad lib. (W. Friedrich). Edition Schott, Mainz.

Die Suite, leicht ausführbar, kann auch von Querflöten gespielt werden. Sie enthält eine Reihe von Tanzstücken mit einer französischen Ouvertüre an der Spitze, und ist etwas zopfig, auch in rhythmischer Beziehung wenig abwechslungsreich. Vom Komponisten ist nach dem Vorwort nur bekannt, daß er seit 1768 Kapellmeister am Döbbelinschen Theater in Berlin war und dort auch gestorben ist.
Paul Mittmann.

für Blasmuſik

WALTER LOTT: „Platzmuſik“.

HERMANN GRABNER: „Burgmuſik“ Werk 44 und „Firlefei-Variationen“ Werk 46.

HUGO HERRMANN: „Süddeutſche Dorfmuſiken“. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Obige Werke ſind für den Gebrauch geſchrieben und eignen ſich infolge der Beſchränkung der Ausdrucks- und Aufführungsmittel beſonders für Feiergeſtaltung mit Spiel und Tanz. Ein gewandter Bläſerſatz, der doch viel Abwechſlung in ſich birgt, volkstümliche Themenerfindung, die in Form von Lied, Marſch und verſchiedenen Tänzen auftreten, empfehlen die obigen Werke. Die Ausführungsſchwierigkeiten ſind nicht ſehr groß.

KM Friedrich Rein.

HANS ULDALL: „Feierlicher Ruf“ für Blechbläſer und Pauken.

ALFRED VON BECKERATH: Volksliedmuſiken für Blasorcheſter. In der Sammlung „Die Kameradſchaft“ (Blasmuſik für Feier und Unterhaltung) von Otto Sommer beim Verlag H. Litolff-Braunſchweig herausgegeben.

Etwas größere Anforderungen werden von dieſen vorgenannten Werken geſtellt. A. v. Beckerath ſcheint mir auf dieſem Gebiet zu den fruchtbarſten Tonſetzern der jüngeren Generation zu gehören. KM Friedrich Rein.

PAUL HÖFFER: „Feſtliche Ouverture“ aus den Blasmuſiken aus alter und neuer Zeit und „Feſtliches Konzert“ für Fanfaren, Landsknechtstrommeln und Orcheſter. Verlag Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Dieſe neuen Blasmuſiken zeigen den Komponiſten als erfahrenen Kenner des zeitgemäßen Blasmuſikſtiles. KM Friedrich Rein.

BÄRENREITER-BLASMUSIK.

Eine willkommene Bereicherung der Bläſerliteratur und Fanfarenſtücke bilden die beim Bärenreiter - Verlag erſchienenen „Bayeriſchen“ und „Fränkiſchen Fanfaren“ für vier Trompeten und Pauken ad lib. Repertoiremärſche könnten der „Alte Heſſenmarſch“ und „Rothweſtermarſch“ für große Harmoniemuſik geſetzt, werden. Nicht ſo ganz ſcheinen mir die „Drei feſtlichen Stücke“ von J. Kaſpar Horn und die „Turmſonate“ von Johann Pezel in der erweiterten Blasmuſikausgabe den Zweck zu erfüllen. Dadurch wird das alte Klangbild doch zu ſehr moderniſiert, und entſpricht auch nicht mehr dem urſprünglichen Sinn dieſer Art von Brauchtumsmuſik. KM Friedrich Rein.

KREUZ UND QUER

Friedrich Silcher.

Zu ſeinem 150. Geburtstage am 27. Juni 1789.

Von Auguſt Pohl, Köln.

Das Ziel der Volkspoeſie iſt das Herz der Nation.
Karl Simrock.

Es iſt nicht unwichtig daran zu erinnern, daß der 150. Geburtstag von Friedrich Silcher juſt in das Jahr fällt, wo das Werk eines Herder eine neue volksnahe Deutung erfährt. Hatte dieſer doch als einer der erſten „die deutſche Seele bis in ihr Letztes erkannt“ und das aus Erde, Natur und Geſchichte ſich formende Ganze geſammelt und erklärt. Johann Gottfried Herder war es, der das Wort „Volkslied“ prägte, als ſich die Beſten der Zeit zu den Begriffen „Volk“ und „Deutſch“ zuſammenſchloſſen.

In den Jahren, als die Kunſtmuſik eines Beethoven zur größten Selbſtändigkeit emporwuchs, fanden auch die Volksweiſen eine bevorzugte Pflege und tatkräftige Verbreitung.

Im Süden Deutſchlands, dem kleinen Orte Schnait im Württembergiſchen wurde der Wahrer und Schützer des deutſchen Liedgutes, Friedrich Silcher, am 27. Juni 1789 geboren.

Sein Vater amtierte als Volksſchullehrer und die Brunnenſtube deutſchen Geiſtes wurde zum Fundament, in deſſen Mittelpunkt die Muſikpflege geſtellt war.

Die ſchwäbiſche Landſchaft ſchenkte dem Knaben früh den heimelnden Untergrund, auf dem ſich ſeine Weſensart glückhaft entwickeln konnte. Hier belauſchte er, wie ſein Landsmann Hölderlin, die goldenen Töne der himmliſchen Leier „es tönten rings die Wälder und Hügel nach“.

Auch Friedrich Silcher wurde zunächſt für den Lehrerberuf auserſehen. Von ſeinem 14. bis 17. Jahr ſehen wir ihn als „Schulinzipient“ in Fellbach bei Cannſtatt. Hier führt man den aufmerkſam Lauſchenden zu den Werken eines Mattheſon, Marpurg und Haydn. An der Fellbacher Orgel vermittelt man ihm das ewige Muſikerlebnis: J. S. Bach!

Durch Carl Maria von Weber und Conradin Kreutzer reift ſein Entſchluß Muſiker zu

werden. Als Kreutzer nach Donaueschingen übersiedelt, findet er den Weg zu Johann Nep. Hummel. Der kryftallinische Urquell Mozart netzt seine empfängliche Seele; doch neigt seine Gestaltung und Liebe bevorzugt zur Romantik. Am 1. Oktober 1817 wird er Musikdirektor an der Universität Tübingen. Aus der ersten Zeit seiner amtlichen Wirksamkeit sind dreistimmig gesetzte Melodien aus dem Württembergischen Choralbuch zu nennen. Vierstimmige Hymnen und Chöre zu den Hauptfesten des Kirchenjahres gehören hierzu. 1829 fällt die Gründung der „Liedertafel". Der akademische Kreis jener Sangesfreudigen führte zu den meist vierstimmigen Aufzeichnungen von Volksweisen, die den Namen Silcher unvergessen machen. Die von Nägeli, Zelter und Michael Haydn begründete Literatur fand in Silcher den bedeutendsten volksliedkundigen Herausgeber! Von 1826 bis 1860 erschienen zwölf Hefte mit etwa 150 Liedern. In unzähligen Ausgaben sind diese verbreitet und zu einem Kulturgut außerordentlicher Art geworden. Doch nicht genug mit einer gesanglichen Einrichtung der Chöre, er schmückte die Folgen mit 43 Originalkompositionen, die seinen Namen unsterblich gemacht haben.

Greifen wir einige wahllos heraus: „Ach, du klarblauer Himmel" — „Ach, wie ist's möglich dann" — „Ännchen von Tharau" — „Es geht bei gedämpfter Trommel Klang" — „Nun leb' wohl du kleine Gasse" u. a. m.

„Die Höhe seiner schlichten Meisterschaft", sagt Moser, „und die breite Auswirkung seines Schöpfertums auf alle deutschen Gaue" zeugen von jener einmaligen heimatlichen Liedgestaltung, deren Wohllaut und Wärme sich in allen Lebenslagen unvergeßlich einprägt. Wer das romantische Rheinland erlebte, dankt dem Liedmeister Silcher für die Ausschmückung des sagenreichen Stromes. Außer seinen Liedfolgen gab er eine Geschichte des evangelischen Kirchengesanges und eine Reihe ausländischer Volksmelodien heraus.

1852 ernannte ihn die philosophische Fakultät der Universität Tübingen zum Ehrendoktor. 1860 nahm er seinen Abschied. „Mit Ernst und Liebe" war er bis zuletzt für das Volkslied tätig. Am 26. August 1860 ging er ein in die Ewigkeit. Silcher wird uns als „ungemein beweglich und lebendig" geschildert. „Seine freundlichen Gesichtszüge, sein helles klares Auge, seine Leutseligkeit waren gleich beim ersten Begegnen gewinnend. Das sanfte, fast weiche Wesen, blieb auch dem Mann und dem Greis unverändert eigen" (A. Bopp).

Heute, wo das Volkslied zum Symbol der Gemeinschaft geworden ist, wertet man das Verdienst Silchers besonders. Die Grundsteinlegung zu einem Denkmal in seinem Tübingen in diesen Tagen bezeugt dies erneut. Wer sich in den Werken wahrhaft heimisch fühlt und gelte seine Liebe auch unseren Großmeistern, sehnt sich dennoch nach dem ewigen Eiland des Volksliedes, gleich einem versonnten Erinnern an das Elternhaus, beglückt zurück. Wo man Silcher singt ist Heimat, deutsche Heimat!

Erinnerungen an Josef Rheinberger.

Von Helene Raff, München.

Deutlich sehe ich noch die stillen, schlicht-vornehmen Räume in der Fürstenstraße in München vor mir. Der Hausrat, die Bilder und Stiche an den Wänden spiegelten die Zeit Ludwigs I. und Maximilians II. Daneben schien nur das völlig Zeitlose hier beheimatet, im kleinen Reiche Josef Rheinbergers und seiner Gattin Franziska, Fanny genannt. Höflich gemessen waren Wort und Gebärde der Beiden; Frau Fanny zumal hatte eine Atmosphäre um sich, die als Kälte gedeutet werden konnte. Bei näherer Bekanntschaft aber erschloß sich die innere Wärme und Ehrfurcht einflößende Lauterkeit der zwei Menschen, die ganz ineinander aufgegangen waren. Das Herz meiner Mutter ward schon gewonnen durch die Hochachtung, die Rheinberger meinem verstorbenen Vater zollte; ich, als junges Ding, erfuhr im Hause Rheinberger rührende Güte. Im allgemeinen war es kein geselliges Haus. Rheinberger gehörte seinem Schaffen und seinen Schülern. Außerdem bedurfte seine Gesundheit der Schonung, obschon er von den Leiden, die ihn oft genug heimsuchten, niemals sprach. Die verbundene Hand nur zeigte, wenn eine alte böse Wunde — es muß wohl eine Art Knochentuberkulose gewesen sein — wieder schmerzte. Nußbaum, der berühmte Münchener Chirurg, nahm dann die kranke Stelle in Behandlung, entfernte einen Knochensplitter, schaffte Ruhe für einige Zeit. — Frau Fanny lebte ausschließlich ihrem Gatten; sonst wurzelte ihr persönlichstes Wesen in Religion und Dichtung.

Ihre poetische Gabe war beachtlich; mehrfach hat ihr Mann Texte aus ihrer Feder vertont. Sie schrieb unter dem Namen Franziska v. Hoffnaaß, den sie in ihrer ersten, früh durch den Tod getrennten Ehe getragen; ihr Mädchenname war Jägerhuber.

In Konzerten waren beide Rheinbergers häufig zu treffen. Damals zählte Rheinberger zu den in München meist aufgeführten Komponisten. Namentlich was seine Kammermusik anging. In ihr traten die Merkmale seines Schaffens, vornehme Melodik und vollendete Formbeherrschung, am meisten zutage. Auf mich wirkten seine Orgelsonaten als besonders unmittelbar empfunden und geistreich gesetzt. Jedenfalls hinterließ, was er für einzelne Instrumente oder für Orchester komponierte, einen stärkeren Eindruck denn seine Vokalwerke. Das Münchener Hoftheater brachte Rheinbergers Oper „Türmers Töchterlein" heraus; trotz sorgfältiger Einstudierung wurde es ein bloßer Achtungserfolg. Rheinberger war kein Dramatiker: die Oper, wiewohl sie die Einnahme Münchens durch die Schweden zum Gegenstand hatte, war ein lyrisches Idyll. Dennoch reich an reizvollen musikalischen Zügen. So z. B. wenn im letzten Akt das Türmerkind die Gnade Gustav Adolfs für seinen gefangenen Liebsten anfleht, und die ältliche Kordula ängstlich die zarten Klagetöne nachahmt, um den von ihr angeschwärmten Herrn Wurzel (der alberne Spottverse auf die Schweden und ihren König verbrochen hat), gleichfalls frei zu bekommen. Der leise parodistische Beiklang zu der Liebeslyrik gab ein Pröbchen des stillen Humors, der Rheinberger bisweilen innewohnte. Auch seine ernste Frau besaß diesen; und ein Hang zur Romantik eignete ihnen beiden ebenfalls.

Das Oratorium „Christophorus", dem ernsthafte Musiker viel Gutes nachrühmten, habe ich leider nie gehört. Aber einen Höhepunkt in Rheinbergers Leben, wohl seinen stärksten Erfolg, habe ich mitgemacht.

Im Juni 1884 schrieb Hans v. Bülow an Fanny Rheinberger seinen „freudig verbindlichsten Dank" für die Mitteilung der neuen Klaviersonate ihres Gatten. . . . „Das ist ja der „reine Frühling". Ich hätte nicht geglaubt, daß außer einem neuen opus von Brahms noch etwas anderes Zeitgenössisches . . . mich so fesselnd anmuten würde. Habe ich nötig zu sagen, daß ich es mir zur Ehre und Freude rechnen werde, das hochliebenswürdige und dabei so idealklaviermäßige Werk in nächster Saison nach Kräften würdig zu reproduciren?" . . . Bülow kommt sodann auf seinen Plan, im November mit der Meininger Hofkapelle drei Konzerte im Münchner Odeon zu veranstalten, „in deren Programmen der mir zwanzig Jahre lang lieb und wert gebliebene Wallenstein nicht fehlen wird" . . . Am 18. November des gleichen Jahres kam es wirklich hierzu, und zwar in einer die Konzerte abschließenden Matinée im Odeon. Das symphonische Tongemälde „Wallenstein", in unvergleichlicher Vollendung ausgeführt, weckte den tosenden Beifall der Hörer; Bülow schleppte Rheinberger Arm in Arm aufs Podium und rief der jubelnden Menge zu: „Wenn ein Meister so schön komponiert, ist es gar nicht so schwer, schön zu spielen". Mit Recht konnte Bülow an seine Gattin Marie schreiben: „Ich habe Rheinberger einen von ihm noch nicht erlebten Triumph bereitet" . . . Es war ein Triumphtag der Münchener Musik überhaupt, denn in derselben Matinée wurde des jungen Richard Strauß neue Bläsersuite aufgeführt und riß das Publikum hin. Ein poetisch gestimmter Hörer verglich das Werk Rheinbergers einer schönen Abendröte, das von Richard Strauß dem aufleuchtenden Morgenrot.

Als Bülow in eben jenem November Rheinbergers Haus besuchte, trug ihm Frau Fanny, die während der „Wallenstein"-Aufführung Glückstränen geweint hatte, ihre Zweifel vor: ob sie nicht die Pflicht hätte, ihren Mann seiner Zurückgezogenheit mehr zu entreißen? „Nicht, so lange er dabei produktiv bleibt", entgegnete Bülow. „Für die Lebensführung eines schöpferischen Menschen ist ausschlaggebend, ob dabei sein Schöpfertum gedeiht." — Dennoch hatte Rheinbergers menschliche Isolierung Einfluß auch auf die musikalische, deren Ludwig Lade kürzlich fein und treffend erwähnt hat.

Vollständig einsam ward er durch den Verlust seiner Frau. Am letzten Tage des Jahres 1892 starb sie, nachdem längeres Siechtum und seelische Trübung, von ihr geahnt und geweissagt, vorausgegangen waren. Rheinberger erzählte die Einzelheiten meiner Mutter, da sie ihn teilnehmend besuchte. Sie war hernach völlig erschüttert von der heldischen Ergebung des zutiefst getroffenen Mannes. —

Neun Jahre hat er die geliebte Gefährtin überlebt. Trost war ihm seine Kunst und die Hoffnung, auf eine Wiedervereinigung. Er schritt das letzte Stück seines Weges wie einer, der am Ende eines dunklen Ganges ein Licht sieht.

Heimatliche Musikpflege an den Grenzen der Gaue Sachsen und Bayerische Ostmark.

Coburgs größter Musiker der Vergangenheit: Melchior Franck (begraben 4. Juni 1639).

Von F. Peters-Marquardt, Coburg.

Am 1. Juni ds. Js. kehrt zum 300. Male der Todestag eines der bedeutendsten deutschen Meister kirchlicher und weltlicher Tonkunst der Zeit vor und in dem 30jährigen Kriege wieder, dessen echt volkstümliche Werke vermöge ihrer leichtflüssigen Melodik und natürlichen Harmonik in weit stärkerem Maße längst verdient hätten, in den Kreisen der Chöre und Musiziergruppen bekannt und beliebt zu werden, als es bisher der Fall ist. Wir meinen Melchior Francus Zittanus Silesius, den Hofkapellmeister des Herzogs Johann Casimir von Sachsen-Coburg. Es darf mithin als ein besonderes Verdienst des Städt. Musikbeauftragten seiner Heimat, Martin Neumann, gewertet werden, daß die ehemalige Grenzstadt Zittau in der Oberlausitz dem ehrenden Gedenken ihres großen Sohnes zwei musikalische Festtage am 6./7. Juni widmen wird, an denen in Veranstaltungen des Städtischen Chors und Orchesters Lieder- und Instrumentalwerke Francks zur Aufführung gelangen werden. Ein für die künftige vermehrte Pflege dieser Kunst des Übergangszeitalters vom a cappella-Stil zum Generalbaß grundlegender Vortrag des Coburger Musikhistorikers F. Peters-Marquardt wird in das Leben und umfangreiche Schaffen des liebenswerten Komponisten während 36½ Jahren rastloser musikschöpferischer Tätigkeit an dem thüringisch-fränkischen Fürstenhof einführen.

Nachdem in Coburg selbst bereits gelegentlich der feierlichen Amtseinführung des neuen Oberbürgermeisters und Kreisleiters Greim eine Reihe von Intraden Melchior Francks durch Bläser des Landestheaterorchesters zum Erklingen gebracht worden war, haben in diesem Gedächtnisjahr bisher der Kirchenchor zu St. Moriz, der Wirkungsstätte Francks, unter Führung von Stadtkantor Weschenfelder (Knabenchor!) geistliche und der gemischte Chor der Liedertafel Coburg unter Leitung von Hauptlehrer Braune weltliche Gesangswerke des Meisters mit bemerkenswertem Erfolg öffentlich aufgeführt. Schon im Vorjahre hatte der Ernst-Albert-Oratorienverein mit F. Peters-Marquardt als Chorleiter zur musikalischen Umrahmung eines vielseitigen Vortrags von Prof. Dr. A. Schering-Berlin über „Melchior Franck und seine Zeit" auf Initiative des Vereinsführers Stud.-Prof. Güntzel durch seinen Einsatz für vokal und instrumental zu Gehör gebrachte z. T. erstmalig hier aufgeführte Schöpfungen des Coburger Meisters den Auftakt gegeben. Der Heimatverein, betreut von Staatsarchivrat Dr. Heins, veranstaltete in der historischen Aula des Gymnasiums Casimirianum, für das Franck einst seinen für die Entwicklung von Oper und Oratorium wichtigen „Actus Oratorius" als musikalische Einlagen zu einem von Schülern dargestellten Drama geschrieben hatte, einen würdigen Feierabend für den bedeutungsvollsten Komponisten der Coburger heimatlichen Musikgeschichte. Der genannte Vereinsführer, Schulrat Knorr, Prof. Schleder und der Melchior Franck-Forscher F. Peters-Marquardt referierten von verschiedenen kulturellen Gesichtspunkten aus über das Zeitalter des berühmten Tonkünstlers. Den musikalischen Rahmen dazu boten im wesentlichen die Coburger Singgemeinde (Stud.-Rat Wallmüller), ein Instrumentalquartett (Armviolen und Kniegeigen) und zwei Tanzpaare aus der Loheland-Gymnastikschule (Leiterin: Herta Gfell). Nächstdem wird der vom 10./11. Juni auf der Veste Coburg im Kongreßsaal stattfindende Thüringer Archivtag durch die weitere Aufführung Franckscher Musik den Coburger Meister würdigen. In Nürnberg, wo der bedeutendste Haßler-Schüler Melchior Franck im Jahre 1602 als „Schuldiener" an St. Egidien angestellt war, wird man auf Anregung des Madrigalchordirigenten Stud.-Rat Döbereiner seiner dortigen Tätigkeit im Lauf der kommenden Monate gleichfalls gedenken. Neueste Coburger musikwissenschaftliche Forschungen haben einwandfrei festgestellt, daß Franck in Augsburg seine musikalische Ausbildung in der Kantorei erhalten hat. Es ist also zu erwarten, daß auch die alte Augusta Vindelicorum die

Erinnerung an unſeren Melchior Franck in dieſem 300. Todesjahre gelegentlich aufleben laſſen wird: ein prächtige Aufgabe für die dortige berühmte Städtiſche Singſchule!

Ein weiterer muſikgeſchichtlich intereſſanter Fund glückte dem Muſikhiſtoriker F. Peters-Marquardt, der in einem in der Landesbücherei in Coburg aufbewahrten Stammbuch eines Coburger Zeitgenoſſen Francks aus dem Jahre 1616 die gut in den Farben erhaltene handgemalte Abbildung einer fröhlichen, zechenden Geſellſchaft mit einer Gruppe von Muſizierenden im Hintergrund — vermutlich im Schloß Ehrenburg — entdeckte. Dieſes bunte köſtliche Zeitbild kann beſonders deshalb als ſeltenes Dokument damaliger Muſikpraxis gelten, als ſich in Coburg ſelbſt, außer einigen Bruchſtücken von Stimmbüchern und wenigen Inſtrumenten in der Kunſtſammlung der Landesſtiftung, auch nicht das geringſte Beweismittel für die praktiſche Muſikübung des weltlichen Konzerts in der caſimirianiſchen Zeit erhalten hat.

Außerordentlich erfreulich iſt die Feſtſtellung, daß auch namhafte Tonſetzer unſeres Zeitalters die hervorragende Eignung der kurzen charakteriſtiſchen Tänze Melchior Francks zur Themenbildung für Kammermuſikwerke u. ä. in der muſikaliſchen Sprache der neuen Zeit richtig erkannt haben. So benutzte Hermann Grabner einen entzückenden deutſchen weltlichen Tanz (1603) des Coburger Meiſters zu einer Hausmuſik in Variationenform für Streichquartett, die im Adolf Hitler-Haus im Programm eines Melchior Franck-Konzerts von Mitgliedern des Landestheater-Orcheſters außer einer Folge von originalen Tänzen Francks mit ſchönem Publikumserfolg zum erſtmaligen Vortrag gelangte. Es wäre zu wünſchen, daß auch noch weitere zeitgenöſſiſche Komponiſten die Literatur für dieſes Gedenkjahr mit ähnlichen Schöpfungen, vielleicht auch auf dem Gebiet des Orcheſters, bereichern möchten. Die Städte des Meiſters Melchior Franck: Zittau, Augsburg, Nürnberg und Coburg werden in erſter Linie dankbar dafür ſein.

Es kann nach alledem kaum bezweifelt werden, daß ſchließlich auch der Rundfunk ſich der reizvollen Kleinkunſt des urdeutſchen Meiſters Melchior Franck gerade im Laufe dieſes Jahres der Erinnerung an deſſen vor drei Jahrhunderten in bitterer Armut erfolgten Tod annehmen dürfte, denn unter ſeinen überwiegend nicht von hohe Anforderungen ſtellender Polyphonie beſchwerten Werken finden ſich wahre Perlen humorvoll gearteter Muſik, deren Bekanntſchaft den Hörern nicht vorenthalten werden ſollte.

Demnächſt wird in Würzburg eine entwicklungsgeſchichtliche Schrift des Berliner Muſikwiſſenſchaftlers Dr. Günther Kraft über die „Grundlagen der thüringiſchen Muſikkultur um 1600" erſcheinen, in welcher der Verfaſſer, deſſen Muſikforſchungen ſich ſeit längeren Jahren auf das Gebiet der ehemaligen Grafſchaft Henneberg mit den Muſikzentren Schmalkalden, Suhl, Meiningen, Hildburghauſen und Coburg vornehmlich erſtreckt haben, u. a. auch einige neue Hinweiſe auf vermutliche Beziehungen zur Herkunft des Melchior Franck bringen wird. Da ſich dieſe in Zittau in den Jahren 1568—1590 nicht urkundlich belegen läßt, neigt G. Kraft zu der Verſion, daß ſeine Herkunft in anderen Kreiſen zu ſuchen iſt, wenigſtens ſeine Verwandtſchaft: eine begrüßenswerte Aufgabe, die damit den Sippenforſchern der ſächſiſchen Oberlauſitz bzw. Schleſiens geſtellt wird!

Zur 5. Nürnberger Sängerwoche.

29. Juni bis 2. Juli 1939.

Von Karl Foeſel, Nürnberg.

Gelegentlich der feierlichen Einweihung des Deutſchen Sängermuſeums in den erſten Oktobertagen 1925 ſchrieb Wilhelm Matthes im Nürnberger „Fränkiſchen Kurier": „Trotz der viel zu vielen Muſikfeſte fehlt uns doch immer noch die ‚Deutſche Sängerfeſtwoche', . . . die von allen Neuerſcheinungen in der Chorliteratur die jungen oder noch unbekannten Werke zur Aufführung bringt, die aus dem Geiſt des deutſchen Chor- und Volksliedes geboren ſind und eine Vertiefung des geiſtigen Gehaltes gegenüber der unſäglichen Oberflächlichkeit unſerer neueren Chorliteratur darſtellen." Dieſer Gedanke wurde von der Führung des „Fränkiſchen Sängerbundes" aufgegriffen und an die Bundesleitung weitergegeben. Dieſe verſchloß ſich keineswegs der Kulturträchtigkeit einer ſolchen Anregung: Bereits zwei Jahre ſpäter, 1927, war die „Erſte Nürnberger Sängerwoche" zur Tat geworden.

Der Gedanke, daß die „Nürnberger Sängerwochen“ ausſcheidend und befruchtend wirken ſollen, hat ungewöhnliche Erfolge gebracht. Er hat in gleicher Weiſe auf Sänger und Kompoſitionsſtile des Männerchorweſens gewirkt. Darüber hinaus iſt die ſchönſte praktiſche Bewährung dieſer Einrichtung in der Förderung zu erblicken, die den jungen ſchöpferiſchen Kräften Deutſchlands daraus erwuchs: Die jüngeren Komponiſten, die heute im Chorweſen Bedeutung haben und im Vordergrund ſtehen, wurden faſt ausnahmslos durch die Sängerwochen entdeckt, in den Brennpunkt des öffentlichen Kunſtintereſſes gerückt und ſo auf die geſunde Bahn des Erfolges, der Anerkennung und der Beachtung geführt.

Bei den „Nürnberger Sängerwochen“ herrſchte von Anfang an das Milieu der großen Muſikfeſte. Gäſte aus allen deutſchen Gauen weilten an dieſen Sängertreffen in Nürnberg. Junge, aufſtrebende Komponiſten, daneben auch viele bekannte Muſiker waren perſönlich anweſend. Die kulturell bedeutſame Preſſe der deutſchen Großſtädte berichtete in umfaſſenden Aufſätzen und Werkreferaten über Ziel und Kunſtertrag der „Nürnberger Sängerwochen“. Der grundſätzliche Unterſchied gegenüber anderen muſikaliſchen Tagungen lag darin, daß die „Sängerwochen“ vom Internationalismus betont abrückten und — ſchon aus der ideellen Anregung Matthes’ heraus — ausgeſprochen volkhaft nationalen Charakter trugen.

Bei einer ſo regen öffentlichen Reſonanz, durch welche die „Nürnberger Sängerwochen“ mit einem Schlag in die Reihe der beachtetſten, kulturell wertvollſten Unternehmungen des „Deutſchen Sängerbundes“ gerückt wurden, wundert es nicht, daß Nürnberg als Trägerin des Sängerwochengedankens vielfach beneidet wurde. Viele andere Städte wehrten ſich anfangs dagegen, daß die „Sängerwochen“ immer und ausſchließlich in Nürnberg ſtattfinden ſollten. Es wurden ſogar an einigen Orten „freie Nachahmungen“ herausgebracht. Dagegen nahm die Bundesleitung eindeutig Stellung. Sie beſtimmte, daß der Begriff „Sängerwoche“ ein ausſchließlich Nürnberger Reſervatbegriff ſein ſoll. Und ferner, daß die „Sängerwochen“ für die Zukunft regelmäßig in Nürnberg ſtattfinden ſollen: in der Stadt Hans Sachſens und der Meiſterſingerhochblüte, des „Sängermuſeums“ uſw.

Der eigentliche Sinn der „Nürnberger Sängerwochen“ alſo iſt der: das wertvolle, unbekannte Talent zu ſuchen und zu fördern. Man wird nicht fehl gehen, wenn man zudem eine der wichtigſten Aufgaben der „Sängerwochen“ in der Herausſtellung neuer, noch unalltäglicher Kompoſitionsſtile erblickt. Die Erwägung iſt einfach und einleuchtend: das Althergebrachte, das, woran wir alle uns längſt gewöhnt haben und was Brauchbarkeit und Bewährung längſt bewieſen hat — das benötigt kein Muſikfeſt mehr, um ſich weiter durchzuſetzen. Dafür findet ſich auch meiſt leicht ein Verleger: weil das Riſiko der Ablehnung auf dieſen Stilgebieten gering iſt. Und iſt ein Männerchorwerk erſt einmal verlegt, dann beſorgt die Werbung mit ausreichender Schlagkraft meiſt der geſchäftserfahrene Verlag. Völlig anders liegen die Dinge bei Schöpfungen, die aus dem Üblichen heraustreten, die einen perſönlichen Eigenſtil ſuchen oder beſitzen, die entwicklungsträchtig ſind, in ihrer Sonderart noch nicht ohne weiteres allgemein zugänglich und doch eindeutig wertvoll: ſie werden nicht ſo leicht gedruckt werden, denn kein Verlagsunternehmen kann viel Kapital an eine Sache wenden, die vielleicht einmal ſpäter, jedoch ebenſogut vielleicht überhaupt nie finanzielle oder wenigſtens kulturelle Früchte trägt. Solche Werke bedenkt der „Deutſche Sängerbund“ in den „Nürnberger Sängerwochen“ mit beſonderer Aufmerkſamkeit. Denn hier bietet ſich ihnen eine Gelegenheit, die ſie ſonſt vielleicht niemals zugeſtanden erhalten: einmal Wirklichkeit zu werden, einmal auf eine Ausleſe kritikfähiger Hörer einzuwirken — zu ſiegen oder zu fallen. Dieſe Werke heißen (ſinnbildlich geſprochen): das produktive Experiment.

Man ſage nicht, wir brauchen keine neuen Stile. Das Beiſpiel der Gegenwart hat uns gezeigt, wie wertvoll das produktive Experiment iſt, was es Gutes erwirken kann: Welchen Umſchwung zur Gefühlsſauberkeit, zur geiſtigen Konzentration hat das Männerchorſingen in den letzten zehn Jahren erlebt! Wie hat man noch in den Zwanzigerjahren in verwäſſernden Bearbeitungen echter Kunſtwerte, in kitſchig-profanen Melodien, in ſchwülen Nonenakkorden geſchwelgt! Heute haben wir im weſentlichen einen ſehr ausgeprägten Männerchorſtil, der die Kraft oder den Willen hat, mit dem Unechten aufzuräumen, das Talmigefühl und den billigen Effekt aus-

zuſchalten, Klarheit ſtatt Verſchwommenheit, Grundwert ſtatt Nachahmung, Leben ſtatt Schein zu geben. Und es kann nicht beſtritten werden: dieſe Wendung iſt im weſentlichen Auswirkung der „Nürnberger Sängerwochen“. Dieſe Wendung iſt zudem gleichzeitig die Beſtätigung des bedingungsloſen Kulturwertes der „Nürnberger Sängerwochen“. Welche Breitenwirkung Wert oder Unwert der Männerchorliteratur auf das muſikaliſche Geſamtniveau unſeres Volkes zwangsläufig ausübt, weiß jeder, der Umfang und nationale Bedeutung des Männerchorweſens auch nur einigermaßen kennt.

Man ſage ferner nicht: wenn wir alſo einen ſo ſchönen und ſauberen Chorſtil jetzt erreicht haben, dann hat das produktive Experiment (und mit ihm eigentlich auch die „Nürnberger Sängerwoche“) die Schuldigkeit getan und kann verſchwinden. Dann freuen wir uns dieſes Stils und bleiben bei ihm in Ruhe. Wer ſo rechnen würde, hätte Weſen und Sinn der Kunſt nicht richtig verſtanden. Daß die großen, bleibenden Geiſtes- und Kulturtaten immer Ergebniſſe vorbereitender Entwicklungen waren, beweiſt die Geſchichte. Die Geſchichte zeigt aber auch, daß dieſe Entwicklungen ſich in der Pendelbewegung der Extreme vollzogen; daß gerade dann, wenn ein Stil, eine Richtung, ſich in der abſurden Einſeitigkeit verbohrt hatte, die Gegenkräfte wach und regſam wurden, die zu einer neuen Höhenkurve der geiſtigen und kulturellen Beſinnung, zu einem neuen Gipfelpunkt der Kunſt führten. Mit anderen Worten: eine Kunſt, die nicht mehr die Kraft zu neuer Keimung in ſich trägt, wird ſich irgendwann und irgendwie innerlich totlaufen. Und wenn wir die Tatſache genialen Schöpfertums als ein Wunder betrachten (was ſie im Grunde iſt): eine Kunſt, die nicht mehr die Kraft zu dem Wunder immer neuen Werdens in ſich birgt, iſt ein ſinnloſes Spiel mit geſtaltloſen Schatten.

So iſt die „Nürnberger Sängerwoche“ *die* Einrichtung im „Deutſchen Sängerbund“, die der immerwährenden Erneuerung des geiſtigen und ſeeliſchen Grundmaterials dient. In ihr kommen alle Kräfte zu Wort, die ſchöpferiſch an der Geſtaltung des Männerchorweſens mitarbeiten. In ihr erfährt die ſängeriſche Praxis die immer neue, immer fördernde Anregung des Schöpferiſchen. In ihr wird andererſeits der ſchöpferiſche Prozeß von der Praxis her auf Wege gebracht, die eine zu große Entfernung von den Wirklichkeiten vermeiden.

Muſikhochſchule Weimar Reichsbeſte im Berufswettkampf.

Während die Mannſchaft der Muſikhochſchule Weimar im Rahmen des Berufswettkampfes des NS-Studentenbundes im Vorjahre mit der Geſtaltung einer Walter Flex-Feier die gaubeſte Leiſtung erbrachte, wurde ſie in dieſem Jahre *Reichsbeſte* der Sparte: „Muſik und Feiergeſtaltung“. 48 Studierende, unter ihnen Teilnehmer des Lehrganges für Jugend- und Volksmuſikleiter in HJ und BdM, beteiligten ſich mit lobenswertem Eifer an der Wettkampfarbeit, für die das Thema geſtellt war: „Die muſikaliſche Geſtaltung eines nationalen Feiertages“. Die Arbeit umſchließt ein vollſtändiges Tagesprogramm mit Morgenfanfaren, Orgelvorſpiel und Bekenntnislied, Fahnenmuſiken, Lied-Kantaten in Anlehnung und unter Benutzung von alten Volks- und Mailiedern, Laienſpielen, Kammermuſiken in verſchiedenen Beſetzungen, feſtliche Vorſpiele für Orcheſter und Turmmuſiken für Bläſer. Geprüft wurden die Kompoſitionen u. a. von Prof. Joſeph Haas und Heinrich Spitta. Einige der Werke kommen anläßlich der im Juni von der Muſikhochſchule Weimar veranſtalteten Muſikwoche zur Uraufführung.

Auf jeden Fall darf die Weimarer Hochſchule für Muſik, die kleinſte in Deutſchland, auf dieſe reichsbeſte Leiſtung ihrer Studierenden ſtolz ſein, erbringt ſie doch den ſchlüſſigen Beweis, daß ſich unter den jungen Muſikanten und Muſikerziehern kompoſitoriſche Begabungen befinden, die nach dieſem von verantwortungsbewußter Warte gefällten Urteil zu den ſchönſten Hoffnungen berechtigen. Weiter beweiſt die Geſtaltung der Arbeit aber auch ein bewußtes In-der-Zeit-Stehen und in ihrem feſtlichen, bekenntnishaften Charakter einen nur löblichen Idealismus und Aktivismus. E.

Mozarteum-Sommerakademie in Salzburg.

Einen der weſentlichſten Beſtandteile des Salzburger Sommers bilden mit den Feſtſpielen die alljährlichen Sommerkurſe des Mozarteum. Die Mozart-Sommerakademie für Muſik, Theater und Tanz, die im Jahre 1929 zum erſten Male durchgeführt wurde, verfolgt das Ziel, einmal

in kursmäßiger Gemeinschaft den Teilnehmern Anregungen und künstlerisches Wissen zu vermitteln, zum andern diese Eindrücke mit dem Erlebnis der Schönheiten Salzburgs, der Mozartstadt, zu nachhaltiger Wirkung zu verbinden.

Der elfte Sommerkurs, der in der Zeit vom 20. Juli bis 1. September 1939 durchgeführt wird, hat die besondere Aufgabe, eine neue Grundlage für die künftige Gestaltung der Salzburger Sommerakademie zu schaffen. Er unterscheidet sich von den früheren durch seine bewußte Straffung und Konzentration auf das Wesentliche. An die Stelle des bisherigen Vielerlei ist eine klare Einheit getreten, von der aus sich die weitere Entwicklung von selbst ergeben soll.

Die künstlerische Leitung der Kurse liegt in den Händen von Clemens Krauß, der selbst in der Zeit vom 1. bis 31. August einen Einführungskurs in die Kunst des Dirigierens abhält. Einen Opernkurs führt Meinhard von Zallinger in der gleichen Zeitspanne durch. Das Orchester wird vom neuaufgestellten Mozarteum-Orchester gestellt. Die Durchführung einer Opernschule in Gestalt eines Seminars für Operndramaturgie unternimmt Hans Pfitzner, der vom 26. Juli bis 1. September Webers „Freischütz", Wagners „Tristan" und ein eigenes Bühnenwerk vornehmlich für Sänger, Kapellmeister und Spielleiter behandeln wird. Joseph Marx (Wien) bearbeitet in einem zweiteiligen Kompositionskurs (vom 26. Juli bis 18. August) das Thema der Theorie und Praxis des modernen Tonsatzes. Einen achtstündigen Klavierkurs, vom 1. bis 31. August, hält Elly Ney. In 12 öffentlichen Vorträgen mit Seminarkurs bespricht August Schmid-Lindner die Klavierwerke von J. S. Bach. Der Geigenkurs, der vom 26. Juli bis 1. September dauert, obliegt Vasa Prihoda. Die Meisterklasse für Cellisten leitet in achtstündigem Kurs vom 1. bis 31. August Ludwig Hoelscher. Gesangsunterricht erteilt vom 3. Juli bis 1. September Maestro Vittorino Moratti (Mailand), ehemaliger Mitarbeiter und Nachfolger von Maestro Lamperti in Berlin und ehemals Direktor des Konservatoriums Bergamo. Stimmbildung, besonders bei Stimmstörungen, lehrt vom 15. Juli bis 18. August Josef Maria Hauschild (Berlin). Operndramatische Darstellung ist das Lehrgebiet von August Markowsky, Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst Wien. Sein Kurs, bei dem ihm Max Kojetinsky assistiert, beginnt am 24. Juli und schließt erst am 7. September. Im Tanz unterrichtet Derra de Moroda (London), die am 31. Juli bis 26. August nationalen Charaktertanz sowie Balettechnik, Choreographie und historischen Tanz behandelt. Zum ersten Male tritt bei dieser Gelegenheit die inzwischen abgeschlossene wissenschaftliche Zusammenarbeit zwischen Mozarteum und der Deutschen Akademie in Erscheinung. Dem bisher üblichen Sprachkurs von Maria Gehmacher (Wien), die in Deutsch, Französisch und Englisch unterrichtet, wird ein Kurs „Deutschunterricht für Ausländer" beigeordnet. Dieser Kurs liegt in den Händen der von der Deutschen Akademie dem Mozarteum zugewiesenen Lektoratsleiter von Dubrovnik, Richard Wolf. Vorträge halten Joseph Gregor (Wien) und Erich Valentin über bestimmte musikalische und musikgeschichtliche Fragen.

Prof. Dr. Felix Oberborbeck nach Graz berufen.

Prof. Dr. Felix Oberborbeck, seit 1934 Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar, wurde als Direktor der im Aufbau begriffenen Hochschule für Musikerziehung in Graz berufen. Gleichzeitig wird er die künstlerische Oberleitung der Landesmusikschule Graz (bisher Konservatorium des Musikvereins für Steiermark, gegründet 1815) als Nachfolger Professor Hermann von Schmeidels sowie der 17 Musikschulen für Jugend und Volk innehaben und als Dirigent die Leitung des neuen steirischen Landesorchesters sowie von Chorkonzerten in Graz übernehmen.

Mit Prof. Dr. Oberborbeck verläßt mit Schluß des Sommersemesters ein Künstler und Musikerzieher Weimar, der seine ganze Wirksamkeit in den Dienst einer gegenwartsnahen Musikpolitik und Musikübung stellte. Um den Auf- und Ausbau der Weimarer Hochschule hat er sich in vorbildlichster Weise bemüht, erinnert sei nur an die Lehrgänge für Musikzugführer des Reichsarbeitsdienstes und der Jugend- und Volksmusikleiter in HJ und BdM, die der Hochschule angeschlossen sind, aber auch das Musikleben Weimars und Thüringens verdankt ihm manche Anregung und Bereicherung, so die zyklische Aufführung von Bach-Kantaten, die

öffentlichen Schulungsstunden bei freiem Eintritt, Serenadenmusiken in Weimars Park und die alljährlichen Thüringenfahrten, die sich großer Beliebtheit erfreuen und die praktische Musikübung mitten in das tätige Leben stellen. Aber mit der zeitnahen und vorbildlichen Leitung der Hochschule war der Aufgabenkreis Oberborbecks längst nicht erschöpft. Wir erwähnen nur, daß er als Musikreferent im Thüringischen Volksbildungsministerium und als städtischer Musikbeauftragter tätig war, daß er den Gemischten Chor und auch den Weimar-Chor leitete, daß er der Staatlichen Kommission zur Pflege und Erforschung der thüringischen Musik vorstand, daß er Gauführer im Reichsverband der gemischten Chöre, Gau Mitteldeutschland, ist, dem Musikausschuß des Deutschen Sängerbundes angehört und so fort. Vorträge in den Kulturlagern der HJ und die wiederholte Leitung von Schulungslagern der Reichsmusikkammer machten seinen Namen im ganzen Reiche bekannt. Außerordentlich sind seine künstlerischen, organisatorischen und pädagogischen Fähigkeiten, ein idealer Tatmensch ist mit ihm wirksam, der in nimmermüder Schaffensfreude und Einsatzbereitschaft der lebendigen Musik auf allen Gebieten mit der Liebe des Herzens dient. Bevor er in seinem neuen Wirkungskreis tätig sein wird, stellt er sich in Graz schon mit der Leitung eines Chor-Orchesterkonzertes vor, denn im Rahmen des Festes der deutschen Chormusik dirigiert er mit Grazer Chören und Orchester die Aufführung von Armin Knabs: „Das heilige Ziel". Möge die Grazer Zeit für Prof. Oberborbeck eine gleich erfolg- und segensreiche sein wie die Weimarer fünf Jahre. E.

Erfolg einer Boieldieu-Oper.

Von Prof. Dr. Hans Engel, Königsberg/Pr.

Zu den schönsten Werken der französischen Opéra comique zählen die Opern von Boieldieu. „Die weiße Dame" gehört zu den immer wiederkehrenden Opern dieser Gattung und sie hat mit der Fülle ihrer musikalischen Einfälle immer wieder Publikum und Musiker entzückt. Eine andere Oper von Boieldieu, „Johann von Paris", erscheint schon seltener. Kein Geringerer als C. M. von Weber hat sie 1817 in Dresden erstaufgeführt und er hat bei dieser Gelegenheit sich über die Gattung und den Wert ausgelassen: „Heitere Laune, spielender, fröhlicher Witz, auf angenehme Weise durch einige hübsche Situationen herbeigeführt, sind diesen Opern eigentümlich . . . Sie treten, im Gegensatz des dem deutschen und italienischen Gemüte eigenen, tiefern leidenschaftlichen Gefühls, als Repräsentanten des Verstandes und Witzes auf. Namentlich und hauptsächlich in musikalischer Hinsicht. So wie der deutschen, innigen Phantasie im einzelnen gegebener Gedanke genügt, sie aufzuregen, um in herrlichen Maßen ein Tongemälde auszuführen, der glühenden italienischen oft das einzelne Wort: Liebe, Hoffnung usw. dasselbe erzeugt . . . so ist es der französischen Musik eigen, nur meist durch das Wort allein Wert zu haben, da sie ihrer Natur und Nationalität nach witzig ist." Noch über Isouard setzt Weber Boieldieu: „Boieldieu wird durch seinen fließenden, schön geführten Gesang, durch die planmäßige Haltung der einzelnen Stücke wie des Ganzen, durch die treffliche, sorgsame Instrumentierung und die Korrektheit, die, den Meister bezeichnend, allein Anspruch auf Dauer und klassisches Leben in der Kunstwelt gilt — immer weit allen seinen Mitbewerbern vorgehen." Das schrieb Weber über die Oper „Johann von Paris". „Die weiße Dame" hörte er 1826 bei seiner Reise durch Paris — seiner letzten Reise — und war davon begeistert.

„Die weiße Dame" hat der 50jährige Boieldieu 1825 geschrieben auf einen für uns heute vielleicht etwas allzu romantischen Stoff, den Scribe nach schottischen Chroniken bearbeitete, die auch Walter Scott benützt hat. Nun ist ein weit jüngeres Werk, das Boieldieu mit 25 Jahren 1800 schrieb, aufgeführt worden[1] und siehe da, es fand begeisterte Aufnahme: es ist der „Kalif von Bagdad". Wohl war die Ouvertüre bekannt, das Werk selbst in einer deutschen Übersetzung gedruckt. Aber erst jetzt ist es zum Leben für uns erweckt, seitdem es in meisterlicher Weise ins Deutsche übertragen wurde. Der Übersetzer ist der Oberspielleiter am Königsberger Opernhaus, Dr. Fritz Schröder, selbst als Musikhistoriker aus der Schule Sandbergers hervorgegangen. Wenn Weber das Wort in seiner „witzigen" Be-

[1] In Königsberg 11. März 1939. Siehe den zusammenfassenden Opernbericht!

deutung als Hauptsache der Opéra comique bezeichnet, so hat er nur allzu recht. Das trostlose Operndeutsch der Repertoireopern kennt man zur Genüge. Hier ist das reizende Textbuch in ein fließendes, natürliches und klingendes Deutsch übersetzt, das für die Frage der Opernübersetzung überhaupt vorbildlich werden sollte. Der Übersetzer geht sogar über den Originaltext hinaus, als er Wiederholungen, die im Französischen erträglich sind, vermeidet. Ein Beispiel. In dem reizenden ersten Duett singt Zobeide:

Pour toi je n'ai pas de mystère
Tu vois, comme je suis sincère
De tout je t'ai bien mise au fait.
De tout je t'ai bien mise au fait.

Schröder übersetzt:

Allein
Dir nur konnt' ich es sagen,
Ich mein',
Jetzt verstehst Du mein Klagen.
Dir ist mein Fühlen nun vertraut,
Du hast mir tief ins Herz geschaut.

Und selbst die Chöre haben gut klingende Verse zu singen:

Es lebe der Kalif
Und mit ihm Zobeide!
Verneigt und beugt euch tief,
Verherrlicht sie im Liede!
Des besten Herrschers Wahl
Ist nun auf sie gefallen
Laßt froh die Kunde schallen
Im Lande überall! usw.

So ist der Text des heiteren Buches nicht wie bei den meisten übersetzten Opern nur erträglich, sondern reizend. Und die Musik! Überaus köstlich, einfach, melodiös, dabei geformt, vollendet in einem in sich vollendeten, weil in einem ganz bestimmten geistigen Umkreis ausgebildeten Stil — siehe Weber!

Das Werk, das in der neuen Übersetzung im Druck erscheinen wird, sei allen Theatern aufs beste empfohlen! Ein Einakter, der stofflich glänzend zu Webers „Abu Hassan" paßt — zwei Märchenerzählungen aus „Tausend und eine Nacht".

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Erich Arendt: Trio a-moll Werk 24 für Klavier, Violine und Bratsche (Halle/S., 10. Mai).

Ernst Boucke: Lieder aus Eichendorffs Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts" für Alt mit Streichquartett (Euskirchen, Kammerorchester — Solistin: Ria Schaeben).

Erich Engelhorn: „Romanze für Violine und Klavier" und „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema" für Klavier (Osnabrück, städt. Konservatorium).

Hans Fleischer: 7. Symphonie (Kiel).

Georg Greiner: „Lieder vom Frühling" für Alt und Klavier auf Texte von Hermann Hesse, Cäsar Flaischlen und Agnes Miegel (Osnabrück, städtisches Konservatorium — Solistin: Emma Menken).

Hans Gretler: „Auftakt", Orchestervorspiel (Graz).

Erich Wolff von Gudenberg: Rokoko-Variationen (Halberstadt).

Siegfried Kallenberg: Lieder (München, Festabend der Deutschen Akademie).

Siegfried Kallenberg: Zwei Werke für Violine und Klavier (München).

Ernst Gernot Klußmann: Spielmusik Nr. 1, Werk 19 (Köln, Musikabend der staatl. Hochschule für Musik, 25. Mai).

Fritz Koschinsky: Sinfonie in A-dur, Werk Nr. 23 (Reichssender Breslau).

Hermann Kundigraber: Ricercar, fünfst., für Orgel über zwei Volksliedthemen (Aschaffenburg, durch den Komponisten, 28. März).

Wilhelm Maler: „Stolz Syburg" aus den „Westfälischen Volksliedern" (Köln, Musikabend der staatl. Hochschule für Musik, 25. Mai).

Erich Rhode: Sonatine für Flöte und Klavier in einem Satz, Werk 61 (Nürnberg, Kammerkonzerte für zeitgenössische Musik).

Johannes Rietz: „Divertimento" für kleines Orchester (Reichssender Breslau, unter KM Ernst Prade).

Josef Roeger: C-dur-Sonate für Geige und Klavier (Graz, durch Lotte Krisper-Leipert und Sepp Tschauner).

Karl Sczuka: „Concertino" für großes Orchester (Reichssender Breslau, unter KM Ernst Prade).

Konrad Steckl: Streichtrio (Graz).

Josef Stögbauer: Musik für Klavier und Kammerorchester, Werk 83 (Reichenberg).

Georg Trexler: Aus dem Gregorianischen Orgelwerk (Leipzig, durch Walter Zöllner, 10. Mai).

Robert Wagner: „Himmlische Hochzeit" (Graz).

Eberhard Werdin: „Spielmusik". Intrade, Reigentanz, Ständchen, Rundtanz (Köln, Musikabend der staatl. Hochschule für Musik, 25. Mai).

Günter de Witt: „Präludium und Fuge in a-moll" für 2 Klaviere und „Heitere Variationen und Fuge über ein Volkslied" für Klavier (Osnabrück, städt. Konservatorium).

Erich Zwirner: „Sinfonische Suite" (Reichssender Breslau, unter KM Ernst Prade).

Bühnenwerke:

Kurt Gerdes: „Rama". Oper (Stadttheater Krefeld).

Ludwig Roselius: „Gudrun". Eine dramatische Ballade (Graz, 29. April).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Josef Baumhof: „Es leben die Soldaten". Chorwerk (Nürnberger Sängerwoche, Juli).

Joseph Haas: „Das Lied von der Mutter". Chorwerk (Köln unter GMD Eugen Papst, 20. Februar 1940).

Ernst Pepping: Sinfonie für großes Orchester. (Dresden, unter Prof. Dr. Karl Böhm, Ende November).

Hermann Wagner: „Auftakt für Orchester" (Bad Elster, unter Gg. L. Jochum, 3. August).

Heinrich Zöllner: „Alte Landsknechte". Chorwerk a cappella, nach Worten von Börries von Münchhausen (Köln, Winter 1939/40 unter GMD Eugen Papst).

Bühnenwerke:

Friedrich Bayer: „Dorothea". Oper nach einem Text von Max von Millenkovich-Morold (Wien, Volksoper, Herbst).

Werner Egk: „Joan von Zarissa". Ballett (Berlin, Staatsoper, Oktober).

Kurt von Wolfurt: „Dame Kobold". Komische Oper (Kassel, Spielzeit 1939/40).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

IX. VOLKSTÜMLICHES BEETHOVENFEST DER STADT BONN.

14.—18. Mai 1939.

Von Johannes Peters, Bonn/Rh.

Das diesjährige Volkstümliche Beethovenfest erhielt eine besondere künstlerische Note durch die Kammermusiker, die aus der Ostmark herübergekommen waren. Sie bestritten die beiden Morgenkonzerte am 14. und 18. Mai. Den Auftakt des ganzen Festes machte des Meisters Streichquartett in F-dur, Werk 135. Das Schneiderhan-Quartett (Prof. Schneiderhan, Otto Straßer, Prof. Ernst Morawec, Richard Krotschak) bewies in seinem Vortrag höchste künstlerische Abgeklärtheit und hinreißende Musizierlust. Die Technik des kammermusikalischen Spiels war unübertrefflich. Dann führten Prof. Schneiderhan und E. Morawec mit Prof. Josef Niedermair (Flöte) die Serenade für Flöte, Violine und Viola in D-dur, Werk 25, auf und mit R. Krotschak, Otto Rühm (Kontrabaß), sowie den Professoren Leopold Wlach (Klarinette), Gottfried Ritter von Freiberg (Horn), Karl Oehlberger (Fagott) das Septett, Werk 20. Wir bewunderten die österreichischen Künstler in der Eindruckskraft des solistischen Spiels, ebenso in der satten Fülle des Zusammenklangs der Instrumente. Jedenfalls haben wir das Septett lange nicht mehr so schön gehört. Im zweiten Morgenkonzert sang Kammersänger H. Schlusnus den Liederkreis „An die ferne Geliebte" und „An die Hoffnung". Seine hinreißende Gestaltung steigerte sich stellenweise zu dramatischer Wucht. In den Zugaben „Ich liebe dich", „Der Kuß", „Die Ehre Gottes aus der Natur" bewies er nochmals die ganze Tiefe und Wärme seiner Vortragskunst. Er wurde von den Zuhörern wieder und wieder aufs Podium gerufen. Meisterhaft begleitete Sebastian Peschko am Flügel. Die Kammermusiker aus der Ostmark boten Werke, die wir hier lange nicht mehr hörten: die Sonate für Horn und Klavier, Werk 17, und das Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Es wirkten mit die Professoren: Walter Kerschbaumer (Klavier), Hans Kamesch

(Oboe) und die oben genannten Wlach, Oehlberger und von Freiberg. Der kammermusikalische Klang war auch diesmal so wunderbar, die Deklamation jeder Melodie so schön, daß die Künstler wiederum stürmisch gefeiert wurden.

In einem Chorkonzert führte unser Städt. MD Gustav Classens mit dem Städt. Gesangverein die „Missa solemnis" auf. Als Solisten wirkten mit Amalie Merz-Tunner (Sopran), Lore Fischer (Alt), Heinz Marten (Tenor) und Prof. Joh. Willi (Baß). MD Classens hatte den Chor so geschult, daß seine Wirkung dem festlichen und weihevollen Charakter des Werkes durchaus entsprach. Daher stand die Leistung des Chores auf der gleichen Höhe wie die der Solisten, über deren künstlerische Gestaltungskraft man kein Wort zu verlieren braucht. Mit tiefster Beseelung spielte KM Kirchenmaier das Violinsolo im „Benedictus".

Die anderen drei Konzerte waren dem symphonischen Schaffen Beethovens gewidmet. Das erste leitete Altmeister GMD Max Fiedler. Er dirigierte die 2. und 7. Symphonie. Gleich bei seinem Erscheinen wurde er von den Zuhörern mit Jubel empfangen. Wir kennen Fiedlers Art schon genau. Sie ist werkgetreu und persönlich zugleich. Daher kann man bei seiner Ausdeutung immer wieder etwas Neues aus der Partitur heraushören, und doch bleibt die große, edle Linie erhalten. Den begeisterten Dank der Zuhörer gab Max Fiedler gern an unser vortreffliches Orchester weiter. Frau Prof. Elly Ney spielte das Klavierkonzert in c-moll, losgelöst von jeder Virtuosität, mit der ihr eigenen Vertiefung und Beschwingtheit. Der Dank der Zuhörer galt zugleich der Anregung und Einsatzbereitschaft, durch die Frau Elly Ney vor Jahren diese Festtage zum ersten Male möglich machte. Das zweite Symphoniekonzert leitete Geheimrat Prof. Dr. Siegmund von Hausegger. Das Orchester spielte die 3. und 6. Symphonie. Es folgte aufs sorgfältigste dem Dirigenten, der mit dem Ernst künstlerischer Leidenschaft und mit peinlichster Genauigkeit seiner Auslegung eine überwältigende Leistung gab. Frau Elly Ney spielte das Klavierkonzert in B-dur und als Zugabe den Türkischen Marsch aus den „Ruinen von Athen". Das letzte Symphoniekonzert leitete MD Gustav Classens. Den Beginn machte die Ouvertüre zu „Coriolan", den Beschluß die 5. Symphonie. In beiden Werken bewiesen Leiter und Orchester ihre hohe Kunst in der Nachschöpfung Beethovenscher Dramatik und Lyrik. Wenn möglich, brachte das Klavierkonzert in Es-dur, das Prof. Wilhelm Backhaus spielte, noch einen Höhepunkt. Die unvergleichliche Art, mit der Prof. Backhaus stilvoll geschlossen, streng sachlich, männlich-persönlich die Beethovensche Musik zu gestalten versteht, machte diese Aufführung zu einem unvergeßlichen festlichen Erlebnis.

GAUKULTURWOCHE DARMSTADT 1939.
6.—14. Mai.

Von Paul Zoll, Darmstadt.

Ein vielgestaltiges, fast zu reichhaltiges Programm legte in diesen Tagen Zeugnis ab vom Kulturwillen der Stadt Darmstadt. Der vor vielen, vielen Jahren begründete Ruf als Kunststadt verpflichtete zu besonderen Leistungen, die auch tatsächlich verwirklicht wurden. In Abwandlung des leitenden Grundgedankens „Rasse und Kultur" veranstaltete die ungemein rührige Darmstädter Künstlergemeinschaft eine Ausstellung „Gesicht und Gestalt", zu deren Eröffnung das Schnurrbusch-Quartett weihevoll musizierte. Das Hessische Landestheater brachte eine Gesamtaufführung von Wagners „Ring", die in dieser geschlossenen Durcharbeitung und erstklassigen Gestaltung (GMD Fritz Mechlenburg) nur wenigen Bühnen möglich sein dürfte. Zu so bewährten einheimischen Kräften wie Heinrich Blasel (Wotan, Gunter), Heinz Janßen (Loge), Anton Imkamp (Fafner, Hunding, Hagen), Hildegard Kleiber (Freia, Gutrun), Johanna Blatter (Erda) u. a. gesellten sich als gern gesehene Gäste Annelies Kupper, eine stimmlich und darstellerisch gleich hervorragende Sieglinde, Gerda Hauer als ausgezeichnete Brünnhilde und Marion Hunten als Fricka. Das Orchester musizierte geradezu beispielhaft, und es gab nicht wenige unter den älteren Theaterfreunden, die sich in Ballings große Darmstädter Zeit zurückversetzt glaubten.

Ein Orchesterkonzert zeitgenössischer Musik bescherte uns das Rheinmainische Landesorchester unter Fritz Cujé. Als wirklichen Gewinn dieses Abends verbuchen wir Kurt Hessenbergs Kleine Suite, in der charakteristische Themen von persönlicher Eigenart zu sieben kurzen Sätzen verarbeitet werden; am besten gefiel uns die Aria. Diesem Werk an die Seite zu stellen ist die Sinfonietta von Gustav Adolf Schlemm, ein gekonntes Werk mit tragkräftigen Themen, prägnanter Rhythmik und kühner Gestaltung. — Darmstadts Musiker und Dichter kamen in einer kleinen Veranstaltung zu Wort: Paul Berglar-Schröer und Ernst Kreuder lasen Proben aus ihren Werken. Meinhart Becker spielte Klavierwerke von Bernd Zeh und Ludwig Scriba, Ilsetraut Zoll sang, vom Komponisten begleitet, sechs Lieder von Paul Zoll. Eine schöne Folge unterhaltsamer Musik brachten Chor, Orchester und Solisten der Hessischen Landesmusikschule unter Direktor Bernd Zeh zu Gehör. Auch die Hitler-Jugend musizierte im Saalbau und bot bemerkenswerte Ausschnitte aus den verschiedenen Zweigen ihrer Musikarbeit. Der Sängerkreis Darmstadt im DSB hielt seine Leistungssingen ab und konnte nachweisen,

daß er über einige ganz vorzügliche Chöre verfügt. Vorträge verschiedenster Art (Hans Hinkel: Nationalsozialistische Kulturpolitik; Herbert Gerigk: Arteigene Musik u. a.) rundeten das mannigfaltige Gesamtbild ab. Zum Schluß hörte man in einer Morgenfeier erlesenste Kammermusik: Das Drumm-Quartett spielte im weißen Saal des Alten Palais klassische Kammermusik, u. a. Mozarts g-moll-Quintett und bestätigte damit seinen Ruf als führende Darmstädter Kammermusikvereinigung.

Zur weiteren Förderung der kulturellen Leistung hat die Stadt Darmstadt einen Preis in Höhe von 3000.— Rm. gestiftet, der nun alljährlich im Rahmen der Gaukulturwoche an Schaffende aller Kunstzweige vergeben werden soll.

MUSIK-KONGRESS IN FLORENZ.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Der Musikkongreß, der die Florenzer Maifestspiele alljährlich begleitet, ist in manchem Betracht anders organisiert als die früheren und heutigen Tagungen musikwissenschaftlicher Gesellschaften. Unabhängig von einer solchen, behält die Leitung in den Themenkreisen, welche sie den geladenen Referenten vorlegt, immer mit dem Musikleben Fühlung und läßt nicht nur Wissenschaftler, sondern auch praktische Musiker zu Worte kommen. Heuer sprachen beispielsweise außer Gelehrten auch wieder praktische Musiker, Filmfachleute u. dgl. Außer dem Hauptthema „Bewertung der Musik im Leben der Gegenwart" war die Behandlung zweier anderer Fragen in Aussicht genommen: „Soll die Musik im Film Herrin oder Dienerin sein?" und „Von der Notwendigkeit, die Musik mit Originalinstrumenten vorzuführen". Diese besondere Haltung und die Themenstellung des Kongresses sind gewiß hauptsächlich von der Persönlichkeit seines Leiters Ugo Ojetti abhängig, Mitgliedes der italienischen Akademie, Herausgebers der Zeitschrift „Pan", gewandt plaudernden Redners und geschickten Feuilletonisten, der mehr Beziehung zur Kunst als zur Musikwissenschaft hat. Daß freilich bei der berührten Verengung der Themen, die alljährlich ähnlich gestellt werden, für den Kongreß die Gefahr besteht, sich tot zu laufen, des wurden sich die regelmäßigen Teilnehmer gerade heuer bei den Auseinandersetzungen über den Hauptgegenstand inne; denn manche Redner wiederholten Äußerungen und Urteile, welche schon in früheren Jahren vernommen worden waren, und einzelne Referate liefen auch ziemlich leer, weil ihnen vielleicht das vorgelegte Thema nicht lag.

Auch bei dieser internationalen Tagung wurde der Grundsatz beobachtet, die Referate zur einen Hälfte einheimischen Rednern, zur anderen ausländischen zu übertagen. Von diesen waren angesagt: vier deutsche, je ein Franzose, Engländer, Schweizer, Belgier (dieser hatte zwei Vorträge angemeldet), doch fielen einige weg, da zwei Deutsche (Prof. R. von Ficker-München und Heinrich Besseler-Heidelberg) und der Franzose (Jacques Ibert) am Kommen verhindert waren.

Über die „Erneuerung der Musikerbiographie im heutigen Geiste" sprach Ernst Bücken (Köln/Rhein). Gegenwärtig seien an die Darstellungen großer Meister der Tonkunst Forderungen zu stellen, welche über die „philosophische und stilkritische Exaktheit" der Gelehrten des 19. Jahrhunderts und über die „Einheit der Gestalt", die Abert in seinem Mozartwerke angestrebt habe, weit hinausgreifen. Die erneuerte Musikerbiographie müsse dreierlei Voraussetzungen voranstellen: Bindungen musikpolitischer und soziologischer Art, die sich nicht nur auf die Außenseiten des Lebens und Schaffens der Meister erstrecken dürften, sondern bis tief in den von ihnen berührten Kreis der schöpferischen Phantasie vordringen müßten; die Voraussetzungen von Rasse, Abstammung und Volkstum; die Verbundenheit der Tonschöpfer mit den großen geistigen Bewegungen ihrer Zeit. „Das, was in der großen Fuge des gegenseitigen Lernens der Musikvölker an Einflüssen aller Art beim Tondichterschaffen geblieben ist, ercheint uns — nach einer Zeit der Überschätzung dieser Einwirkungen — sekundär gegenüber dem ewigen Grundklang des musikalischen Nationalgeistes von Palestrina zu Verdi, von Bach zu Wagner, von Lully zu Debussy . . . Die neue Musikerbiographie wird den großen Musiker in den Brennpunkt unserer heutigen künstlerischen Belange stellen."

Mit dem Blick auf die Kulturpolitik des heutigen Deutschland äußerte sich Hans Engel (Königsberg i. Pr.) über die „Rolle und Wertgeltung der Musik im Leben der Neuzeit". Nach wesentlich kirchlicher Bindung der Tonkunst seit dem Mittelalter habe sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Trennung zwischen Weltlich und Kirchlich vollzogen; von da ab gebe die Musik ihre Verkettung mit den Lebensfragen auf und werde Persönlichkeitsausdruck. Beethoven empfinde sich als Menschheitspriester; Wagner sei bestrebt, auf dem grünen Hügel ein nationales Heiligtum zu errichten. „Die Romantik ist überhaupt von diesem sittlich-religiös-halbkultischen Pathos erfüllt, das im Expressionismus mit einer anklägerisch - sozialistischen Note noch verstärkt wird." Die Jugendbewegung habe sich schon vor dem Kriege und nachher zu dieser rein ästhetischen Selbstgeltung der Musik in Gegensatz gestellt, und heute beanspruche der „totalitäre Staat" die völlige Einordnung aller Daseinsformen, und damit die der Künste, in die eine Lebensmacht Staat; dabei brauche freilich die selbständige Aufgabe der Kunst als geistiger Lebensbereich nicht zerstört zu werden. Von den Einzelverbänden der Volksgemeinschaft werde die geschlossene musikalische Ausgestaltung ihrer Feiern angestrebt, die Musik dazu von Tonsetzern, die

den Verbänden angehörten, in gemäßer Haltung geschaffen. Trotzdem seien Konzert und Oper keineswegs ausgestorben. Einzelne Verbände hätten sich sogar ausdrücklich durch Konzerte bei ihren Tagungen zur großen deutschen Kunst der Gegenwart und den organisatorischen Formen der letzten Vergangenheit bekannt. Der Redner wies ferner auf das reiche Bild hin, das die deutsche Musikpflege heute biete, und betonte dabei besonders, daß die Art dieses Musiklebens nicht nur bindungsfreie, also in ihrer Epoche geschaffene Werke weiter lebendig erhalte, sondern darüber hinaus kirchlich gebundene Musik älterer Zeit, z. B. Bachs Werke, etwa die Matthäuspassion, in den Konzertsaal übergeführt habe. Wenn dabei vielleicht ein Wesentliches solcher Kunstwerke verloren gegangen sei, so sei damit auch ein gewisser Gewinn festzustellen: Daß viel weitere Kreise der Volksgemeinschaft diese sonst nur kultisch gebundenen Zuhörern zugänglichen Werke genießen dürften. „Bisher hat die Technik", so schloß Engel seine Ausführungen, „die als spezifisch abendländisch erkannte Zivilisationsmacht, in das äußere Leben der Musik noch wenig eingegriffen. Wir hoffen, daß die mechanistischen Kräfte die in der Tonkunst sich offenbarenden Seelenkräfte der abendländischen Kultur nicht besiegen werden."

Von den sonstigen Referaten seien nur noch einige wenige hervorgehoben, die dem Tagungsteilnehmer etwas Besonderes sagten. Das war der Fall bei den Ausführungen von dem Abgesandten der Schweiz E.-A. Cherbuliez (Zürich-Chur) über die Frage „Nationale oder internationale Musiksprache?" Der Stil einer schöpferischen Persönlichkeit sei von vielerlei Einwirkungen abhängig: einmal von Vererbung, Schulung und Umwelt, dann von der Landschaft, dem Volkstum, der Rasse u. dgl. Zu allen Zeiten seien aber immer auch Bestrebungen festzustellen gewesen, eine über der Persönlichkeit und der Nation stehende Tonsprache zu schaffen, und zwar überall da, wo man Musik vor allem als Seelensprache empfinde und auf die starke bindende Kraft der Musik vertraue. Dabei gedachte Cherbuliez des gregorianischen Chorals, dann der Kunst eines Palestrina, welcher übernationale Form und allgemein geistiger Gehalt eigneten, ferner der Oper Glucks, der ein überzeugter Vertreter eines übernationalen Musikstils gewesen sei, der großen Wiener Klassiker, welche — etwa im „Don Giovanni", der „Schöpfung" und der „Neunten" — fast zeitlose und räumlich unbegrenzt wirkende Werke hervorgebracht hätten. Verdi und Wagner ausgenommen, seien die Romantiker jedoch vor allem nationale Tonsetzer geblieben. Auch jene beiden größten Meister der Romantik seien zuerst als nationale, dann aber als über ihr Land und Volkstum weit hinausweisende Musikerpersönlichkeiten anzusehen. Die modernste Musik — solche atonaler, bitonaler und polytonaler Art — lehnte Cherbuliez als „tönendes Esperanto" ab, das keine „übernationale", sondern eine im eigentlichen Sinne des Wortes „internationale", nirgends verwurzelte und überall nur mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit auftretende Tonsprache sei. Die wahre Antwort auf die Frage, die der Titel seines Vortrages enthalte, sei diese: Die schönste Lösung werde erzielt, wenn sich ein echter und wertvoller Nationalstil in einer Epoche durch einzelne große Meister zu einer so großartigen Höhe entwickeln könne, daß er, ohne von seiner echten nationalen Substanz zu verlieren, dennoch über seine Nation hinaus zu wirken vermöge.

In seinem Vortrag „Die Bedeutung der Musik für unser Volk" stellte Ermanno Wolf-Ferrari, der sowohl nach Abstammung wie Kunstbekenntnis dem südlichen und dem nördlichen Teil der „Achse" angehört, aber vom Standpunkt Italiens aus sprach, das ungefähre italienische Gegenstück zu Engels Referat hin. Er lieh seinem Bedauern darüber Ausdruck, daß die Musik sich immer noch von dem „alten, immer unbändiger werdenden Individualismus" beherrschen lasse, der sie ins Chaos versinken lasse, und forderte eine faschistische Tonkunst, die unter Anknüpfung an die Vergangenheit Neues hervorbringe, sich von fremden und internationalen Einflüssen befreie und die Stimme des eigenen Blutes wieder erklingen lasse. Dann erst werde sich das Volk, das sich jetzt von der neueren Musik abkehre, ihr wieder zuwenden.

Von Referaten italienischer Gelehrter seien sonst nur noch einige wesentliche gestreift: Alfredo Parente beschäftigte sich mit „Erscheinungen der schlechten Musik des 20. Jahrhunderts", deren negative Grundlage er damit erklärte, daß die auf ihrem eigentlichsten Gebiete ungeschicktesten Tonsetzer sich der „neuesten technischen und stilistischen Errungenschaften der großen atonalen Revolution" bedient hätten. — In einer für einen Italiener merkwürdigen Gegnerschaft zur Oper setzte sich Francesco Vatielli in seinem Referat „Über den Wert einer Tradition" für die „gesangliche Kammermusik", das Madrigal, ein und verlangte die Förderung kleiner Chöre; die Pflege solcher Musik werde zur vertieften Erziehung der Chormitglieder und zur Zügelung der „eitlen individualistischen Manie" viel beitragen, „der unser Temperament wegen Überfütterung mit Theatermusik, zu unserem Schaden nur zu leicht verfällt". — Ein offizieller Vortrag von Marino Lazzari, dem Generaldirektor der nationalen Erziehung in den schönen Künsten, behandelte den „Musikunterricht in Italien" und stellte der Musikerziehung im Rahmen der neuen Schulverfassung noch betontere Aufmerksamkeit als bisher in Aussicht. Adriano Lualdi, einer der musikalischen Abgeordneten der italienischen Kammer, legte in Anknüpfung an Lazzaris Ausführungen den Grund-

riß einer Neuordnung der Konservatorien dar, und Andrea della Corte äußerte sich über die Notwendigkeit einer gediegenen allgemeinen Bildungsgrundlage für die Schüler der italienischen Konservatorien.

Es mutete schon spaßig an, wie sehr die Ansichten über den Anteil der Musik am Film unter den Fachleuten auseinandergehen. Man hatte die Auswahl: Luigi Chiarini gestand der Tonkunst die Vorherrschaft vor den Begebenheiten auf der Leinwand zu, Mino Doletti sprach sich für die Unterordnung aus, der Engländer Francis Toye war für eine Anpassung zu gemeinsamer Wirkung. Dagegen vertrat Francesco Pasinetti die Auffassung, die Lösung könne verschiedenartig sein, da die Töne sowohl einen wesentlichen als auch einen die Filmhandlung nur ergänzenden Teil der Darbietungen bilden könnten. Man wird diese besonnenere Ansicht wohl teilen dürfen.

Über das Nebenthema „Von der Notwendigkeit der Wiedergabe der Musik auf Originalinstrumenten" wurde leider überhaupt nicht gesprochen. Für diesen Ausfall wurde man freilich in schönster Weise durch die Vorträge internationaler Musik des Mittelalters — vom 12.—16. Jahrhundert — entschädigt, welche dem „Münchener Fiedeltrio" (Franz Siedersbeck, Beatrice Dohme und Heinrich Wilke) mit ihren Alt-, Tenor- und Kontratenorfiedeln, sowie dem „Portativ", einer überirdisch klingenden Kleinorgel, unter gelegentlicher Mitwirkung des Baritons Ernst Conrad Haas verdankt wurden, auch ohne Erklärungen von der Richtigkeit des Leitsatzes überzeugten und mit großem Beifall aufgenommen wurden.

REICHSTAGUNG DES RICHARD WAGNER-VERBANDES DEUTSCHER FRAUEN IN GERA.

Vom 12. bis 17. Mai.

Von Artur Breitenborn, Gera.

Die Reichstagung, neben der Arbeitstagungen und die Hauptversammlung den geschäftlichen Teil bildeten, war hervortretend eingeschlossen von künstlerischen Darbietungen, die zu Höhepunkten führten, mit denen die Kunststadt Gera den Teilnehmerinnen aus allen Gauen Großdeutschlands wohl nicht erwartete Überraschungen bereitete. Eine ansteigende künstlerische Linie zeigte das kulturelle Wollen und Streben Geras auf, dessen künstlerischer Mittelpunkt naturgemäß die Reußische Kapelle und das Reußische Theater bilden.

Das Festkonzert am 12. Mai im Konzertsaal des Reußischen Theaters, einem festlichen Raum, der in Thüringen einzig dastehend ist und wie ihn wohl auch wenige deutsche Mittelstädte überhaupt aufzuweisen haben, erhielt seine besondere Anziehungskraft durch die Mitwirkung des Kammersängers Helge Roswaenge (Berlin-Bayreuth). Die wesentlich verstärkte Reußische Kapelle unter Prof. Heinrich Labers Leitung eröffnete den Abend mit Hans Pfitzners Vorspiel zu „Käthchen von Heilbronn". Laber ließ das Bildhafte des kompositorischen Aufbaues der Pfitznerschen Schauspielmusik orchestral in voller Klarheit erstehen; dabei die dramatischen wie lyrischen Momente der Musik klanglich zu eindrucksvollster Wirkung bringend. In die Tondichtung „Don Juan" von Richard Strauß gelangte infolge der genial ausdeutenden Dirigierkunst Labers die musikalische Plastik des einfallsreichen wie sinnlich empfindungsvollen Werkes zu überragender Wiedergabe; ausgezeichnet, wie das Orchester unter seiner straffen Führung die dynamischen Steigerungen mit rhythmischer Präzision gestaltete. Webers Euryanthe-Vorspiel erfuhr musikalisch-orchestral eine außerordentlich wirksame Herausarbeitung. Doch zum Erhabensten und Feierlichsten wurde das Meistersinger-Vorspiel von Richard Wagner. Großbogig aufgebaut, mit musikalischer Lebendigkeit geladen, erhielt es, von weihevoll-festlicher Stimmung getragen, eine formvollendete wie klanglich überwältigend-eindrucksstarke Ausführung. - Helge Roswaenge sang zunächst Lieder von Hugo Wolf und Richard Strauß. Meisterlich im Vortrag gab er jedem Lied die ihm eigene individuelle gesangliche Note. Ein begnadeter Sänger, der einfach und voller Natürlichkeit zu singen versteht. KM Georg C. Winkler war ihm hierbei ein fein mitgehender wie voll anpassungsfähiger und im Klavierpart mitgestaltender hervorragender Begleiter am Flügel. Mit Orchesterbegleitung, wobei Prof. Laber seine außerordentliche Begabung als Orchesterbegleiter eindeutig bewies, bot Kammersänger Roswaenge weiter die Hüon-Arie aus Webers „Oberon", die Gralserzählung aus „Lohengrin" und das Preislied Stolzings aus den „Meistersingern" von Richard Wagner. Dem Festkonzert wohnte der Reichsstatthalter Sauckel-Weimar bei.

Die Siegfried Wagner-Gedenkfeier, die der Wiederkehr des 70. Geburtstages des im August 1930 verstorbenen Hüters von Bayreuth galt, stand auf hoher Ebene musikalischer Umrahmung und rednerischer Wertung. Die beiden Schirmherrinnen des Reichsverbandes, Frau Kronprinzessin Cecilie von Hohenzollern und Frau Winifred Wagner-Bayreuth wohnten der Feier bei. Der Geist von Bayreuth lagerte symbolisch über dem Konzertraum, der von einer großen, feierlich gestimmten Gemeinde gefüllt war. Siegfried Wagner kam vorerst mit eigenen Werken zur Geltung. Graf Gilbert Gravina, ein Enkel Richard Wagners dirigierte einleitend das Vorspiel zur Oper „Bärenhäuter", das in straffest gehaltenem Rhythmus, von der Reußischen Kapelle in vorzüglicher klanglicher Auswirkung wiedergegeben, zum Vortrag ge-

langte. Opernſängerin Eliſabeth Hafenbraedl ſang dann in ſchöner, abgerundeter und ausgeglichener tonlicher Entwicklung die Arie der Mita aus der Oper „Der Friedensengel" mit Orcheſterbegleitung; ein Hymnus von großbogiger melodiſcher Geſtaltung. Erbprinz Reuß, der Ehrenvorſitzende des Ortsverbandes Gera, gab in ſeiner geiſtig und ſprachlich fein wie ſinnvoll geprägten Gedenkrede ein in großen Zügen umriſſenes Bild von Siegfried Wagners Leben, von ſeinem Wirken um das Werk von Bayreuth und ſeinem eigenen kompoſitoriſchen Schaffen. Das Siegfried-Idyll von Wagner wurde zum erhaben-feierlichen Ausklang der Gedenkfeier. Graf Gravina verlieh dem vom ſonnigen Glanze durchwobenen Idyll, das von der Reußiſchen Kapelle mit einer einzigſchönen Ausgeglichenheit und einem am Schluß hauchzart verhallenden Piano geſpielt wurde, das Gepräge einer einzigartigen ſtimmungsvollen Weihe, die tiefe Ergriffenheit auslöſte.

Das Reußiſche Theater bot im Anſchluß an einen Empfang der auswärtigen Gäſte auf Schloß Oſterſtein im Gobelinſaal das Singſpiel „Erwin und Elmire" von J. W. von Goethe mit der Muſik der Herzogin Anna Amalia von Sachſen-Weimar, ein heiter-einfaches, melodiöſes Werkchen. Das Singſpiel, das von Kräften der Oper und unter der Stabführung von KM Georg C. Winkler gegeben wurde, fand lebhafte Anteilnahme der ob dieſer Gabe erfreuten Zuhörer. Die eigentliche Feſtgabe bildete die äußerſt eindrucksvolle Aufführung des Muſikdramas „Julius Caeſar" von Malipiero, das im Dezember vorigen Jahres in Gera ſeine deutſche Uraufführung erlebte.

Auf Schloß Friedrichstanneck bei Eiſenberg, weſtlich von Gera gelegen, folgten Stunden der Erholung und Unterhaltung. Im geräumigen Park wurde im Freien eine Vorführung von Laienkunſttänzen der in Thüringen und im Sudetengau hervorgetretenen Tanzgruppe Franke-Zeulenroda geboten; außer Gruppen- und Einzeltänzen, die ſich auf rhythmiſch belebte und gymnaſtiſch ſchöne Körperbewegung gründen, gefielen wohl am ſtärkſten die Volkstänze in Thüringer Volkstrachten. Die Reichstagung hat den Teilnehmerinnen eine Fülle von künſtleriſchen Erlebniſſen gebracht, die aufgezeigt haben, wie vielgeſtaltig und hochſtehend das kulturelle Eigenleben der größten thüringiſchen Stadt iſt, das auf Traditionen beruht, die in engſtem Zuſammenhang mit den künſtleriſchen Zielen des Fürſtenhauſes Reuß ſtehen.

GERA UND DIE THÜRINGISCHE GAUKULTURWOCHE.

Von Arthur Breitenborn, Gera.

Die Thüringer Gaukulturwoche, die kunſtmäßig in einem weitgeſpannten Rahmen gehalten war, brachte alle Zweige der Kunſt zur Geltung. Überwiegend ſtand hierbei die Muſik und das Theater im Vordergrund. Außer dem Tag der Muſik in Altenburg als Gauveranſtaltung, traten die verſchiedenſten Arten der muſikaliſchen Betätigung in die Erſcheinung: Orcheſterkonzerte, Kammermuſik, Choraufführungen, Offenes Singen und volksmuſikaliſche Veranſtaltungen.

In Gera und ſeiner Umgebung war vor allem die Reußiſche Kapelle unter Prof. Labers Führung eingeſetzt worden, die ein umfangreiches Chor- und Orcheſterkonzert aus dem Schaffen Thüringer Komponiſten unter Mitwirkung der Geraer Chorvereinigungen bot.

Die Reußiſche Kapelle leitete dieſen Abend mit einem Satz aus der Sinfonie in c-moll Werk 10 von Heinrich XXIV. Fürſt Reuß-Köſtritz, einem Schüler Heinrich v. Herzogenbergs, ein. Dieſer formenſchöne, wechſelvolle ſinfoniſche Satz, lyriſchromantiſcher Art und durch eigenwillige Tempis belebt, erfuhr unter Labers dynamiſch fein abwägender Leitung eine in den orcheſtralen Konturen wohlgeprägte Herausarbeitung. Im zweiten Teil bildete die Kleiſt-Ouvertüre des Weimarer Richard Wetz einen beſonders wertvollen Auftakt. Laber ließ, von der Reußiſchen Kapelle hierin beſtens unterſtützt, dieſes orcheſtrale Seelengemälde in meiſterlicher Profilierung wirkungsſtark erſtehen.

Die in die Vortragsfolge eingefügten Männerchöre, wie die „Mondnacht" von Richard Jung-Greiz, Karl Friedrich Zöllners „Wanderſchaft" und die beiden Lieder Wilhelm Tſchirchs „Thüringen, du mein Heimatland" und „Abſchied", ſind als klanglich wohlgelungen zu bezeichnen. Der Geraer Männerchor, der einzeln auftretende MGV, ein großer und vollgeſchloſſener Klangkörper, ſang unter Fritz Büttners ausgleichender Stabführung von Wilhelm Rinkens „Das ewige Lied", in prächtig geſteigerter Form, und deſſen Schwanengeſang „Ausklang" in geradezu meiſterlicher klanglicher Entwicklung. Eine vorzügliche chorkammermuſikaliſche Leiſtung vollbrachte der Müllerſche Frauenchor, der von Fritz Sporn-Zeulenroda „Lieder der Nacht" mit Begleitung eines Streichquartetts und Klaviers bot. Die in ausgeſprochenen Impreſſionen ſich bewegende Kompoſition von ſtarker Ausdruckskraft erhielt infolge des tonkulturlich ausgezeichnet ſingenden dreiſtimmigen Frauenchores eine äußerſt eindrucksvolle Wiedergabe. Mit beſonderer Anerkennung iſt ferner der von Otto Trautmann-Zeitz geführte Debſchwitzer Sängerbund zu nennen, der gemiſchtchörig „Empor aus Nacht" von Hans Lang und das Volkslied „Kein ſchöner Land in dieſer Zeit" in beſter Herausarbeitung ſang. Mit Kauns „Heimatgebet", von Albert Heuſchkel geleitet, und Richard Trunks Hymne „Morgenrot-Deutſchland", die Heinrich Laber dirigierte, als Maſſenchöre mit der Begleitung der

Reußischen Kapelle wiedergegeben, erhielt das Konzert einen bewußt vaterländischen Ausklang.

Die Reußische Kapelle veranstaltete während der Gaukulturwoche in Münchenbernsdorf, einer kleinen aufstrebenden Industriestadt in der Nähe von Gera, ein auf rein klassische Musik abgestelltes Konzert. Mit Rücksicht auf die Platzverhältnisse war die Kapelle auf die Form eines Kammerorchesters gebracht worden, dementsprechend hatte die Vortragsfolge ihre Gestaltung erfahren. Unter der Führung von Prof. Heinrich Laber gelangten die Kaiser-Variationen von Joseph Haydn für Streichorchester, die „Nachtmusik" von W. A. Mozart und Franz Schuberts 5. Sinfonie in B-dur zu Gehör. Konzertmeister Hanns Keyl spielte mit großer Könnerschaft J. S. Bachs Prélude für Violoncello solo, während Kammermusiker Andreas Gehrfitz aus Mozarts Flötenkonzert in D-dur mit Orchesterbegleitung das Andante und Allegro mit ausgezeichnetem Ansatz und einzigartiger Klangschönheit zum Vortrag brachte. Die orchestralen Werke erhielten unter Labers intuitiver Leitung eine Herausarbeitung von restloser Geschlossenheit und wundervoller Ausgeglichenheit. Ein außerordentlich starker Besuch zeugte für den Drang gerade der aus dem Kreise der Schaffenden überwiegend erschienenen Menschen nach wahrem Kunsterleben.

Prof. Florizel v. Reuter brachte in dem industriellen Vorort Zwötzen der Stadt Gera das Geheimnis überragender violinistischer Meisterschaft einer ebenfalls durchgehend aus dem Kreise der Schaffenden zusammengesetzten Zuhörerschaft zum Verständnis. Der Künstler, der von Fedor Diesel-Gera am Flügel begleitet wurde, bot Werke von Tartini, J. S. Bach, Paganini, Tschaikowsky und Sarasate. Prof. Florizel v. Reuter schlug die begeistert mitgehenden Zuhörer völlig in seinen Bann.

BEETHOVEN-FEST DER STADT KIEL.

6.—12. Mai.

Von Arthur Maaß, Kiel.

Die Kriegsmarinestadt Kiel ist in der sehr glücklichen Lage, an ihrer Spitze einen besonders kulturfreudigen Mann zu haben: Oberbürgermeister Behrens hat, unterstützt von dem zielbewußt wirkenden Musikbeauftragten, Obermagistratsrat Dr. Nordmann, für alles, was das Kunstleben der Stadt bereichern kann, ein offenes Ohr. Wenn Kiel jetzt, in den Tagen vom 6. bis zum 12. Mai ein groß angelegtes Beethoven-Fest veranstalten konnte, so ist das in organisatorischer Hinsicht auf das Wollen dieser beiden Männer zurückzuführen. Wenn es ein künstlerischer Erfolg von stattlichen Ausmaßen wurde, so ist dies ein Verdienst des Städtischen MD Paul Belker und seiner Helfer. Belker und das Städtische Orchester haben in diesen Tagen wahrhaft Erstaunliches geleistet. In fünf Konzerten wurden die neun Symphonien des Meisters, die Missa solemnis, das Violinkonzert und das Klavierkonzert in Es-dur dargeboten. Eine großzügige Schau auf das Werk des Musikgewaltigen und zugleich eine scharfe Leistungsprüfung für die ausübenden Künstler! Daß zur Freude der Hörer, die trotz der Anstrengungen, die ihnen in der schnellen Aufeinanderfolge der Konzerte zugemutet wurden, treu durchhielten, diese Probe in glänzender Form bestanden wurde, war bei der hohen Qualität unseres Orchesters eine Selbstverständlichkeit. In peinlich gewissenhafter Vorarbeit waren die Bedingungen für das Gelingen geschaffen worden. Zudem ist Belker ein Dirigent, dem Beethovens Symphonik besonders liegt, weil er die seelische Grundhaltung eines jeden Werks zu erspüren weiß, und weil seinem Musizieren der Sinn für das Architektonische eignet. So bewegte sich alles auf festlicher Höhe, und wenn man einiges besonders hervorheben soll, so wäre es die unerhört eindringliche Wiedergabe der „Missa solemnis", dieses tönenden Bekenntnisses eines leidenschaftlichen Gottsuchers. Ein weiterer Höhepunkt war die Darstellung des Violinkonzerts, bei dem sich Meister Kulenkampff und Paul Belker zu geradezu idealem Musizieren vereinigten. Nicht minder war auch der Vortrag des Es-dur-Klavierkonzerts mit Wilhelm Backhaus am Flügel eine Quelle großen und starken Erlebens.

Als Gesangssolisten waren ebenfalls hochbedeutende Vertreter ihres Fachs gewonnen worden: Amalie Merz-Tunner, Gusta Hammer, Walter Ludwig und Rudolf Watzke. Auch der Chor, gebildet aus dem Städtischen Chor, Teilen des Theaterchors und der „Kieler Liedertafel", stand auf der Höhe seiner Aufgaben. Ermutigt durch den ausgesprochen starken Erfolg, plant man für das nächste Jahr ein Brahms-Fest.

SCHLESISCHE GAUKULTURWOCHE IN LIEGNITZ.

Von KMD Otto Rudnick, Liegnitz.

In der Kulturwoche des gesamtschlesischen Raumes im Februar ist außer andern Städten Liegnitz besonders bedacht worden mit der Tagung der Reichsmusikkammer, die in zwei Tagen eine Fülle wertvoller Veranstaltungen bot. Die Fachschaft Komponisten hielt ihre festliche Sondertagung im Volksbildungshaus ab. Das Streichquartett des Städtischen Orchesters Liegnitz errang zur Eröffnung mit dem 1. Satz des A-dur-Quartetts Werk 2 von Richard Strauß und mit dem tiefsinnigen 3. Satz des f-moll-Quartetts Werk 43 unseres zu früh vollendeten Schlesiers Richard Wetz einen großen Erfolg und zeigte

erneut, daß sein Ruf als ein führendes schlesisches Streichquartett zu Recht besteht (Röseler, Beer, Gielscher, Lilge). Stadtrat Göldner, Landesleiter Behr-Breslau begrüßten die Teilnehmer; den Hauptvortrag hielt der Landesleiter der Reichsmusikkammer Düsseldorf Erhard Krieger, der in tiefschürfenden Ausführungen über die ernsten und großen Verpflichtungen des deutschen Künstlers der Volksgesamtheit gegenüber sprach und weiter über die Notwendigkeit, die aufstrebende Kunst unserer Zeit weitgehend zu fördern. Landesobmann Voelkel-Breslau wies zum Abschluß auf die reichen, schöpferischen Kräfte Schlesiens hin.

In der Tagung der kommunalen Kulturbeauftragten sprach Oberbürgermeister Dr. Elsner über die Pflege und Entwicklung der Kultur in Liegnitz in eingehender Weise — ferner Landeskulturwalter Dr. Fischer, Landeshauptmann Adamczyk und Dr. Bennecke-Berlin über nationalsozialistische Kulturpflege im Dritten Reich, in schlesischer Heimat und in ländlichen Gemeinden. Die anregende Tagung war musikalisch reich ausgestaltet mit H. Kauns Sinfonie „An mein Vaterland", Graeners „Turmwächterlied" und einer Wiederholung der jüngst aufgeführten Beethovenschen Chorphantasie Werk 80; in den künstlerischen Erfolg teilten sich das Städtische Orchester, der Städtische Chor und als Leiter Heinrich Weidinger.

Die Aufführung von Ottmar Gersters Oper „Enoch Arden" bedeutete eine weitere, wenn noch mögliche, Steigerung der künstlerischen Leistungen. Das charakteristische, sehr dramatische Werk errang bei vollbesetztem Hause einen ganzen Erfolg. Intendant Rückert war dem künstlerischen Gehalt feinfühlend nachgegangen, Heinrich Weidinger und das Städtische Orchester meisterten die Musik des Komponisten und vereinigten sich mit den Darstellern (F. Hahnenfurth, H. Pleben, P. Stieler-Walter), dem Bühnenbildner Kolter ten Honte, dem Chor u. a. zu einer besonders eindrucksvollen plastischen Wiedergabe, die alle Hörer begeisterte.

In der festlichen Tagung der Reichsmusikkammer begrüßte Prof. Behr-Breslau den „Vater der deutschen Musiker", den allseits verehrten Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Dr. Peter Raabe. Prof. Dr. Raabe ist den Liegnitzern als feinsinniger Dirigent persönlich bekannt, diesmal begeisterte er alle durch seine fesselnde Redekunst, er wies auf die großen Ziele unseres Führers hin, und wie der deutsche Mensch nicht zuletzt in der Musik die Seele formt. In offener Herzlichkeit, mit feinem Humor, der immer wieder mitriß, aber auch mit Schärfe sprach Prof. Raabe über alle Fragen, die den Musiker und den Hörer unserer Tage aufs tiefste bewegen, er führte zum Schluß dann aus, wie die Musik unser ganzes Leben erfüllen muß und wie auf solche Weise die Kultur die Volksgemeinschaft mitbilden hilft. Nicht endenwollender Jubel dankte dem verehrten Meister für seine wundervollen, zu tiefst packenden Worte.

Die Sudetendeutsche Philharmonie unter Leitung ihres Dirigenten Fritz Klener zeigte in Webers „Oberon"-Ouvertüre, in Peterkas frischer Musik „Triumph des Lebens" und der vierten Brahms-Sinfonie ihre bedeutende Kultur und ihres Leiters Gestaltungskraft.

KdF veranstaltete ein Volksmusikkonzert, bei dem sich das Saarauer Kammerorchester unter Kantor Spitteler als besonderer Pfleger deutscher Hausmusik erwies. Es wirkte ferner mit das Mandolinen- und Lautenorchester (Kliche)-Glogau und der Görlitzer Verein der Handharmonikafreunde.

Prof. Behr-Breslau sprach über die Bedeutung der Volksmusik.

Die Männergesangvereine im DSB sangen an verschiedenen Abenden deutsche Lieder innerhalb kultureller Gemeinschafts-Abende der Liegnitzer Ortsgruppen. Werbekonzerte fanden in Betrieben und auf öffentlichen Plätzen statt. Bei der Reichhaltigkeit des Dargebotenen sind viele und bedeutende Faktoren zur Gestaltung herangezogen worden, leider war manchen altbewährten Chören, wie dem Männer-Gesang-Quartett, der Oratorienvereinigung keine Gelegenheit gegeben, ihr Können weitesten Kreisen aufs neue zu beweisen. Im Rahmen der Schlesischen Kulturwoche fand auch die Eröffnung der Städtischen Musikschule statt, wobei Oberbürgermeister Dr. Elsner auf die Leistungen Städtischer Kulturpflege hinwies, Stammführer Rechenberg über die Kulturarbeit in der HJ sprach und Liegnitzer Künstler (Frau Lenz-Pfeifer, H. Arlt und Röseler), das Städt. Orchester und H. Weidinger als sein Leiter die deutsche Kunst vertraten.

Die Gaukulturwoche fand in der Liegnitzer Bürgerschaft und durch Besuch vieler auswärtiger Musiker außerordentliche Beachtung und lebhaften Widerhall. Stolz darf Liegnitz sein, daß es zumeist mit eigenen Kräften seinen Ruf als Musikstadt erneut beweisen konnte.

MUSIKWOCHE DER SEESTADT ROSTOCK.

vom 7.—14. Mai.

Von Prof. Dr. Wolfgang Golther, Rostock.

Der Kulturwoche zu Anfang der Spielzeit trat zum ersten Male die Musikwoche am Ende gegenüber mit der Absicht, die Oberbürgermeister Volgmann in seiner Eröffnungsrede hervorhob, die Rostocker Musikpflege in ihrem ganzen Umfang vorzuführen. Die festliche Veranstaltung gewann

durch Anwesenheit und Mitwirkung der beiden Präsidenten der Reichsmusikkammer besondere Bedeutung. Prof. Dr. Graener sprach eindringlich mahnend über deutsche Musikpflege, Prof. Dr. Raabe wies in seinem Vorspruch darauf hin, daß die Musik als diejenige Kunst, die am stärksten auf die Seelen wirke, zur Wiederaufrichtung des deutschen Menschen an allererster Stelle berufen sei. Der städtische MD Heinz Schubert stellte in der Vortragsfolge Beethoven und Wagner, Richard Strauß und Hans Pfitzner als Großmeister der deutschen Tonkunst obenan. Auf der Bühne begann das Fest mit der „Daphne", Maria Cebotari im Mittelpunkt der Aufführung, die unter Schuberts Leitung als eine Großtat gerühmt werden darf; in einer „Walküre" mit Bockelmanns Wotan fand es glanzvollen Abschluß. Der Beethovenabend mit der c-moll-Symphonie und Georg Kulenkampffs unübertrefflichem Violinkonzert vereinigte zum ersten Male das Schweriner und Rostocker Orchester zu einer hier noch selten erlebten großartigen Gesamtleistung. In einer Hans Pfitzner gewidmeten Morgenfeier, in der Raabe das Klavierkonzert (Prof. W. Kempff) und die Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn" dirigierte, hielt er auch eine Rede mit Ausblicken auf Musikerziehung und Musikkultur. Unter KM Karl Reise gelangte Haendels Festoratorium mit Franzi Formacher, Alfred Wille, Paul Gümmer und den vereinigten Chören von Güstrow und Rostock zu bester Wirkung. Ein Kammermusikabend des Hamburger Bläserquintetts aus dem philharmonischen Staatsorchester brachte Werke von Beethoven, Mozart, Ludwig Thuille. Neben Graeners Orchestervariationen zu Goethes Turmwächterlied kamen bei der Eröffnungsfeier zwei junge Komponisten, Felix Raabe mit seinem Hymnus: „Du sollst an Deutschlands Zukunft glauben" und Kurt Lißmann mit dem Chorwerk „Der ewige Kreis" zu Gehör. Prof. E. Schenk trug mit dem Collegium musicum Spielmusik aus alter Zeit vor.

Neben der hohen Kunstmusik beteiligte sich auch Rostocks Jugend mit einem Schülerkonzert, die Hitlerjugend und Wehrmacht mit Gesang, die Luftwaffe mit 5 Musikkorps, Spielmannstrupp, Soldatenchor und Zapfenstreich an dem in jeder Hinsicht wohlgelungenen Feste, das endlich auch mit „Musik in der Werkpause" bei Heinkels Flugzeugwerken und in der Neptunwerft alle Volkskreise umfaßte und jedem Geschmack entgegenkam.

INTERNATIONALES MUSIKFEST IM KURHAUS WIESBADEN.

Von Grete Altstadt-Schütze, Wiesbaden.

In letzter Minute kam die Absage des Orchestre National, Paris, und damit rückte der Niederländisch-Deutsche Abend an erste Stelle. Er führte den jungen, herzlich begrüßten Dirigenten der Utrechter Symphonie-Konzerte, Willem van Otterloo, wieder hierher. Otterloo ist vom Holländischen Musikfest her bereits bekannt und erwies sich auch diesmal als temperamentvoll gestaltender Mittler seiner Landsleute: Des Seniors Johan Wagenaar (1862) Ouverture zu „Cyrano de Bergerac" ist in Deutschland bekannt. Sie drückt ihre gegensätzliche Thematik in klarer Form und Richard Strauß'schem Orchestersatz aus und ist ihrer Wirkung stets sicher. Weniger darauf aus sind Otterloos (1907) „3. Suite für Orchester" und Henk Badings' (1906) 3. Sinfonie. Otterloos prägnante Rhythmik der Ecksätze erinnert an Strawinsky, die raffinierten Klangwirkungen des „Andante" an den französischen Impressionismus. Diese klanglichen Malereien machen die Hauptstärke Otterloos aus und führen schmerzlos über etwas abrupte Thematik. Ähnlich Henk Badings. Nur kommt bei ihm die rigorose Linearität hinzu, welche über ganze Strecken keine klangliche Bindung der Stimmen möglich macht. Daneben finden sich ganz große Momente. Dieser Zwiespalt gibt seiner Musik jene fast aufregende Unausgeglichenheit, die man hier in seinen Ecksätzen findet. Ein Adagio wirbt dazwischen um Anerkennung des Ernstes seines Autors und ein Scherzo (Fuge) überzeugt von wirklichem Können. Es ist nicht nur thematisch und rhythmisch, sondern auch klanglich voll Witz und Einfall.

An den „Wiesbadener Sinfonikern" (Vereinigte Kur- und Theaterorchester) hatte Otterloo einen ausgezeichneten, geschliffenen Klangkörper, welcher sich mit hoher Künstlerschaft der Leitung des Gastdirigenten fügte. Die 2. Programmhälfte füllte Richard Strauß' „Sinfonia domestica" in GMD Carl Schurichts wahrhaft kongenialer Interpretation. Er riß die Hörer zu stürmischen Ovationen hin.

Zu einem unvergleichlichen Triumph wurde am folgenden Abend das Auftreten des Orchestre National de Belgique, Brüssel, unter seinem genialen Dirigenten Désiré Defauw (1885). Von diesem mit klassischer Ruhe der Geste, aus heißem Herzen und überlegenem Intellekt gestaltenden Musiker geht ein faszinierendes Fluidum aus, das ihn als einen „der besten Dirigenten der Welt" bekannt machte und dem auch hier jeder bedingungslos unterlag. Dazu das erst 1936 aus den besten Künstlern Belgiens gegründete Orchester, das Defauw in dieser kurzen Zeit zu einer seltenen, bestrickenden Klangkultur erzog, welche gleichviel den blühenden Streichern, wie den geschmeidigen Holzbläsern und dem weichen Blech eignet. Der 1., belgische, Teil des Konzertes brachte von César Franck (1822—90) die, entgegen der sonstigen Art des Komponisten, kräftiger getönte sinfonische Dichtung „Der wilde Jäger". Hierauf des Franck-Schülers Guillaume Lekeu (1870—94)

„Adagio". Eine herrliche Musik. Edel in Melos und Konzeption, von einer Pfitznerschen Weite und Größe der Linie und Entwicklung, immer lebenswarm blühend, immer voll Erfindungskraft und Können. Aus einer ganz anderen Welt aber gleich vollendet, ist die „Heitere Ouverture" von Marcel Poot (1901). Einfallsreichtum und Witz reichten sich die Hand und ließen sich in einer durchsichtigen, meisterlich gearbeiteten Partitur einfangen. — Nachdem Defauw alle Schönheiten dieser Werke aufleuchten ließ, erging er sich mit wahrer Inbrunst in deutscher Musik. Man kann die Webersche „Oberon"-Ouverture nicht mit mehr Poesie erfüllen, die Schubertsche „Rosamunden-Musik" (Entre acte und Ballett) nicht mit mehr rhythmischer und dynamischer Delikatesse und Richard Strauß' „Eulenspiegel" nicht in bunterem Schillern und Launenhaftigkeit aufblitzen lassen und dabei stets der großen Linie eingedenk sein. Der blumen- und fahnengeschmückte Kurhaussaal erbrauste in tumultuarischen Beifallsstürmen, die auch mit einer Zugabe kaum beruhigt werden konnten.

GMD Carl Schuricht, der spiritus rector des Festes, führte die Gäste jeweils mit herzlichen Begrüßungsworten ein. Nach den Konzerten fand bei geselligem Zusammensein mit den Spitzen der Partei und Behörden die gegenseitige Freundschaft und Hochschätzung in Rede und Gegenrede liebenswürdigen Ausdruck. Mögen unsere ausländischen Freunde und ihre Heimatländer erneut die Überzeugung von Deutschlands gutem Willen gewonnen haben, der hier im Austausch der Kulturgüter seinen Niederschlag fand.

OPERN-URAUFFÜHRUNG

LUDWIG ROSELIUS: „GUDRUN".

Eine dramatische Ballade.

Uraufführung im Grazer Stadttheater am 29. April.

Von Dr. Hans Wlach, Graz.

Ludwig Roselius steht mit der Stoffwahl zu seiner dritten Oper auf dem Boden der Wagnernachfolge. Was zu Wagners Zeiten kämpferische Kraft und sittliche Weihe war, kann heute leicht als zeitgemäße Einordnung wirken. Darin liegt die Gefahr des Stoffes. Der Komponist ist ihrer Herr geworden. Er hat sich das Textbuch selbst geschrieben und nennt sein Werk eine dramatische Ballade. Damit begegnet er bewußt der Schwierigkeit, die jeder Dramatisierung eines epischen Stoffes innewohnt. Er verzichtet auf eine straff geführte Handlung, reiht Bilder lose aneinander und ist dabei besonders gegen Schluß glücklich, sodaß man Mängel wie etwa die einer unausgeglichenen Wortbehandlung nicht mehr störend empfindet. Die theatermäßige Gestaltung ist nicht nur äußerlich erreicht. Sie wird mitbestimmt durch die sicher empfundene Zeichnung der Hauptgestalten. Wir freuen uns über die hoheitsvolle Gestalt Gudruns, wir erleiden ihre Demütigungen und jubeln über den Sieg, den adelige Gesinnung und die Treue zum eigenen Volke davonträgt. Wir fühlen mit den Gegenspielern der entführten Heldin und erwärmen uns an der Menschlichkeit, die auch in kleineren Rollen aufsteigt.

Vom balladenhaften Grundton ist vor allem die eigenständige, nie wagnerische Musik des Werkes erfüllt. Sie treibt die Handlung nicht durch besondere Kerngedanken vorwärts, sondern beschränkt sich darauf, die wechselnden Grundstimmungen wirkungsvoll zu untermalen. Immer verrät sie die Hand eines Könners und überaus geschickten Arbeiters. Schwermütig in der Erfindung, vorwiegend düster in der Instrumentation, sparsam in der Verwendung herkömmlicher Operneffekte steigert sich ihre Wirkung bis zum nordlichtüberfluteten Schlußbild. Neben zarten Lyrismen stehen herzhafte Dissonanzen, die dem Ausdruck dienen und daher trotz einer die Atonalität streifenden Häufung nie stören. Die das Werk tragende stetige Steigerung überbrückt immer wieder rechtzeitig die eigenwillige Monotonie mancher Szene. Das stark besetzte Orchester vertieft die Schilderungen seelischen Lebens, ohne die Stimmungen dramatisch zu überfluten.

Die Aufführung war ausgezeichnet vorbereitet. Intendant Hanke besorgte die Inszenierung, Bernhard Conz aus Nürnberg die musikalische Leitung. Das Orchester spielte die schwierige Musik mit Hingabe und Anschmiegsamkeit. In den Hauptrollen waren Eva Hadrabova (Gudrun), Mela Zimmer (Gerlind), Artur Cavara (Hartmut), Alfred Schütz (Herzog Roger) und Alexander Fenyveß (Herwig) beschäftigt. Der Beifall war stürmisch.

Das Werk liegt auf der von der Deutschen Kulturpolitik vorgesehenen Linie und wird den Weg über andere Bühnen finden. Es ist ein ernster Versuch, zu einer Erneuerung der deutschen Oper zu kommen. Erfolgen wird diese einmal nicht nur aus Können und Wollen, sondern wie die politische Neugestaltung Deutschlands über die Wandlung des Menschen. Der Künstler, der in irgend einer Einsamkeit diese Wandlung erlebt, wird uns auch einmal jene zwingende musikalische Offenbarung des nordischen Geistes schenken, die hinauswächst über die ehrliche, zeitbedingte Verwendung eines allein nordischen Stoffes.

KONZERT UND OPER

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 1. April: Max Reger: Introduktion und Fuge in e-moll Werk 127, für Orgel. — Siegfried Kuhn: „Crucifixus" für sechsst. Chor. — Albert Becker: „Geistlicher Dialog" für Chor und Solo mit Orgelbegleitung nach einer alten Weise aus dem 16. Jahrhundert. — Paul Krause: „Passion" aus der Orgel-Suite 1927. — Joh. Seb. Bach: „Mein Jesu, was für Seelenweh" für vierst. Chor. — Hans Leo Hasler: „Agnus Dei" für zwei Chöre (achtst.), in getrennter Aufstellung.

Ostersonnabend, 8. April: Eduard August Grell: „Tenebrae factae sunt" für 2 Chöre (achtst.). — Johann Stobäus: „Aufs Osterfest" für zwei Chöre (vier- und dreist.). — Vinzent Lübeck: Präludium und Fuge in E-dur für Orgel. — Joh. Seb. Bach: „Christ lag in Todesbanden", Osterkantate für Chor, Orchester, Cembalo und Orgel.

Sonnabend, 22. April: Joseph Haas: Improvisation und Passacaglia aus der Suite Werk 25 für Orgel. — Joseph Haas: Teile aus der „Deutschen Singmesse" für gem. Chor, nach Worten von Angelus Silesius. — Joseph Haas: „Ein Deutsches Gloria" für 2 Chöre (achtst.), nach Worten von Wilhelm Dauffenbach.

Sonnabend, 29. April: Joh. Seb. Bach: Trio-Sonate Nr. VI in G-dur für Orgel. — Johannes Eccard: „Zu dieser österlichen Zeit" für sechsst. Chor, und „Wir singen all" für 2 Chöre (achtst.). — Francesco Durante: „Misericordias Domini", Motette für 2 Chöre (achtst.). — Heinrich Schütz: „Jauchzet dem Herrn alle Welt" für 2 Chöre (achtst.) in getrennter Aufstellung. — Joh. Kaspar Aiblinger: „Jubilate Deo", Motette für fünfst. Chor.

BERLIN. Die Lichterfelder Orchestervereinigung beendete mit ihrem dritten Konzert im Paulus-Gemeindehaus unter der zielsicheren Leitung von Prof. Richard Hagel am 25. April ihre erfolgreiche dieswinterliche Spielzeit. Ein besonders gewähltes Programm hatte den Saal bis auf den letzten Platz mit einem beifallsfreudigen Publikum gefüllt. Diesen schönen Erfolg hatten sich alle Ausführenden aber auch wohl verdient. Denn es war wieder anerkennend festzustellen, mit welch freudiger Hingabe und sicherem Stilempfinden alle Darbietungen diese musikbeseelte Schar gab. Ein „schlagender" Beweis für die vertrauensvolle Hingabe aller zu ihrem unermüdlichen künstlerischen Führer: Prof. Richard Hagel. So in der ersten Symphonie von L. van Beethoven, in der symphonischen Dichtung „Moldau" von Fr. Smetana, und in den Begleitungen zum Orgel-Konzert F-dur von G. F. Händel und dem Violinkonzert a-moll von Antonio Vivaldi. Die Solisten waren zwei junge Künstler ihres Faches: der ausgezeichnete Organist der Paulus-Kirche Johannes Vitense und der sehr begabte Geiger Kurt Eichler, welcher insbesondere den herrlichen zweiten Satz des Violinkonzertes in voller Feinheit und Verklärung zum klingenden Erleben brachte. Einen starken Sondererfolg erspielte sich Johannes Vitense, und damit auch zugleich dem Komponisten mit der tief empfundenen, äußerst wirkungsvollen Vision: Vorgang vom 9. November 1923 vor der Feldherrnhalle in München, für Orgel allein von Richard Hagel. Die Lichterfelder Orchestervereinigung kann auch diesmal mit Stolz und innerer Befriedigung auf ihr Wirken als gewichtiger Faktor im Kunstleben Lichterfeldes zurückblicken. Die kommende Sommerruhe, mit ihren „zahlreichen Luftpausen" hat sie wieder wohl verdient. Gl.

BRAUNSCHWEIG. Ein opern- und konzertreicher Winter liegt hinter uns. Die Neuinszenierungen im Staatstheater, auf die in Anbetracht des knappen Raumes nur kurz eingegangen werden kann, zeigten in der gewissenhaften Vorbereitung, in den geschmackvollen Bühnenbildern und Kostümen, größtenteils unter der Leitung Ewald Lindemanns allgemein ein Niveau, das hochgestellten Anforderungen in jeder Hinsicht entsprechen konnte. „Das kleine Hofkonzert" von Verhoeven und Impekoven, Musik von Edmund Nick erlebte zahlreiche Aufführungen. „Ariadne auf Naxos" und „Rosenkavalier" von Richard Strauß, „Margarete" von Gounod, „Zar und Zimmermann" von Lortzing, „Carmen" von Bizet und „Don Pasquale" von Donizetti belebten in ihrer Gegensätzlichkeit den Spielplan in erfreulicher Weise. Besonders hervorzuheben ist eine Aufführung von Wagners „Tristan und Isolde" mit Albert Seibert vom Opernhaus in Frankfurt/M. a. G. Zum 50. Geburtstag des Führers fand eine einmalige Aufführung von Wagners „Meistersingern" statt und den 70. Geburtstag Hans Pfitzners feierte das Staatstheater mit dessen Oper „Palestrina". Das dritte bis siebente Sinfoniekonzert der Staatstheaterkapelle unter abwechselnder Leitung von Prof. Hermann Abendroth und Ewald Lindemann vermittelte als Erstaufführung die teils mehr und teils weniger erfreuliche Bekanntschaft mit Werken neuerer Meister, so z. B.: „Lust hab ich gehabt zur Musika", Variationen von Ernst Pepping, „Ein Kartenspiel" von Strawinsky, „La Valse" von Ravel, „Turm-

wächterlied" von Graener und „Bilder aus Ostpreußen" von Besch. Claudio Arrau spielte in meisterhafter Vollendung das Klavierkonzert e-moll von Chopin, Prof. Kulenkampff das Violinkonzert von Tschaikowsky und Poldi Mildner das Klavierkonzert Es-dur von Beethoven. Symphonien von Mozart (Nr. 35 in D-dur), Haydn (Londoner Nr. 11), Brahms (Nr. 4 in e-moll), Schubert (Nr. 7 in C-dur), Bruckner (Nr. 8 in c-moll) und der „Don Juan" von Richard Strauß vervollständigten die Programme. Unser im Vorjahre ausgesprochener Wunsch nach mehr zeitgenössischen Werken hat sich hiernach erfüllt. Der bewußt lebendige Einsatz unserer Staatstheaterkapelle und seiner Dirigenten muß unbedingt dankbar anerkannt werden. Nebenher liefen die Reihen der Meisterkonzerte der NSG „Kraft durch Freude" und der Konzertdirektionen (Sigrid Onegin, Quartetto di Roma, Erna Berger, Wilhelm Backhaus, Prof. Max Strub, Margarete Klose usw.). Joachim Speiser-Berlin aus der Schule Edwin Fischers zeigte in einem eigenen Klavierabend im Konservatorium Plock eine ausgezeichnete musikalische und technische Begabung (Werke von Bach, Beethoven, Brahms, Chopin). Das Streichquartett der „Vereinigung der Musikfreunde" (Friedrich G. Hausmann, Gerda Sonnen, Fridolin Klingler, Willi Sonnen) setzte die Reihe seiner Kammermusikveranstaltungen durch zwei weitere Abende fort, von denen der letzte durch die Mitwirkung von Prof. Karl Klingler eine besondere Note erhielt. Die beiden Streichquintette von Mozart (g-moll) und Beethoven (C-dur) zeigten unzweideutig die Reife und Ausgeglichenheit des Zusammenspiels, bei dem kaum ein Wunsch offen blieb. Ernst Brandt.

BREMEN. Mit der Egmont-Ouvertüre und der 9. Sinfonie Beethovens fanden die philharmonischen Konzerte ihren Abschluß. Die Vortragsfolgen dieser 12 Konzerte waren sehr geschickt zusammengestellt und brachten viel Anregung. Den lebenden Komponisten wurde GMD Schnackenburg im 11. Konzerte gerecht (wie schon öfters) und führte auf: R. Schwarz-Schilling, Partita für Orchester, Entrata. Allegro — Tanz — Canzone — Rondo. Zum 1. Male trat dieser Name in einem Bremer Konzertsaale auf. Wenn auch die Schöpferkraft in diesem Werke nicht allzu stark ist und die Schärfe des Profils der Themen in dem dichten Gewebe leidet, so fesselt andererseits die nicht alltägliche Harmonik und der Wechsel der Solobläser und Solostreicher mit dem Tutti (nach Art des Concerto grosso). Am geschlossensten wirkt der „Tanz", der nur von Solospielern bestritten wird. Canzone und Rondo sind freier in der Form. Daß der Tonsetzer über hervorragendes Können verfügt, ist unzweifelhaft, und sein Klangsinn bereitet den Hörern Freude. Ihren lebhaften Dank konnte Schwarz-Schilling persönlich entgegennehmen. — Bachs „Johannespassion" war im solistischen Teile besonders wirkungsvoll. Man hätte das Werk lieber in der Kirche gehört. Schnackenburgs inneres Verhältnis zu Bruckner meißelte die 9. Sinfonie dieses Großen plastisch und packend heraus. Kulenkampff spielte in prächtiger Gestaltung das Violinkonzert von Brahms. Fesselnd waren die von GMD Schnackenburg instrumentierten Lieder Hugo Wolfs (Lieder und Gesänge nach Goethes West-Östlichem Diwan). Schnackenburg kann gewandt instrumentieren, nur ist ihm manches zu dick geraten. Auch zeigen einige Gesänge Wolf nicht von seiner stärksten Seite. Der Darstellung der 6. Sinfonie Tschaikowskys sei das Vermeiden jeglicher Sentimentalität zugute gebucht.

Auch die Kammermusiken der Philharmonie sind zu Ende. Das hervorragende Trio: Arrau, Hubl und Münch-Holland ließ neben R. Schumanns Werk 63 und Dvořáks Trio in f-moll (beide stilecht und mit innerer Glut vorgetragen) einen bislang noch nicht gehörten Sonatensatz in B-dur (posth.) von F. Schubert hören. Dieses Allegro entzückt durch die feine Linienführung und seine Klangschönheit. Martha Schilling fiel auf durch starkes Eindringen in den Geist der Lieder Beethovens, Schumanns (Frauen-Liebe und -Leben) und Brahms'. Rolf Albes als Begleiter verfügt über einen hervorragend klanglichen Anschlag und feinsinniges Spiel. Dr. Kratzi.

ESSEN. Den Hochpunkt des diesjährigen Essener Konzertwinters bildete ein Konzert, das aus Anlaß des 40jährigen Bestehens des städtischen Orchesters veranstaltet wurde. Altmeister Max Fiedler, der von 1916—1933 der musikalische Leiter des Orchesters war und in der Zwischenzeit mehrfach in Essen gastierte, interpretierte Brahms' c-moll-Sinfonie mit jener seelischen Vertiefung und inneren Freiheit, die wir an des Meisters Brahmsdeutung lieben. Neben ihm dirigierte Albert Bittner Schuberts melodienselige Sinfonie in C-dur, deren Musizierfreudigkeit Bittner willig nachgab. Der städtische Musikverein sang unter Bittner mit Susanne Horn-Stoll, Gertrud Freimuth, H. F. Meyer und Heinz Marten als Solisten Bachs Matthäus-Passion, die zu starker innerlicher Wirkung durchdrang. Pfitzners „Von deutscher Seele", zu deren Aufführung Prof. Korte-Münster in einer Ansprache vom „deutschen Amt Pfitzners" das Wort ergriff, vereinigte nochmals den städtischen Musikvereinschor mit Lore Fischer, Walter Ludwig und K. O. Dittmer zu einer klanglich gerundeten Wiedergabe des Werkes, dessen Schönheit und Ehrlichkeit immer wieder überzeugt.

Neben „König für einen Tag" und „Rheingold" brachte das Essener Opernhaus Richard Straußens neue Schöpfungen, „Daphne" und „Friedenstag",

deren intime und anderseits leuchtkräftige Klanglichkeit und deren melodische Bogenführung stärksten Widerhall weckte.

Als Leistungsbeweis brachte das nunmehr mit dem Niederrheinischen Konzertorchester verschmolzene und in das „Landesorchester Ruhr-Niederrhein" umgewandelte „Ruhrland-Orchester e. V. Essen" ein Kammerorchesterkonzert mit Mozarts Es-dur-Sinfonie, Wagners „Siegfried-Idyll" und des in Essen wirkenden August Weweler trefflich gearbeiteter und thematisch beschwingter Kammersinfonie. Dr. Gaston Dejmek.

FLENSBURG. Die „Romantische Woche", über die im Märzheft berichtet worden ist, war eine Zusammenfassung aller heimischen Kräfte und ein Höhepunkt des Musikwinters. Aber auch abgesehen davon war dieser reich, fast überreich für die kleine Stadt, die ihre grenzpolitische Aufgabe ungemein ernst nimmt. Furtwängler und sein Orchester berührten einmal Deutschlands nördlichste Stadt, die Hamburger Bläservereinigung machte romantische Kammermusik, das Schmalmack-Quartett und das Salzburger Mozart-Quartett konzertierten einmal; und mit letzterem ist eigentlich schon der Umkreis heimischer Kräfte betreten, denn der Pianist Edmund Schmid, der das Mozartquartett zum Quintett erweiterte, ist ja ein Flensburger Kind. Kinder der Stadt sind ebenso Gerty Molzen und Emmy Leisner, die, wie in jedem Winter, auch diesmal wieder mit Liederabenden (bzw. im Symphoniekonzert) ihre Vaterstadt erfreuten.

Die acht Städtischen Konzerte zeigten den erfreulichen Willen, ausgetretene Pfade in der Programmgestaltung zu meiden. Neuere Meister kamen zu Worte, und zwar Max Trapp mit dem Cello-Konzert, Ermanno Wolf-Ferrari mit der „Venezianischen Suite"; einen Abend bestritten Pfitzner, Haas und Strauß; Reger wurde gut bedacht; und auch die romantischen Programme hatten, jedenfalls mit Hermann Götz' Klavierkonzert, das Eduard Erdmann mit fiebriger, sensibler Wärme spielte, eigenes Profil.

Johannes Röder, der jetzt zum Hamburger Rundfunk überging, hat der Stadt Flensburg den Ruf einer führenden Chorstadt geschaffen; Haydns „Jahreszeiten" leitete er selbst, nun schon als Gast; Brahms' „Requiem" und die übrigen Symphoniekonzerte sahen schon den neuen Städtischen MD am Pult. Otto Miehler, Schüler des Würzburger Staatskonservatoriums, von Neu-Strelitz kommend, hat sich während eines Winters als hervorragender Orchester-Erzieher erwiesen, der in kurzer Zeit die vorher vielleicht ein wenig gelockerte Spielzucht des Grenzlandorchesters zu festigen und den Klangkörper durch eine intensive Kleinarbeit zu verfeinern und klanglich zu differenzieren verstanden hat. Miehler ist ein Musiker von akademischer Strenge des Stilgefühls, von einer Sorgfalt im klanglichen Abwägen, von einer Prägnanz im jeweiligen Ausdruck, wie sie bei dieser jüngeren Dirigentengeneration selten sind. Erstaunliche Sensibilität und seelische Empfindsamkeit, die auf die feinste Gefühlsschattierung reagiert und der sich die intimen und reizsamen Empfindungen z. B. der Regerschen Welt ebenso öffnen, wie das unbekümmerte Naturpathos Bruckners, paart sich mit einer Stilsicherheit und mit einer ruhigen, bisweilen kühl scheinenden Beherrschtheit, die sich dem Orchester suggestiv mitteilt. So wurde Brahms' „Deutsches Requiem", in dem sich auch der Städtische Chor ganz auf der Höhe seiner Tradition erwies, zu einem Höhepunkt der Winterarbeit. Aber auch die bunteren Farben, die blutvollere, weltfrohere Musizierseligkeit von Gounods „Margarete" und die volkstümliche Romantik des „Freischütz" (auf diese beiden Opern beschränkte sich zunächst seine Theatertätigkeit) fanden in ihm einen sicheren Interpreten.

Wenden wir uns zunächst der Kirchenmusik zu, so darf hier in einem überaus reichen Umkreis von Kräften die Aufführung der „Matthäuspassion" durch Gottfried Gallert mit dem Nikolaikirchenchor als überwältigender Höhepunkt genannt werden, überwältigend schon durch die Hörerschar, die den Raum der größten Stadtkirche zu sprengen drohte. Gallert weiß seiner Aufführung Einheit und innere Schwungkraft zu geben; er hält sich abseits des Meinungsstreits von romantischer und neuer Bachdeutung und gibt einen innerlichen, empfindungstiefen Bach, bei dem besonders die lyrischen Schönheiten aufleuchten können. Ebenso erwies er sich als Orgelspieler: in seinen Orgelabenden kamen neben Bach und Buxtehude, für dessen nordische Romantik er ein besonders glückliches Organ hat, auch Orgelmeister des 19. Jahrhunderts zu Worte, vor allem Reger mit der d-moll-Sonate (die Gallert, einen interessanten Versuch machend, dreimal hintereinander in drei Konzerten spielte, um sie dem Publikum näher zu bringen), Brahms mit seinen barockisierenden, zum Teil recht charaktervollen Choralvorspielen und César Franck mit dem herrlichen E-dur-Choral, wobei Gallert seine farbige Registrierkunst, seine gediegene Technik aufs Feinste beweisen konnte. Zwei weitere Abendmusiken in der Nicolaikirche wären zu nennen, dazu eine Abendmusik in der Johanniskirche unter Ilse Strucks Leitung, die Bachs Motette „Jesu, meine Freude" brachte, eine Abendmusik in der Marienkirche unter Grete Stöhrs Leitung mit altklassischer Kantaten- und Orgelmusik.

Die von Ilse Struck geleitete Flensburger Wanderkantorei, neben dem Städtischen, dem Kantaten- und Nikolaikirchenchor als gewichtige Erscheinung im Musikleben der Stadt stehend, griff mit ihren Kammermusikabenden sehr glücklich

— neben altbarocker Musik — auch in Bezirke der Volksmusik, der neuesten Kantaten und Chorliedkompositionen, wie der „Offenen Singstunde" und des gemeinsamen Musizierens ein. Dabei ist eine erfreuliche Zusammenarbeit mit Hitler-Jugend und BDM zu spüren.

Die heimische Kammermusikpflege endlich liegt in der Hand des Kammertrios (Gertrud Trenktrog (Klavier), Karl Hertel (Geige) und Hans Suchanek (Cello), das auf 3 Trio-Abenden neben Klassischem auch eine an Brahms gewachsene, satztechnisch sehr gekonnte Komposition des Flensburger Kirchenmusikers Emil Magnus brachte.

Wie alljährlich gab es von den Geschwistern Karla und Elfreda Bernt wieder einen Abend Tanz und Lied unter Mitwirkung einer Laientanzgruppe im Grenzlandtheater.

Die Opernarbeit des Grenzlandtheaters steht mit 59 Aufführungen hinter Schauspiel (97 Aufführungen) und Operette (78 Aufführungen) zurück. Höhepunkte waren hier „Freischütz", „Margarete", „Madame Butterfly", „Hänsel und Gretel", „Wildschütz" und „Schwarzer Peter". Letztere Aufführung war in der Inszenierung wohl die befriedigendste (leider verliert Flensburg den überaus begabten Spielleiter Dr. Helmut Spieß an die UFA), aber auch der „Freischütz" zeigte eine eindrucksvolle Einstudierung. Fritz Rohland und Walter Eisenlohr als Spielleiter, Werner Franz als Kapellmeister vermögen gute, stilsichere Einstudierungen zu bieten, von den Solokräften hat sich besonders die junge Wienerin Pia Piazza (vor allem als Butterfly) glänzend entwickelt, ebenso erfreulich zeigt Walter Küppers Ansätze zu einem tonschönen, delikaten lyrischen Tenor. Beide Künstler gehen mit Schluß der Spielzeit. Hilde Kasper, die auch die Operette mit zu betreuen hat, ist eine gute Vertreterin des Koloraturfachs, Walter Eisenlohr ein überragender Baß-Buffo und Walter Harder ein Baß von heldischem Format, dem man wohl eine große Zukunft prophezeien kann, wenn es ihm, wie es den Anschein hat, gelingt, das großartige Material stilgemäß zu entwickeln. Vom Kopenhagener Theater war mehrfach Dorothy Larsen als Gast da: als Tiefland-Martha zwingend, aber auch als Margarete erfreulich durch gefeilteste Technik und kultivierten Vortrag.

Für eine Stadt von 70 000 Einwohnern ergibt dieser Überblick, der nur die wichtigsten Daten herausgreift, eine Heerschau, wie sie selten sein dürfte. Wie steht es mit dem Publikum? Die Städtischen Konzerte sind gut besucht, die Kirchenmusik hat ihre feste Hörerschar, die Kammermusik leidet aber noch unter Interesselosigkeit. Man muß wünschen, daß die Fülle kammermusikalischer Veranstaltungen in der nächsten Konzertzeit stärker — vielleicht in einem einheitlichen Kammermusikring — konzentriert wird, in einer gedrängten Folge von vielleicht sechs bis acht Abenden müßte dabei alles das anklingen, was Flensburg an kammermusikalischen Kräften aufweist, einschließlich chorischer Kammermusik; und dabei ist dann zu hoffen, daß es endlich einmal gelingen wird, in diesem Rahmen auch ein städtisches Quartett zu bekommen. Es ist sicher nicht unmöglich, für einen solchen Kammermusikring durch intensive Werbung ein Publikum zu finden, zumal jeder der mitwirkenden Teile ja seine — wenn auch kleine — Gefolgschaft mitbringen würde. Auf diese Weise würde auch die Jugend, um nur ein Beispiel zu nennen, die sich um die Wanderkantorei gruppiert, stärker an das gesamte Konzertleben der Stadt gebunden. Was die Programmgestaltung betrifft, so darf man Miehlers Versuch, auch jüngere und zeitgenössische Kunst in den Städtischen Konzerten zu bringen, aufs wärmste unterstützen; das Theater wird seiner ganzen Struktur nach, besonders auch weil die Oper immer noch ein wenig Stiefkind (ursprünglich eigentlich ein Anhängsel der Operette) ist, auf problematischere Experimente ganz verzichten und sich auf das bewährteste Repertoire stützen. Gerade in der Oper wird man aber gern das System der Gastspiele einzelner Künstler stärker ausbauen dürfen, zumal der Struktur dieser Bühne nach nicht jedes Opernfach in jeder Spielzeit ausreichend besetzt werden kann. Die Oper ist Flensburgs jüngster Sproß und erst ein paar Jahre alt, schon jetzt aber kann man sagen, daß sie ausbaufähig und -würdig ist, zumal sie durch die Abstecher nach Nordschleswig eine wichtige grenzpolitische Aufgabe zu erfüllen hat, die ja schließlich mit Operetten nicht getan ist. Zahlenmäßiger Ausbau des Grenzlandorchesters, des Theaterchors, umfangreichere Besetzung des Solo-Ensembles und endlich — Nachwuchs in den städtischen Chören, die der Stadt den Ruf einer Musikstadt geschaffen haben, sind noch ein paar Wünsche, die hoffentlich der planmäßige Aufbau der nächsten Jahre erfüllen wird. Dazu gehört dann auch die Betreuung des Hörernachwuchses, die Aktivierung des Laien, die hier beispielsweise für Hitler-Jugend und BdM vorbildlich gelöst ist, aber noch durch andere Einrichtungen, z. B. eine Städtische Singschule unterstützt werden könnte.

Dr. Heinrich Edelhoff.

FREIBURG i. B. (Opernbericht.) Während die erste Hälfte der Opernspielzeit unserer äußersten südwestlichen Grenzstadt sich mehr in den gewohnten Geleisen bewegte, gewann beim Herannahen des Frühlings das Repertoire wesentlich an Interesse. So war eine Wiederaufführung von „Boris Godunoff" eine wirklich lobenswerte Tat. War schon die Wiedergabe der Titelrolle durch den Baritonisten Permann eine ganz vorzügliche, so muß die Inszenierung des Intendanten Dr. Nufer

als originell erwähnt werden. Einen erfrischenden Eindruck machte es, daß man nach langem Zögern endlich einmal das Schaffen des mit Unrecht so vernachläßigten Siegfried Wagner berücksichtigte. In einer sehr glücklichen Rede beleuchtete Prof. Dr. Müller-Blattau das Schaffen des Meistersohnes. Die darauffolgende Oper „Schwarzschwanenreich" rechtfertigte das günstige Urteil Müller-Blattaus. Wenn auch an dramatischer Schlagkraft der glücklichsten Eingebung Siegfried Wagners, dem „Bärenhäuter", nicht ganz ebenbürtig, so bewiesen doch namentlich die Höhepunkte dieser Oper, daß der Komponist in einer gefälligen, sich oft zu wirklicher Schönheit steigernden Lyrik Wesentliches leistet. Daß der Grundgedanke der vielleicht sich nicht leicht dem Hörer erschließenden Handlung der Goetheschen Dichtung „Der Gott und die Bajadere" sich nähert, wurde durch eine sorgfältige Inszenierung unterstrichen. Frau Winifred Wagner, die vom Wagnerverein deutscher Frauen, Ortsgruppe Freiburg, eingeladen war, trug durch ihr persönliches Erscheinen zur festlichen Gestaltung dieser Erstaufführung bei.

Kurz darauf wurden „Die vier Grobiane" von Wolf-Ferrari unter dem 1. Kapellmeister Franzen nach wohl ein Jahrzehnt langer Pause zu allgemeiner Belustigung wiederaufgeführt. Der Mai aber brachte die neue Oper unseres einheimischen Komponisten Julius Weismann zu Gehör. Weismann hat sich schon wiederholt als für die Komik in der Musik sehr glücklich begabt erwiesen. „Die pfiffige Magd" (über deren sehr günstig aufgenommene Uraufführung in Leipzig in diesen Blättern schon ausführlich berichtet worden ist) unterstrich nun diese Behauptung auf das nachdrücklichste. Eine komische Oper zu „klassifizieren", hat gar keinen Zweck. Die Hauptsache ist, ob bei dem Entwurf der Handlung und der Musik die gute Laune ihren buntbebänderten Herrscherstab geschwungen hat. Und das ist bei dem neuen Werk Weismanns merklich der Fall. Natürlich spielt dabei die Besetzung eine Hauptrolle. Die war hier sehr günstig. Sowohl „die pfiffige Magd" selber (Weismanns Schwiegertochter Frau Schöning-Weismann) wie auch der Vertreter des Herrn Vielgeschrei (Sanders Schier) hatten ihre Rollen bis aufs letzte und feinste ausgefeilt. Da eine kräftige Burleske diese Wirkungen noch unterstützte, und auch die übrigen Mitwirkenden auf den richtigen Platz gestellt waren, so konnte der Erfolg nicht ausbleiben. Daß Weismann immer und überall etwas Gutes und Glückliches einfällt, daß die zahlreichen Einzelgesänge wie Ensemble-Sätze den Stempel seiner reifen und hier auch recht sorgfältigen Künstlerschaft tragen, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Bei der sehr beschränkten Zahl an komischen Opern hat das Werk gute Aussichten für Weiterberücksichtigung.

Die außerordentlich präzise und spirituelle Einstudierung hatte unser GMD Bruno Vondenhoff übernommen, dessen unermüdlichem Fleiße die Freiburger Oper sowohl wie besonders deren Konzerte unendlich viel zu verdanken haben. Wie geistvoll er dabei zu Werke geht, bewies wieder am 1. Mai eine in jeder Hinsicht hervorragende Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie. Unterstützt von den Regisseuren Arthur Schneider, Siegmund Matuszewsky und Orth und von seinen speziellen Kollegen Franzen, Ueter und Schlager sorgt Vondenhoff dafür, daß man bei den hiesigen Opernaufführungen das Gefühl einer künstlerischen Befriedigung findet.

Prof. Heinrich Zöllner.

GRAZ. Die Grazer Oper erlebte mit dem neuen Spielplan unter dem Intendanten Willi Hanke die Wandlung vom geschäftlich ausgerichteten Gemeindeunternehmen zum reichswichtigen Kulturinstitut. Die entgegenkommende Reichhaltigkeit der Aufführungen wurde durch künstlerisch gewissenhafte Vorbereitungen abgelöst. Für den Entfall der gewohnten Straußopern entschädigte die Grazer die ostmärkische Erstaufführung der neuen Werke „Daphne" und „Der Friedenstag". Die freundlich aufgenommene Uraufführung der „Gudrun" von Rofelius ist an anderer Stelle besprochen. Von Rich. Wagner waren „Der Ring des Nibelungen", „Tristan und Isolde", „Lohengrin" und „Tannhäuser" zu hören. Von Mozart wurde „Die Hochzeit des Figaro", von Marschner „Hans Heiling" und von Norbert Schultze „Der schwarze Peter" gespielt. Von den auserlesenen Gästen hinterließ der Däne Set Swanholm den stärksten Eindruck. Die Leitung der Opern lag vorwiegend in den Händen Rudolf Moralts, in dem Graz nach längerer Zeit wieder eine hoch über dem Durchschnitt stehende nachschaffende Begabung besitzt.

Dies erwiesen vor allem auch die von ihm geleiteten Symphoniekonzerte und außergewöhnlichen Konzerte des städtischen Orchesters. Neben Beethovens Vierter und Fünfter und dem von Prof. Kulenkampff gespielten Violinkonzert hörten wir die Haydn-Variationen von Brahms, Bruckners Fünfte und Siebente, Haydns D-dur (Nr. 14), Mozarts C-dur (Jupiter) und des heuer verstorbenen Franz Schmidt letzte Symphonie, Schuberts h-moll und C-dur Symphonien und die Symphonischen Dichtungen „Ein Heldenleben" und „Tod und Verklärung" von Richard Strauß. Einen starken Erfolg hatte die „Symphonische Musik für Trompete und Orchester" des jungen Theater-KM Robert Wagner mit Helmut Wobisch (Wien) als Solotrompeter. Die Italiener bereicherten mit Boccherinis Cellokonzert in B-dur (Enrico Mainardi), Respighis 2. Suite aus „Antiche danze ed arie" und Verdis „Requiem" den Konzertwinter. Bei Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" sprang für den auch in Wien viel beschäf-

tigten Rudolf Moralt der Opern-KM Peter Schmitz ein, der zum Großteil auch den orchestralen Rundfunk im Grazer Sender leitet. Hans Rosbaud (Münster) brachte in einem vielbesprochenen Konzert neben Haydns C-dur-Symphonie (Nr. 20), Beethovens „A perfido" und Orchesterliedern von Richard Strauß (Anny Konetzny) Busonis „Turandot"-Suite und die „Vier Musikantenstücke" von Hanns Holenia zur Aufführung. Franz Adam kam mit dem NS-Symphonieorchester und dirigierte Webers „Oberon"-Ouverture, die „Lyrische Suite" von Grieg, Beethovens Fünfte, Regers Werk 128, das „Meistersinger"-Vorspiel und den Radetzkymarsch.

Abwechslungsreich wie immer war das kammermusikalische Leben. Das in Graz beheimatete Mozartquartett (Norbert Hofmann, Josef Schröcksnadel, Karl Stumvoll und Wolfgang Grunsky) erfreute an vier Abenden unter Mitwirkung von Arthur Kreiner (Wien). Dr. Robert Gläser (Wien), Prof. Hugo Kroemer und Dr. Walter Wünsch mit Werken von Beethoven, Brahms, Bruckner, Haydn, Mozart, Pfitzner, Schmidt und Schubert; Hofmann und Grunsky gaben Soloabende mit reichhaltigem Programm. Einen hohen Genuß bereitete das Geiger-Ehepaar Christa Richter und Georg Steiner (Wien) mit Werken für zwei Geigen von Bach, Fuchs, Händel und Reger. In einem Liederabend der musikalischen Altistin Maria Ocherbauer hörten wir Kammermusik von Leopold Suchsland. Das Kammersextett der Berliner Staatskapelle (Hans Frenz, Erich Wolf, Karl Knaack, Emil Urack, Karl Köhnke und Franz Reiter) spielte im Zeitkostüm und bei Kerzenlicht Musik um Friedrich den Großen. Im Konzert der Grazer Mozartgemeinde musizierte Konzertmeister Artur Michl mit seinem Quartett (Pötsch, Volkar, Lackner). Erich Rabensteiner und Dr. Rudolf Stejskal brachten neben anderen Werken für zwei Klaviere die f-moll-Sonate von Brahms. Der Flensburger Eduard Schmid spielte auf dem Cembalo Bachs Goldberg-Variationen. In eigenen Geiger-Abenden traten der spanische Künstler Joan Manén und der Wiener Virtuose Julius v. Ujhelyi auf. Hermann Achenbach (Tübingen) sang Schuberts Liederfolge „Die schöne Müllerin". Arien und Liederabende gaben Franz Völker (Berlin) und der Ukrainer Orest Rusnak (München). Einen volkstümlichen Opernabend bestritten die Mitglieder der Wiener Staatsoper Anny Gregori, Hans Großmann und Karl Ettl. Zwei gute Neueinführungen gelangen dem steirischen Musikverein und dem städtischen Kulturamt; jenem mit den Konzertstunden des Konservatoriums, in denen die Lehrer der Anstalt in regelmäßigen Folgen Bach und Mozart spielten, diesem mit den Abenden „Steirisches Musikschaffen der Gegenwart". Der erste Abend war dem im Jänner gestorbenen steirischen Volksliedforscher und Komponisten Viktor Zack gewidmet. Der andere zeigte uns warm empfundene Lieder von Sepp Amschl, fünf übersprudelnde Klavierstücke von Josef Friedrich Doppelbauer, ein in linearer Herbheit gestaltetes Streichtrio von Dr. Max Haager, die vom Aschaffenburger Pianisten August Leopold wiedergegebenen, groß angelegten „Königskinder"-Variationen des kürzlich in seine steirische Heimat zurückgekehrten Hermann Kundigraber und ein Streichtrio des formgeschulten und einfallsreichen Robert Wagner. Für den Ausbau und zur Festigung dieser begrüßenswerten Neueinführungen erscheint es ratsam, das Volksbildungswerk der DAF heranzuziehen.

Mit erfreulichen Überraschungen warteten manche Hauskonzerte auf. So hörte man im Instituto Dante Alighieri den Tenor Angelo Parigi, die römische Geigerin Lilia d'Albore, die Klavier-Virtuosin Santoliquido Ornella Puliti. In einem Konzert des NS-Lehrerbundes dirigierte der geschickte Dr. Günther Legat unter anderem auch Bachs Konzert für vier Klaviere. Anderswo verriet Franz Kessel eine gepflegte, wohlklingende Baßstimme. Viel und gut musiziert wurde bei der Schlußfeier des Gemeinschaftslagers der Grazer Musikerzieher, wobei Prof. Dr. Felix Oberborbeck (Weimar) und Karl Marx (München) mitwirkten. Der junge Organist Franz Illenberger spielte an einem Dichterleseabend stilverständig Sweelincks Variationen über „Mein junges Leben hat ein Ende". Eigene Tanzabende gaben Mary Wigman, Mercedes Goritz-Pavelic, die Heinrich Medau-Schule, Hansi Schönemann und das Opernballett unter dem Ballettmeister Eugen Poranski.

Der Grazer Männergesangverein schloß sich mit dem Kaufmännischen Gesangverein 1872 heuer zu einem großen, prächtig klingenden Chor zusammen und gab unter seinem neuen Dirigenten Sepp Tschauner eine dem Geist der neuen Zeit entsprechende Vortragsfolge wieder. Prof. Roman Köle führte „Das Hohelied der Arbeit" von Robert Carl auf. In offenen Singstunden dirigierte Reinhold Heyden seine Liedkantate „Die Welt gehört den Führenden" und Dr. Ludwig Kelbetz Spittas Kantate „Der Weg ins Reich".

Mit einer Erwähnung der Uraufführungen des Konzertwinters will ich schließen. Lotte Krisper-Leipert spielte mit dem Pianisten Sepp Tschauner eine C-dur-Sonate für Geige und Klavier von Josef Roeger (einem Sohn der Geigerin Roeger-Soldat), ein musikalisches, liebenswürdiges Werk. Hans Hollmann dirigierte in einem Hauskonzert der Lehrerbildungsanstalt das

Orchestervorspiel „Auftakt" von Hans Gretler, das gediegene Einfälle und ein gutes Können zeigt. Von dem bereits erwähnten Theaterkapellmeister Robert Wagner hörte man eine neue, überaus frische Bühnenmusik zu Ortners „Himmlische Hochzeit". Im Kompositionsabend des in Dalmatien geborenen Konrad Steckl wurden ein viersätziges Streichtrio, ein einsätziges Streichquartett, sechs kurze Klavierstücke „Grotesken" und „Deine Augen, Phantasie für Sopran und Klavier oder Orchester" nach Texten von Dauthendey gespielt; der Komponist geht in der Melodie und Harmonie sorgsam allem Herkömmlichen aus dem Wege. Elf Lieder von Dr. Franz Mixa kamen an einem umfangreichen Mixa-Liederabend zur Uraufführung. Davon möchte ich besonders die Märzlieder hervorheben, aus denen neben einer ausgereiften Musikalität eine ernste, politische Erlebniskraft spricht, eine Verbindung, die heute oft versucht aber nur selten erreicht wird. Vielleicht konnten diese Lieder überhaupt nur in der Stadt der Volkserhebung geschrieben werden. Dr. Hans Wlach.

HALBERSTADT. Die nun abgeschlossene Winterspielzeit brachte allerhand Bemerkenswertes. Die Oper begann mit Lortzings volkstümlichen „Waffenschmied" und fügte dann „Tosca", „Die lustigen Weiber", „Tiefland", „Carmen", Donizettis „Regimentstochter" und endlich „Mignon" an. Intendant Jakob Ziegler hat es verstanden, aus dem Stadttheater einen Mittelpunkt des kulturellen Lebens zu schaffen. Die Vorstellungen sind glänzend besucht, oft ausverkauft, und aus der Umgegend kamen regelmäßig zahlreiche Autobusse mit Besuchern. KM Friedrich Mario Müntefer, ein ausgezeichneter Dirigent, verläßt uns jetzt, um nach Troppau zu gehen. Ihm ist es zu danken, daß das Stadttheaterorchester seine Leistungsfähigkeit erheblich steigerte während der letzten Jahre. In den Sinfoniekonzerten hatte er außerordentliche Erfolge, wie übrigens auch in der Oper. Um einige Höhepunkte zu nennen, so waren Brahms' Dritte Sinfonie, Tschaikowskys Fünfte und Regers Mozartvariationen prachtvoll geschlossene Darbietungen. Auch eine Uraufführung erlebten wir, die Rokoko-Variationen von Erich Wolff von Gudenberg. Von Solisten seien genannt: Prof. Stroß (Mozarts A-dur-Konzert) und unser einheimischer Pianist Kurt Gerecke, der Liszts A-dur-Konzert vollendet schön spielte. In den letzten Tagen krönte Friedrich Mario Müntefer seine Tätigkeit in unserer Stadt mit einer festlichen Wiedergabe von Beethovens neunter Symphonie. Den Chor (200 Stimmen) stellten Halberstädter Singgemeinschaften, Männerchöre, junge Sängerinnen des BdM und ausgewählte Sänger der Oberschulen. Der Erfolg war außerordentlich. Die Stadt stand im Zeichen dieses musikalischen Ereignisses. Besonders erfreulich war die begeisterte Mitarbeit der Jugend. Die Soli sangen Franziska Petri, Anneliese Müller, Adolf Vieroth und Paulpeter Rafalski. Der letztgenannte ist ein hervorragender Baßbariton.

Im übrigen bot uns Prof. Kurt Thomas alte und neue Chormusik mit der Kantorei der Hochschule in Berlin in wundervoller Ausführung. Der Halberstädter Singkreis zeigte unter Leitung von Albert Schmidt mit einer wohlgelungenen Aufführung von Bachs Weihnachtsoratorium, mit guten Gesangssolisten aus Leipzig und Bläservirtuosen des Gewandhauses, sein Können. Die Halberstädter Liedertafel feierte ihr 110jähriges Bestehen durch ein Festkonzert, das mit neuzeitlichen Männerchören unter Leitung von Georg Faulhaber bekannt machte. In einem Großkonzert der Wehrmacht (fünf Musikkorps) gab es unter Leitung von Stabsmusikmeister Kayser sinfonische Musik von Händel bis Wagner zu hören. Beethovens „Pastorale", sorgsam herausgebracht, stand im Mittelpunkt der Vortragsfolge. Herbert Pätzmann.

KIEL. Der Schwerpunkt der musikalischen Betätigung in unserer Stadt lag in der großangelegten Reihe von zehn Symphoniekonzerten, die der „Verein der Musikfreunde" veranstaltete. Mit zwei Ausnahmen standen diese Konzerte unter Leitung des neuernannten Städt. MD Paul Belker, der sich mit seiner Kunst schnell und sicher die Herzen der Kieler Konzertbesucher gewinnen konnte. Ihm stand für seine künstlerische Arbeit das oft gerühmte Städtische Orchester zur Verfügung (64 Mitglieder), das in seinen verschiedenen Gruppen zum Teil ganz ausgezeichnete Künstler vereint. Planung und Durchführung dieser Konzerte waren vorbildlich, so daß es zu beachtlichen künstlerischen Ergebnissen kam. Neben den Standwerken unserer sinfonischen Literatur (Beethoven: Siebente, Neunte und Missa solemnis, Brahms: Zweite Symphonie und Schicksalslied, Bruckner: Vierte und Siebente) gab es auch Dinge zu hören, die etwas abseits liegen, Werke, die den Programmen eine willkommene Auflockerung brachten. So erklang ein Frühwerk Bizets, die vor kurzem entdeckte C-dur-Sinfonie und entzückte die Hörer. Auch Schuberts zweite Sinfonie (B-dur), von Belker wundervoll frisch musiziert, zeigte, daß sie im Konzertsaal nicht vernachläßigt werden darf. Selbstverständlich ist, daß auch nicht verabsäumt wurde, den Hörern Gelegenheit zu geben, sich mit der Problematik des zeitgenössischen Schaffens auseinanderzusetzen. So wurde als Uraufführung die 7. Symphonie von Hans Fleischer geboten. Fleischer kam in Kiel mehrfach schon zu Wort und kann sich unter den Kieler Musikfreunden einer starken Anhängerschaft rühmen. Wie bei den früher gehörten Werken bestach auch bei dieser Uraufführung das ernste Wollen des Komponisten und seine Beherrschung der Satzkunst. Wie Fleischer die gegensätzlichsten musikalischen Gedanken

gegeneinander führt, und wie er die Entwicklungen zu Höhepunkten gestaltet, das sind untrügliche Zeichen einer echt symphonischen Begabung. Recht kühl wurde Kurt Raschs „Ostinato“ für Orchester, Werk 29 aufgenommen. Es ist möglich, daß dieses eigenwillige Stück bei mehrfachem Hören aber gewinnt. Als wertvolles, bisher in Kiel nicht gehörtes Werk wurde Rudi Stephans „Musik für Geige und Orchester“ erkannt und gewürdigt. Unser Kieler Konzertmeister Lothar Ritterhoff erspielte sich mit dem Violinkonzert h-moll von Pfitzner, dessen schwierige Faktur er klug formend darlegte, einen starken Erfolg. Soweit die eigentlichen Neuheiten! Man wird, trotzdem die Hörerschaft hierbei nicht gerade besonders willig mitgeht, nicht nachlassen dürfen, gerade auch der zeitgenössischen Musik das ihr zukommende Recht zu verschaffen.

Als Solisten hatte man zu diesen Konzerten Künstler geladen, über deren Bedeutung kein Wort mehr gesagt zu werden braucht: Georg Kulenkampff (Violinkonzert von Schumann), Edwin Fischer, Friedrich Wührer, Hans Hotter, Thelma Reiß u. a. In der Reihe dieser Künstler machte neben dem bereits erwähnten Kieler Geiger Lothar Ritterhoff auch der in Kiel an der Nordmarkschule wirkende Pianist Carl Seemann, der das c-moll-Konzert von Rachmaninoff meisterte, gute Figur. Dieser noch junge Künstler wird ohne Zweifel seinen Weg machen. Als Gastdirigent, der mit erfreulicher Regelmäßigkeit in Kiel zu hören ist, wirkte bei einem dieser Konzerte Rudolf Krasselt mit, wieder alles mit seiner großzügigen Auslegungskunst bezwingend. Nicht unerwähnt bleiben darf ein Konzert der Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler, der natürlich wieder triumphalen Erfolg hatte. Als willkommene Neuheit brachte er Strawinskys „Divertimento“ aus dem Ballett „Der Kuß der Fee“ mit, das Furtwängler in unnachahmlich geistvoller Weise vortrug. Arthur Maaß.

LINZ / Donau. Der belebende Impuls der diesjährigen Spielzeit zeigte sich ziemlich spät in der Patenstadt des Führers; aber auch da ergab sich die Ausbeute der musikalischen Veranstaltungen nicht allzugroß. Am empfindlichsten machte sich der Mangel an guten Solistenabenden bemerkbar. Frau Alice Maria Frank (Sopran), der spanische Geiger Juan Manén und Kammersänger Domgraf-Faßbaender waren die einzigen, die qualitativ Wertvolles boten und mit ihrer Kunst starke Anregung auslösten.

Stärker traten im letzten Vierteljahr mehrere Orchesterkonzerte in die Erscheinung, die von der NSG „Kraft durch Freude“ veranstaltet wurden. Als die bedeutendsten sind die Abende ostmärkischer Komponisten mit eigenen Werken zu nennen. Franz Kinzl erwies sich in seiner neuesten sinfonischen Dichtung „Die Stadt“ wieder als ein äußerst feinhöriger Musiker. Das interessante Werk fesselte vor allem durch die Lebendigkeit des Einfalls und Vielgestaltigkeit der Orchestersprache. Mit genauer Kenntnis instrumentaltechnischer Forderungen liegt Kinzls Hauptstärke im Koloristischen, in der witzigen Charakteristik und Milieuzeichnung; Richard Strauß ist der Meister, den er liebt, der ihm irgendwo verwandt erscheint. Franz Kinzl war seinem Werk ein ausgezeichneter Interpret. Die Solistin des Abends, Maria Gruber, mit ihrem klanglich schönen und ausgeglichenen Sopran fand warmherzigen Anklang für die Vermittelung von drei Richard Strauß-Liedern.

Wilhelm Jerger, der Wiener Philharmoniker, dessen sinfonische Variationen über ein Choralthema im In- und Ausland starkes Echo auszulösen vermochten, hatte auch in Linz als Komponist und Interpret großen Erfolg. In diesen groß angelegten Variationen verleugnet Jerger sein Wesen nicht; meisterliches Können, Ernst und Geistigkeit geben auch hier das Gepräge. In der südlich durchpulsten drängenden Rhythmik (sechste Variation), in der Kontrastierung von raffinierten Klangeffekten vermeint man mitunter slavischen Einschlag zu hören. Verschiedenartig in Form und Stimmungscharakter stellt der Komponist im eigenartigen Wechselspiel Variationen feierlichen Ernstes (fünfte) und solche humorvollen Inhalts (siebente) entgegen. Das Ganze endet in einer klanggesättigten Passacaglia mit weitausholendem Schluß, als wäre Jerger bei Meister Reger in die Schule gegangen. Jergers warmblütigem Nachschaffen als Dirigent vertraute der heimische Komponist Dr. Franz Schnopfhagen sein neuestes Orchesterwerk „Tänze“ an; diese heimatlichen, formal und harmonisch gebundenen Ländlermelodien in farbiger Abstufung mit feinen Tempivarianten fanden auch begeisterten Beifall. Außerdem hörte man noch an diesem Abend Mozarts B-dur-Symphonie (K.-V. 182) und Tschaikowskys „Fünfte“.

Anläßlich des 20jährigen Bestehens veranstaltete der Linzer Konzertverein — eine Vereinigung von leidenschaftlicher Liebe zur Musik erfüllter Laienmusiker — ein Symphoniekonzert, das in seiner Durchführung weit über das Maß ähnlicher Konstitutionen hinausging. Im Hornkonzert von Rich. Strauß erwies sich der erste Hornist der Wiener Philharmoniker Prof. Gottfried Freiberg als Meister seines Instruments. In der Burleske, Suite von dem Kärntner Rudolf Kattnig, die mit ihren zahlreichen solistischen Orchesterpartien große Anforderungen an alle Holzbläser stellt, zeigte der Komponist großes Können. In drängendem Zug geschrieben, fühlt man sich in dieser Musik bald zuhause; wenn auch in ein neuzeitliches Gewand gekleidet, bleibt sie doch durch leicht beschwingte, melodiöse Einfälle volksnahe. Der Wiedergabe unter der Führung von KM Max Damberger,

die in frischem technischen Zug bei dem mit Jugend stark durchsetzten Zuhörerkreis starken Beifall auslöste, muß man Anerkennung zollen.

Das Linzer Kammer-Quartett (Alfons Vodofek, Robert Süß, Anton Bauer und Wilhelm Czerwinka) brachte u. a. in Vollendung Mozarts A-dur-Quintett mit dem ausgezeichneten Klarinettisten Alfons Stepan, während sich in Brahms Horntrio Leo Hochmeister seines Parts mit Bravour entledigte.

Vom Linzer Landes-Theater, Intendant Ignaz Brantner, lassen sich ein paar Opern-Neueinstudierungen melden, in denen sich KM v. Falkhausen und der Regisseur Hans Schnepf als künstlerische Leiter bewährten. Zu nennen sind „Die lustigen Weiber" von Nicolai und Rossinis „Barbier von Sevilla". Als Rosine hatte Jetty Topitz-Feiler — eine Linzerin aus der Schule Maria Günzel-Dworski — mit ihren feingeschliffenen Koloraturen großen Erfolg. Ebenbürtig als Partner standen ihr der junge lyrische Tenor Erwin Novak (Graf Almaviva) und Rolf Telasko (Figaro) zur Seite.

Zwei große musikalische Ereignisse der letzten Wochen sind meinem Bericht noch nachzutragen: Johann Nepomuk David als Komponist und Dirigent im Rahmen der NSG „Kraft durch Freude", worüber wir bereits im Mai-Heft der ZFM (S. 544) berichteten, und ein „Wagner-Festkonzert", die erste große Kulturveranstaltung der NS Gau-Frauenschaft.

Über das Richard Wagner-Festkonzert schreibt der Musikberichterstatter der „Volksstimme": „Ein voller Erfolg war der ersten künstlerischen Veranstaltung der NS-Frauenschaft des Gaues Oberdonau beschieden, da sie über Anregung der Leiterin Frau Marie Schicho einem Festkonzert zu Ehren des größten deutschen Musikdramatikers Richard Wagner die Wege bereitete. An Direktor Paul Günzel, dem Linz in Wahrung der schönen Musiktradition unserer Stadt so viel verdankt, fand das Unternehmen einen kunstverständigen und treubesorgten Mentor und an seiner Gattin, Frau Maria Günzel-Dworski, eine tatkräftige Mitarbeiterin, die sowohl als Künstlerin und auch als Lehrmeisterin der von ihr seit Jahren so erfolgreich geleiteten Opernschule alles daransetzte, um dieses Konzert in der ganzen Art seiner Durchführung zu einem Feste zu gestalten. Herzlich begrüßt, trat Direktor Günzel an das Dirigentenpult, um als prachtvollen Auftakt des Meisters Ouvertüre zur Oper „Der fliegende Holländer" mit dem verstärkten Orchester des Landestheaters darzubieten. Ein glänzendes Zeugnis starken Könnens bot Fräulein Isolde Jantsch mit der Senta-Ballade. Besonderes Interesse wandte sich der zum Beschlusse gebrachten Aufführung des dritten Aktes „Die Walküre" zu. Kammersänger Josef Rühr von der Staatsoper München gab dank seiner kraftstrotzenden Gestalt, dem edlen Wohlklang seiner Stimme und reifster Vortragskunst einen Wotan großen Formats. Die Rolle der Brünnhilde verlangte eine Sängerin und Schauspielerin von hoher künstlerischer Güte. Sie hat sich in Frau Maria Günzel-Dworski prächtig vereint. Stimmlich in der meisterhaften Dosierung zartester und doch leuchtkräftigster Töne dürfte ihre Brünnhilde zu den besten Leistungen hervorragender Wagner-Sängerinnen zählen. Tiefen Eindruck hinterließ der mit kultivierter, angenehmer Stimme liebliche und ergreifende Gesang Marie Grubers als Sieglinde. Eine ebenso schwierige wie schöne Aufgabe fiel den Solo-Wechsel- und Chorgesängen der Walküren zu, die von der Elite der Opernschule der Frau Günzel — auch die Senta und Sieglinde sind aus der Schule hervorgegangen — im prächtigen Klang der Stimmen und Präzision des Einsatzes gelöst wurde. Paul Günzel erwies sich auch hier als stilsicherer Dirigent, der aus dem freudig mitgehenden Orchester alle Schönheiten zu holen wußte. Die Gesamtdarbietung wurde mit nicht endenwollendem Beifall für die Solisten, den Dirigenten und alle Mitwirkenden bedacht und brachte insbesondere Frau Maria Günzel-Dworski durch zahlreiche Blumenspenden wohlverdiente Ehrung."

Paul Günzel.

MEXIKO. (Konzert der Deutschen Volksgemeinschaft: J. Haydn: „Die Jahreszeiten".) Unter den verschiedenen Feiern, die von der Deutschen Volksgemeinschaft zur Verschönerung des Weihnachtsfestes veranstaltet wurden, nahm die Aufführung der „Jahreszeiten" zweifellos die erste Stelle ein, sowohl in Bezug auf den Umfang der Darbietung als auch vom Standpunkt des Gemeinschaftsgedankens, denn mit Ausnahme der Orchestermusiker und des Dirigenten Dr. Arno Fuchs waren alle Mitwirkenden Liebhaber der Musik, für welche die Einstudierung eines klassichen Werkes ein gerüttelt Maß von Fleiß und Aufopferung bedeutete. Als Lohn für ihre Begeisterung konnten die Chorsänger und Solisten dafür den ehrlichen Beifall nicht nur der ganzen deutschen Kolonie, sondern auch vieler mexikanischer Kunstfreunde einheimsen, wie er auch gleichzeitig die wohlverdiente Anerkennung für die rastlose und erfolgreiche Arbeit des musikalischen Leiters war.

Angesichts der beträchtlichen Schwierigkeiten, die einzelne Teile der Jahreszeiten für einen Laienkörper bieten, war es verständlich, daß der Chorleiter einige Nummern der Partitur wegließ, um eine saubere Ausführung des Gebotenen zu gewährleisten. Der Vortrag des Gewitterchors, welcher hervorragend genannt werden muß, erbrachte den Beweis für die Nützlichkeit dieser weisen Beschränkung. Leider fehlten — wohl auch aus dem vorher genannten Grunde — mehrere sehr dankbare Solo- und Duettstellen, so vor allem der Zwiegesang zwischen Hannchen und Lukas: „Ihr

Schönen aus der Stadt" (Nr. 22); es wäre jedoch ungerecht, deshalb das berechtigte Lob über den allgemeinen Eindruck und die künstlerische Leistung an sich einzuschränken. Vielleicht bleibt es einer späteren Neuaufführung vorbehalten, die gesamte Fassung der „Jahreszeiten" in einer abendfüllenden Darbietung zu bringen. Für die mit dem oben besprochenen Konzert geleistete Kulturarbeit sind jedenfalls alle Ausführenden wärmstens zu beglückwünschen. Felix Heyne.

NEUBRANDENBURG. Die Veranstaltungen des Konzertvereins der Stadt, die eine weitere günstige Aufwärtsentwicklung erhoffen lassen, lassen die Tradition einer längst geschaffenen Kultureinrichtung erkennen, die nun zu neuem Leben wieder erweckt werden soll. Das 219. Konzert gestaltete sich zu einem künstlerischen Ereignis ersten Ranges. Der Bariton Hans Belter wie der Pianist Max Nahrath, deren letzterer als Solist Chopinsche Klavierwerke mit technischer Gewandtheit und inniger Anteilnahme an den Werken des Komponisten vortrug, ließen den Abend mit Liedern und Arien von Schubert, Verdi, Kaun und Schoeck zu einem Erlebnis werden. Mit herzlichem Beifall dankten etwa 300 Besucher, Volksgenossen aus Stadt und Land, den Gästen, die sich zu Zugaben bereitfanden. Ein glücklicher Auftakt für eine weitere Veranstaltung des Musikkreises, der eine Hörgemeinde um sich sammelte, die den Spiegelsaal des Neubrandenburger Konzerthauses bis auf den letzten Platz füllte! K. Fr. Dierling, ein Neubrandenburger, spielte mit Schwung und technischer Fertigkeit die Sonate pathétique von Beethoven und Chopins Regentropfen-Prelude, während Kurt Straede-Berlin aus Haydns „Schöpfung" sang, in Liedern von Schubert und Wolf wie Loeweschen Balladen die stimmliche Schönheit und Kraft seines Basses offenbarte. Verdienter Beifall lohnte die beiden Künstler. In der Kammermusik des Wendling-Quartetts erlebten die Besucher des dritten Konzerts Musik zu letzter Vollendung. So erklang das Streichquartett von Max Reger unter ihren Meisterhänden, sodann Schuberts großes Quartett in d-moll mit den Variationen über sein Lied „Der Tod und das Mädchen", zum Schluß Musik von Joseph Haydn. Es war ein vollkommenes, ausgeglichenes Musizieren, das einen nicht endenwollenden Beifall auslöste, — eine Offenbarung der Meisterwerke für alle Hörer.

Als letzte Veranstaltung brachte Friedrich Kausch-Berlin die Johannes-Passion unter Mitwirkung des Bassisten Kurt Straede für die Jesus-Partie in der Marienkirche zur Aufführung. Auch hier bei innerem Erleben für den Besucher des Gotteshauses Musik in höchster Vollendung!

M. Warnke.

REICHENBERG / Sudetengau. (UA J. Stögbauer: „Musik für Klavier und Kammerorchester, Werk 83.) Anläßlich der Ersten Sudetendeutschen Gaukulturwoche hat sich in Reichenberg die „Sudetendeutsche Philharmonie", das ausgezeichnete Orchester, unter seinem Gastdirigenten Fritz Rieger, dem neuen Aussiger Operndirektor, der Uraufführung der „Musik für Klavier und Kammerorchester, Werk 83" des in Krumau als Lehrer und Organist lebenden etwa 55jährigen Komponisten J. Stögbauer angenommen. Ein dreisätziges, kurzes Werk, formal gekonnt und persönlich gestaltet von einem großen Bachverehrer und einem guten Pianisten, der in Legato und Fingersatz seine Herkunft von der Orgeltechnik nicht verleugnen kann. Zu Klavier und Streichquintett gesellen sich ein Fagott, eine Flöte und eine Oboe, welch letztere in nur wenigen Takten zu lieblicher Solomelodie insbesondere im düster-feierlichen zweiten Satz sich kurz emporschwingt, wobei im gespreizten Rhythmus eines Bachschen Passacagliaschrittes das Thema in würdigem Ernst weiterschreitet. Ordnet sich im ersten Satz („Mäßig schnell, in fester Haltung") das Klavier mit perlenden Läufen dem Gesamtwerk unter, so läßt der dritte Satz („Froh und entschieden") dem Klavierpart freieren Spielraum, ohne aber zu der solistischen Größe eines eigentlichen Klavierkonzertes sich zu weiten. Pianistisch schwer liegende Sechszehntelpassagen stürmen hierbei zur Höhe, wie schon im 1. Satz die linke Hand stellenweise starke Weitgriffigkeit zu meistern hat. Das Werk bleibt wohl bewußt nur eine „Musik für Klavier und Kammerorchester", im Gesamteindruck gehaltvoll und vor allem von einem Meister geschrieben. Das Werk fand herzlich-begeisterte Aufnahme. Adolf Himmele.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. „Allerlei heitere Musiken" hieß der 5. Abend mit dem Veranstaltungsring der Hitler-Jugend, der das Große Orchester des Reichssenders Hamburg, geleitet von Norbert Schultze, einige klassische Opern-Ouvertüren und seinen eigenen „Struwwelpeter", mit Bernhard Jakschtat als dem Sänger der in ihrer Art ja auch „klassischen" Verse Heinrich Hoffmanns vorspielte. Schultze ist bekanntlich seit ein paar Jahren gewissermaßen Hauskomponist der Hamburgischen Staatsoper, die den Mut aufgebracht hat, das herzhaft frische Talent dieses Musikanten für die Opernbühne zu entdecken und mit einem Erfolg auszuwerten, der im Fall des „Schwarzen Peter" außergewöhnlich weite Kreise zog. Der „Struwwelpeter" wirkt demgegenüber im

vermindernden Sinne des Wortes etwas ſehr „gelegentlich“, wenn auch die witzige Zitatenfreudigkeit und orcheſtrale Gewandtheit Schultzes ihren unterhaltſamen Klang ſicherte.

Carl Philipp Emanuel Bach, der „Hamburger Bach“, wurde an ſeinem 225. Geburtstag mit einer feſſelnden, aufſchlußreichen Kammermuſikſendung gefeiert. Eine der „Preußiſchen Sonaten“ für Cembalo (Gerhard Gregor), die F-dur-Sonate für zwei Violinen mit Continuo (Bruno Mikſche, Kurt Herold, Rudolf Kupfer und der Cembaliſt), dann noch vier Lieder auf hochwertige „literaturfähige“ Texte, geſungen von Aida Montes, vermittelten einen zumindeſt andeutungshaften Umriß von dem geiſtigen Format und Ausdrucksbedürfnis dieſes zweiten Bach-Sohnes.

Eine funkiſche Biographie Enrico Caruſos gab Herbert Scheffler, der in ſeinen Schilderungen vor allem die menſchliche Eigenart und Zuverläſſigkeit dieſes Geſangsſternes erſter Klaſſe, der ſich immer als Künſtler und nie als „Star“ fühlte, hervorhob; für Caruſos Kunſt ſtanden in Schallplatten die wirkſamſten Belege zur Verfügung.

Eine ſehr ergiebige „Cello-Muſik“ beſtritt der vortreffliche Karl Maria Schwamberger, begleitet von Richard Beckmann. Boccherini, Buſoni („Kultafelle“), Reger und Philipp Jarnach hatten die wertvolle inhaltliche Subſtanz dieſer Veranſtaltung hergegeben.

Paul Graener, der Führer der Fachſchaft der deutſchen Komponiſten, hat als Schaffender immer ſchon (auch vor 1933) im Hamburger Rundfunk Zugang zum Mikrophon gehabt. Eine ältere Arbeit, die Singkomödie „Das Narrengericht“ (Libretto von Otto Anthes), konnte er jetzt den Hörern in einer „authentiſch“ anzuſprechenden Darſtellung vorführen.

Andreas Romberg, ein niederdeutſcher Meiſter, der als tüchtiger „Zeitgenoſſe“ der Epoche Beethovens wenigſtens den Fachleuten wenn auch nicht bekannt, ſo doch ein Begriff iſt, wurde in einer Hörfolge von Hans-Wilhelm Kulenkampff, der ſich dabei auf die Forſchungen Kurt Stephenſons ſtützte, dem großen Publikum nahe (oder doch näher) gebracht. Rombergſche Kompoſitionen verſchiedener Form und Beſetzung wurden unter Leitung von Johannes Röder die klingende Ernte der Veranſtaltung.

Eine beſonders wichtige Aufgabe hatte Röder mit der Hamburger Erſtſendung der „Chorphantaſie: Das dunkle Reich“ von Hans Pfitzner zu betreuen. Da Röder neben ſeiner Funktätigkeit auch Chormeiſter des hieſigen Lehrer-Geſangvereins iſt, eines Chores von ſehr ſtolzer Tradition, kann der Sender in Aufführungen ſo anſpruchsvoller Art dieſes Chormaterial einbauen (und der Chor hat auf ſolche Weiſe eine Gelegenheit, ſeine Kräfte fortlaufend an ſchwierigen orcheſtrale Mitwirkung vorſehenden Werken zu erproben und zu erhalten). Als Soliſten hatten Eliſabeth Schwarzkopf und Gerhard Hüſch ſich zu Pfitzners innerlich durchgeformter Cantilene zu bekennen. — Am gleichen Abend erklangen noch „Herr Oluf“, in deſſen Vortrag Hüſch ja ſchon beträchtliche Erfahrung hat, und das „Violinkonzert“ von Brahms, in deſſen Wiedergabe Bernhard Hamann ſeinen ſauberen geigeriſchen Stil mit durchſchlagendem Erfolg neuerlich bekräftigte.

Eine außergewöhnlich eindringlich profilierte kammermuſikaliſche Leiſtung war die Wiedergabe der großen „C-dur-Fantaſie“ von Schubert (Werk 159) durch Wilhelm Stroß (Geige) und Ferry Gebhardt (Klavier). Die beiden Interpreten gehören zweifellos heute zu den beſten ihres Faches, und ihr Können iſt ſo funkiſch, daß man bei ſeiner Würdigung keineswegs vor allem von der Jugend dieſer Muſiker ſprechen muß. Jung ſind ſie in ihrem idealiſtiſchen Schwung, in ihrem Virtuoſen-Idealen, die durchaus aus den tiefſten Neigungen dieſer Zeit hervorwachſen; aber erfahren ſind ſie in der Elaſtizität ihrer Technik, in der Subtilität ihres Gehörs und in dem Wiſſen, daß mehr als das Werk kein Spieler geben kann, daß aber die Treue zum Werk der heiligſte Auftrag des reproduzierenden Muſikers iſt und bleibt und immer wieder eine neue Forderung ſtellt an Können und Moral.

Die Urfaſſung der „Neunten“ von Anton Bruckner bot Johannes Röder als karfreitägliche Aufführung. Seine mehr auf temperamentvolles „Espreſſivo“ als auf gelockert klare Technik ſich ſtützende Dirigierweiſe ließ die Darſtellung des gewaltigen Torſos jedoch in einem klanglich wiederholt ſehr materiellen Zuſtand von Maſſigkeit beharren. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Den gewichtigen und volltönenden Ausklang der ſehr verdienſtlichen großen Sendereihe des Münchner Rundfunks zum 70. Geburtstag Hans Pfitzners bildete eine Wiedergabe der „Roſe vom Liebesgarten“. Man war dankbar für die alſo ermöglichte Begegnung mit dieſem leider von den Opernbühnen beſonders vernachläſſigten romantiſchen Opernwerk: vermag doch gerade die „Roſe“ mit der zauberiſchen Fülle ihrer leuchtend aufblühenden Melodien, mit all ihren — einem ſchier unerſchöpflichen Quellgrund der Phantaſie entſtrömenden — wunderſamen deutſchen Liedweiſen auch einem weiteren Hörerkreis eine deutliche und innige Vorſtellung von der ſchöpferiſchen Kraft und heiligen Herzensglut des Muſikers Hans Pfitzner zu geben.

Die Aufführung unter des Meiſters perſönlicher, ſehr feinnerviger und innerlich beſchwingter Leitung vermittelte, obgleich man die ſzeniſche Erſcheinung des Werks mehr, als man ahnen konnte,

entbehrte, einen nachhaltigen, neu begeiſternden Eindruck von der inneren und äußeren Schönheit der Muſik. Alle Reize des orcheſtralen Klangbilds vermag eine Rundfunkübertragung allerdings nicht erkennbar zu machen. Die Bearbeitung für dieſe Wiedergabe ſtammte vom Komponiſten ſelbſt. Sie beſtand aus einigen Kürzungen, und der funkbedingten „Notwendigkeit" des Kürzens fiel außer einigen kleineren Teilen rein ſzeniſcher Muſik und einem längeren Abſchnitt der Szene im Reiche des Nachtwunderers leider auch das ganze Vorſpiel zum Opfer.

Von den mitwirkenden Sängern verdient Friedl Gehr, die ſehr muſikaliſche, ſtimmlich ausgezeichnete und mit ſpürbarer innerer Bewegung ſingende Interpretin der Minneleide die herzlichſte Anerkennung. Gut bewährte ſich aber auch Albert Seibert (Siegnot), Walter Carnuth (Moormann), Odo Ruepp (Nacht-Wunderer), R. von Aſchoff (Schwarzhilde) und Eſther Mühlbauer (Rotelſe). Für die Klarheit der Spielleitung war man Helmut Grohe, für die treffliche Einſtudierung der Chöre Eduard Zengerle zu Dank verpflichtet. Vor der Aufführung bot Dr. Wilhelm Zentner eine klare und von warmherziger Begeiſterung erfüllte Einführung in die Dichtung und Muſik der „Roſe".

Auch ein weſentlicher Teil des übrigen Programms der letzten Wochen ſtand im Zeichen Hans Pfitzners. Sein 70. Geburtstag brachte ein warmherziges Bekenntnis zum Menſchen und Künſtler Pfitzner von Ludwig Schrott, eine Aufführung des Klaviertrios Werk 8 (durch das Elly Ney-Trio) und eine Sendung (mit Induſtrie-Schallplatten) „Pfitzner als Dirigent", die uns des Meiſters beiſpielhafte interpretatoriſche Kunſt in Beethovens „Paſtorale" und von Webers „Oberon"-Ouvertüre neu erleben ließ. Voraus ging noch ein großes Konzert mit volkstümlichen Werken Pfitzners unter der perſönlichen Leitung des Komponiſten und unter Mitwirkung hervorragender Soliſten wie Maria Reining, Ludwig Hoelſcher, Max Strub und Hans Hotter: in dieſer — auch öffentlich zugänglichen Veranſtaltung — hörte man u. a. manches ſelten aufgeführte wie die Balladen „Herr Oluf" und „Der Blumen Rache", die prachtvolle Vertonung von Kopiſchs „Trompeter" und einige Stücke aus der wundervollen „Käthchen von Heilbronn"-Muſik. Zu Ende geführt wurde in dieſen Tagen auch die Geſamtwiedergabe des Pfitznerſchen Liedſchaffens mit den bisher letzten Schöpfungen, den Liedern Werk 40 (Julius Patzak) und den Sonetten Werk 41 (E. C. Haaſe). Endlich verdient in dieſem Zuſammenhang noch die von Helmut Grohe, dem hochverdienſtlichen Förderer von Pfitzners Kunſt am Reichsſender München, geſtaltete Hörfolge „Geliebte Götter" beſondere Erwähnung: hier hörte man, von Pfitzner ſelbſt geſprochen, ſeine ſechs dichteriſch meiſterlich geformten und geiſterfüllten Sonette, mit denen er „geliebten Göttern ſeiner Jugendjahre und Freunden ſeiner Manneszeit" gehuldigt hat, und anſchließend an jedes dieſer Gedichte auf G. A. Bürger, Lortzing, Hoffmann, Schumann, Schopenhauer und Wagner brachte die Sendung dann weſenhaft bezeichnende Stücke aus Werken dieſer Muſiker, Dichter und Denker. Ein reizvoller Programmgedanke, dem überdies die vortreffliche Durchführung im einzelnen nachhaltige Wirkung ermöglichte.

Aus den ſonſtigen, in letzter Zeit nicht gerade überreich mit Intereſſantem durchſetzten Vortragsfolgen ſeien zunächſt ein paar Konzertſtunden herausgegriffen, die einige feſſelnde Begegnungen mit anderen zeitgenöſſiſchen Komponiſten vermittelten: ſo mit Ceſar Bresgen, von dem wir, bezaubernd geſungen von Hanna Eſchenbrücher, einige prächtig gelungene, hellklingende, melodiſch und rhythmiſch weiträumige „Dorflieder" nach Texten aus Jungnickels „Trotz Tod und Tränen" hörten; dann mit Lukas Böttcher, in deſſen farbige, ausladend temperamentſtarke, intenſiv empfundene und geſtaltete Lied- und Kammermuſik eine wohlgelungene Nürnberger Sendung einen bedeutſamen Einblick gewährte. Anregend zu hören waren auch einige edel erfühlte, klar durchdachte, aus romantiſchen Gründen erblühende Orcheſterſtücke des Augsburgers Max Herre. Beachtlich ferner einige neue Schöpfungen fränkiſcher Tonſetzer: die ſtimmungsſtarken Lieder Hanns Schindlers, die rhythmiſch lebensvolle, feſſelnd durchgeführte Kammerſonate f. 2 Geigen u. Klavier von Max Gebhard, die in romantiſche Bezirke führende, durch feine, farbige Stimmungswerte anmutende Solokantate für Sopran, Bratſche, Flöte, Horn und Klavier (nach Eichendorff und Brentano) von Karl Schadewitz und die knapp formulierte, für das Soloinſtrument ſehr dankbare Flötenſonate Werk 26 von Willy Spilling. Einen ſtarken Eindruck machte auch erneut Gerhart von Weſtermans gedankenreiches, in allen Stimmen wirklich lebensvoll entwickeltes fis-moll-Streichquartett in einer Wiedergabe des ausgezeichnet muſizierenden Stuhlfauth-Quartetts. Von den in der gleichen Konzertſtunde erklingenden Liedern K. v. Wolfurts ſprach mich das dritte „Wenn ich ein Vöglein wär" als das natürlichſt gewachſene am ſtärkſten an (etwas ſcharf der Klang des Soprans Margret von Klots). Dem Sechziger Joſeph Haas widmete Augsburg in ſeiner Sendereihe „Schwäbiſche Komponiſten" noch eine dankenswerte Gedenkſtunde mit Aufführungen ſeiner köſtlichen Bagatellen für Oboe (Karl Albes), der „Lieder vom Leben" (H. Klein v. Poeppinghauſen) und eines Teils der Horn-Sonate, die der Soliſt K. Burkhardt zwar klar, aber etwas ſchwer und mühſam im Ton ſpielte. Auch

Adolf Wallnöfers, des 85jährigen Münchner Tondichters, wurde noch einmal mit einem Kammermusikkonzert gedacht, in dem sich Martha Martensen, August Schmid-Lindner und Jelena Reichel-Pacic liebevoll für Lieder, Klavierstücke und ein Cellostück Werk 128 einsetzten.

Von den Orchesterkonzerten sei ein Abend unter Karl Tuteins Leitung genannt, der mit Kurt Atterbergs anziehenden „Mittsommertänzen" bekannt machte und außerdem Sindings rauschendes Klavierkonzert in einer virtuosen Darstellung durch den nordischen Pianisten Birger Hammer brachte.

Eine köstliche Stunde Musik vermittelte das Trio Hermann Zilcher (Klavier), Karl Bender (Bratsche) und Gustav Steinkamp (Klarinette) mit seiner meisterlichen Wiedergabe der allzu selten gespielten „Märchenerzählungen" von R. Schumann und des Kegelstatt-Trios von Mozart. Hervorragend interpretierte in derselben Nürnberger Konzertstunde Sify von Barany Tartinis Teufelstriller-Sonate.

Bemerkenswert war endlich auch — um des Programmgedankens willen vor allem — die von Gerhard Brosig zusammengestellte Veranstaltung „Kammermusik von Opernkomponisten", bei der man u. a. ein kaum bekanntes Klavierstück von Richard Wagner („Ankunft bei den schwarzen Schwänen") und einen Satz aus der edlen Geigensonate Werk 10 von Wolf-Ferrari zu hören bekam.

Schließlich seien noch zwei eindrucksstarke Opernsendungen kurz vermerkt: eine vorzügliche funkeigene Aufführung von Puccinis „Bohème" unter Winters musikalischer und Grohes szenischer Leitung und eine Wiedergabe der meisterhaften „Tosca"-Aufführung der Bayerischen Staatsoper unter der Führung von Clemens Krauß in der hervorragenden Besetzung der Neueinstudierung (in italienischer Sprache).

Dr. Anton Würz.

REICHSSENDER WIEN. Das März-Programm brachte einige ausgezeichnete Übertragungen. Es ist höchst erfreulich, daß der Reichssender Wien wieder mehr Rücksicht auf die Wünsche seiner ernste Musik liebenden Hörer nimmt. Die erfolgreichen Bemühungen der Sendeleitung seien gerne anerkannt, denn man studiert das Radioprogramm jetzt schon wieder mit mehr Interesse, und läßt sich von einer unerwarteten interessanten Sendung angenehm überraschen. Was im Sendeprogramm des Reichssenders noch immer viel zu wenig berücksichtigt wird, sind die Werke lebender österreichischer Komponisten. Man sehe nur einmal die Rundfunkzeitschrift des Wiener Reichssenders durch, so wird man feststellen müssen, daß diese Werke nur sehr vereinzelt erscheinen. Auch die Solisten beschränken sich mit wenigen Ausnahmen hauptsächlich auf die Klassiker. Hier sollten doch die ausübenden Künstler bei ihrer Programmauswahl mehr Rücksicht auf die schaffenden Künstler nehmen; das erfordert schon die Kollegialität. Es ist, um sein Können zu zeigen, absolut nicht erforderlich, daß eine Konzertstunde nur aus Klassikern oder anderen bekannten, immer wiederkehrenden Werken besteht. Zum Können gehört auch die Wiedergabe moderner Werke; auch diese sind oft genug Prüfsteine in musikalischer, wie auch technischer Hinsicht. Der Reichssender sollte da mehr Einfluß auf die Programmauswahl der Ausübenden nehmen, denn wer wäre sonst am ehesten dazu berufen! Man kann auch ein Programm aus Klassikern und Modernen zusammenstellen, allerdings ist dazu musikalische Intelligenz, wie auch der gute Geschmack Voraussetzung. Man hat da genug bewährte Beispiele aus dem Konzertsaal.

Nun zum Bericht. Aus der Wiener Staatsoper übertrug der Reichssender die komische Oper „Das Glöckchen des Eremiten" von A. Maillard. Obwohl dieses Werk der spätfranzösischen Zeit angehört, hat es größtenteils seine lebendige Wirkung noch bewahrt. Der 1. Akt ist der schwächste und erst der 2. und 3. Akt zeigen blühende Melodik. Die Aufführung unter der flotten zielbewußten Leitung von GMD Knappertsbusch hatte besten Erfolg. Die Solisten Wernigk (Thibaut), Dermota (Sylvain), Monthy (Belamy), Tutzek (Georgette) u. a., sowie der Chor und das ausgezeichnet musizierende Orchester der Wiener Staatsoper wurden ihrer Aufgabe wie immer bestens gerecht. Eine zweite Opernübertragung war „Die lustigen Weiber von Windsor" aus dem Studio. Der Leiter dieser Aufführung K. Audenrith setzte sich mit seinen Mitwirkenden K. Böhme (Falstaff), Monthy (Fluth), Dermotta (Fenton), Kruyswyk (Frau Fluth), L. Brix (Frau Reich) usw., dem Chor des Reichssenders Wien und den immer bewährten Wiener Sinfonikern für dieses immer wieder herzerfrischende Werk erfolgreich ein.

Das schon früher angekündigte 2. Konzert der Wiener Philharmoniker brachte unter der Leitung von GMD Knappertsbusch eine Auswahl besonders fesselnder Werke. Als erstes wurde die selten zu hörende Ouverture aus der Oper „Ruslan und Ludmilla" von Glinka gespielt; anschließend folgte Mozarts Sinfonie D-dur (K. V. 504), „Till Eulenspiegel" von Strauß und zum Abschluß die 6. Sinfonie von Tschaikowsky. Daß die Philharmoniker wieder auf der Höhe ihres einzig dastehenden Könnens waren, ist selbstverständlich. Knappertsbusch gestaltete diese Werke mit impulsivster Musikalität und begeisterte bis zu dem zu frühen Schluß dieses einzigartigen Konzertes. Zum 75. Geburtstag von Richard Strauß wurde das im gro-

ßen Muſikvereinsſaale ſtatt gefundene Feſtkonzert unter der Leitung von GMD Kabaſta im Rundfunk übertragen.

Ein leider ſeltener Gaſt im Reichsſender iſt GMD Hans Weisbach. Mit einer von ihm komponierten, ſchwungvollen und einfallsreichen Ouverture leitete er das von ihm dirigierte Konzert ein. Der mitwirkende Konzertmeiſter der Wiener Staatsoper W. Schneiderhan brachte mit ſeinem großen Können Beethovens Konzert für Violine und Orcheſter D-dur hinreißend zum Vortrag. Als wirkungsvoller Abſchluß dieſes Abends kam die 5. Sinfonie von Tſchaikowſky. Weisbach iſt ein Vollblutmuſiker und leitete dieſes Konzert mit liebevollſter Hingabe und tiefſter Verbundenheit mit den Werken. Ein weiterer Gaſt im Reichsſender war GMD Ph. Wüſt. Schon die Wahl ſeines Programms (Händel, J. N. David und R. Schumann) deuten auf einen Muſiker von Geſchmack und Gediegenheit. Es war ein Genuß ſeltener Art, mit welcher ſouveränen Beherrſchung er die kontrapunktiſchen Stimmen aus den Werken hervorholte und ſie dadurch mit höchſt plaſtiſcher Geſtaltung erſtehen ließ. Die Ausführenden waren die Wiener Sinfoniker.

Einen aufſchlußreichen Einblick in das erfolgreiche Schaffen des vor einiger Zeit verſtorbenen öſterreichiſchen Komponiſten Julius Bittner gab ein im Reichsſender Wien veranſtaltetes Erinnerungskonzert. Die Werke Bittners zeichnen ſich durch ihren großen Melodienreichtum, ſowie durch die Urſprünglichkeit der Erfindung aus. Seine eigentlich muſikaliſche Bedeutung liegt vor allem darin, daß er die aus dem volksverbundenen und wieneriſchen Geiſte getragenen Opern ſchuf, welche keine Probleme aufgeben, ſondern hauptſächlich aus der innerſten Empfindung heraus geſchaffen wurden. Die Ausführenden Wanda Achſel, Dora Komarek, Herbert Klomſer, der Pianiſt Fritz Kuba und die Wiener Sinfoniker unter der zielbewußten Leitung Wilh. Loibners ſetzten ſich voll und ganz für die Werke ein.

Eine intereſſante Sendung war das Balkan-Konzert. Die Hörer hatten Gelegenheit Werke, die man kaum zu hören bekommt, kennen zu lernen. Eine „Balkanouverture“ des Bulgaren Starnoff, die über die formalen Grenzen dieſer Kompoſitionsart hinausgeht, zeigt entſchiedene Begabung. Ein ſehr temperamentvolles und zum Schluß ſich überſteigerndes Werk iſt die dramatiſche Tondichtung „Sobina“ des Serben Konyovic. Von dem Kroaten Slavenski hörte man aus ſeiner Suite zwei Sätze, die harmoniſch konſtruktiven Eindruck erweckten. Aus dem Ballett „Ochrider-Legende“ von Hriſtic wurden zwei Tänze geſpielt, darinnen werden ſerbiſche Volksmelodien wirkungsvoll mit eigenartigen rhythmiſchen Verſchiebungen verarbeitet. Rogalſki iſt ein Rumäne; ſeine Orcheſter- und Satztechnik weiſen auf einen modernen, die Kompoſitionstechnik beherrſchenden Komponiſten hin. Seine Orcheſterlieder ſind ſehr anſprechend durchkomponiert und erfaſſen den Stimmungsgehalt der Texte vorzüglich. Die mitwirkende Sopraniſtin E. Gutzianu und die Wiener Sinfoniker, welche Prof. Vukdragovic leitete, ſetzten ſich mit großem Erfolg und viel Beifall für die Komponiſten ein. — GMD Reichwein dirigierte einen Richard Wagner-Abend, in welchem Roſe Merker (Sopran) und P. Schöffler (Bariton) als Soliſten mitwirkten. Das Programm zeigte eine ſorgfältige, konzertant wirkungsvolle Auswahl aus verſchiedenen Opern. Die mitwirkenden Sinfoniker waren durchaus auf der Höhe ihres Könnens. Reichwein erwies ſich wieder als der berufene Interpret Wagners.

Preisgekrönte Orcheſterwerke öſterreichiſcher Komponiſten leitete der jetzt wieder mehr gewürdigte vorzügliche Dirigent Anton Konrath. Von dem begabten Komponiſten Uray, aus der erfolgreichen Schule Joſ. Marx’ hervorgegangen, hörte man ein vorzügliches Variationswerk; Orcheſterſatz gut klingend und wirkungsvoll. Ein zweiter ehemaliger Marx-Schüler iſt Friedrich Bayer, ſein „Deutſches Heldenlied“ iſt voll muſikaliſcher Impulſe, prachtvoller Klangeffekte und Steigerungen mit Anklängen an das Horſt Weſſellied, und reißt den Hörer bis zum Schluſſe des Werkes mit. Der dritte Preisgekrönte iſt E. Tittel. Seine „Symphonica sacra“ iſt ein abſolut ernſt zu nehmendes talentiertes Werk im Orcheſterſatz, der gut klingende Anlagen hat; mitunter iſt allerdings den Pauken eine zu große, nicht begründete Rolle zugeteilt.

Das Popa-Grama-Quartett, welches ſich bereits einen höchſt beachtenswerten künſtleriſchen Ruf geſchaffen hat, ſpielte mit vorzüglichem Zuſammenſpiel, das ſich durch ſeine dynamiſche wie auch rhythmiſche Präziſion auszeichnete, ein Streichquartett von M. v. Kralik. — Margit Sturm, eine vielverſprechende Pianiſtin aus der Schule Kerſchbaumers hervorgegangen, ſpielte mit feinſter Kultur und muſikaliſcher Intelligenz fünf Humoresken von Reger. Bemerkenswert iſt ihre beherrſchte Tongeſtaltung und die vernünftige Pedaliſierung. — Die Bläſervereinigung der Wiener Philharmoniker, Niedermayer, Wlach, Pardoſchek, Oehlberger, Hanzel, Freiberg und Kainz, ſpielten Werke von Roſſini und Mozart. Die Wiedergabe, welche ſich auf höchſt künſtleriſchem Niveau befand, mußte auch den anſpruchsvollſten Hörer reſtlos befriedigen. Marie Handl iſt eine junge, mit ſchönſten Stimmitteln begabte Sängerin, deren geſchmackvoller Vortrag ſowie ihre gediegene muſikaliſche Auffaſſung weit über dem allgemeinen Durchſchnitt ſtehen.

Arnold Röhrling.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Meerane erwartet für sein Kreissängerfest (3. u. 4. Juni) über 2000 Sänger aus Westsachsen zu Gast.

In der Vortragsfolge des diesjährigen Würzburger Mozartfestes erscheint ein bisher unbekanntes Werk von Josef Haydn „Divertimento für sechs Holzbläser in C-dur", aufgefunden von dem bekannten Haydnforscher Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger.

Greifswald führte Mitte Mai das zehnte Pommersche Musikfest durch.

Die Reichstheaterfestwoche in Wien (4. bis 11. Juni) bringt diesmal an Opernaufführungen: Richard Strauß' „Friedenstag", Richard Wagners „Tannhäuser" und den „Julius Cäsar" von Händel.

Freiburg i. Br. gestaltet sein 5. großes Musikfest, das Ende Juni unter der Gesamtleitung von GMD Bruno Vondenhoff zur Durchführung kommt, zu einem Beethoven-Fest aus. Als Festdirigenten werden neben GMD Vondenhoff der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe und GMD Prof. Hermann Abendroth erwartet.

In der Gesamtreihe der Burgmusiken auf Schloß Burg an der Wupper nahm die 26., Anfang Mai, eine Sonderstellung ein. Unter dem Titel „Zeitgenössische Musik aus dem deutschen Osten" wurde eine Veranstaltung durchgeführt, die ihre besondere Bedeutung durch die Anwesenheit und Mitwirkung des Geschäftsführers der Landeskulturkammer der Freien Stadt Danzig Dr. Goergens, sowie des Fachschaftsleiters der Komponisten in der Landeskulturkammer Werner Schramm erhielt. Dr. Goergens sprach in der Festhalle in Unterburg über „Danzig, ein Bollwerk deutscher Kultur im Osten". Umrahmt wurde die Rede von der Bläsersuite des Danziger Komponisten Johannes Hannemann und dem großen Chorzyklus nach ostpreußischen Volksliedern „Nach Ostland" des ostpreußischen Chorkomponisten Friedrich Welter, dargeboten vom Solinger städtischen Singverein unter seinem Dirigenten, MD Werner Saam. Daran schloß sich ein Kammerkonzert im Rittersaal des Schlosses Burg, bei dem das bedeutsame zweite Streichquartett des Danziger Werner Schramm in Gegenwart des Komponisten, sowie das große Quintett für Klavier, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß von Johannes Hannemann-Danzig durch Mitglieder des Bergischen Landesorchesters Remscheid zur Aufführung gelangte. Beide Werke wurden, als den deutschen Osten besonders eindrucksvoll verherrlichend, vom Senat der Freien Stadt Danzig preisgekrönt. Zwischen beiden Werken brachte Eva Jürgens-Wuppertal den Liederzyklus „Neue Lieder der Heimat" des memelländisch-ostpreußischen Komponisten und Kämpfers Herbert Brust zum Vortrag.

Den 75jährigen Richard Strauß ehrt Magdeburg mit einer Festwoche, in deren Rahmen GMD Erich Böhlke mehrere Werke des Jubilars vermittelt.

Unter der Schirmherrschaft des Reichsprotektors findet in Prag in der Zeit vom 11.—18. Juni die erste deutsche Kulturwoche statt, die das gesamte deutsche Kulturschaffen in Böhmen und Mähren erfassen wird.

Unter der Leitung und auf Anregung von GMD Heinz Dressel-Lübeck findet im Herbst dieses Jahres in Lübeck ein viertägiges Bruckner-Fest statt. Es wird dort die VIII. Sinfonie in der Urfassung kommen, die somit zum zweitenmal in Deutschland erklingt nach der ersten Aufführung unter Furtwängler zum Brucknerfest in Österreich.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Im Rahmen der Reichstagung der „Paul Ernst-Gesellschaft" in Leipzig kamen neue Lieder nach Gedichten von Paul Ernst, vertont von Johannes Hermann Müller, zum Vortrag.

Die Wagner-Forscher tagten soeben auf Einladung der Richard Wagner-Forschungsstätte in Bayreuth. Die Tagung galt der grundsätzlichen Erörterung aller Fragen der Wagnerforschung und der Festlegung der Maßnahmen, die durch die Richard Wagner-Forschungsstätte durchgeführt werden.

Der „Tonkünstler-Verein" in Dresden, der nunmehr in sein 85stes Wirkungsjahr eintrat, beschloß seine dieswinterlichen zwölf Kammerabende und vier Aufführungsabende wiederum mit großem Erfolge, indem er in gleichbleibender Werktreue sämtliche einschlägigen Gebiete des intimen Musikstils der alten und neuen Schule vorbildlich pflegte und zu deren Vermittlung stets erstrangige Ausführende verpflichtete. Der seit vielen Jahren für die Vortragsordnungen verantwortliche Leiter, Kammervirtuos Theo Bauer, wußte jeden Vortragsabend interessant und sich in der Wirkung steigernd zu gestalten und auch dem neuzeitlichen Tonschaffen gebührend Raum zu geben. So hörte man im letzten Vereinsjahre wieder eine ganze Anzahl von Werken, die der Aufführung wert erschienen und einen Überblick über die gesamte Kammermusikliteratur gewährten. Die Ausübenden waren zumeist Mitglieder der Sächsischen Staatskapelle; doch auch auswärtigen Künstlern wurde Gelegenheit gegeben, ihre Leistungen hören zu lassen. Der Mitgliederstand des Dresdner „Tonkünstlervereins" hat sich somit trotz mancher durch die äußeren Verhält-

nisse verursachter Schwankungen auf erfreulicher Höhe halten können, so daß man auf ein gesteigertes Interesse der Kammermusikpflege rechnen kann. — Für den verstorbenen Ehrenvorsitzenden des Dresdner „Tonkünstlervereins", Staatskapellmeister Hermann Kutzschbach übernahm das bisher verwaiste Amt Staatskapellmeister Kurt Striegler. Alfred Pellegrini.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Der bekannte Regisseur und Leiter der Festaufführungen auf der Dietrich Eckart-Bühne, Dr. Hanns Niedecken-Gebhard, der als Lehrer für dramatische Darstellungen an der Hochschule für Musik in Berlin wirkt, erhielt den Titel Professor.

Dr. Karl Friedrich Leucht, der bisherige erste Assistent und Dozent am Musikinstitut der Universität Tübingen, wurde zum Direktor der Städtischen Musikschule in Aschaffenburg ernannt als Nachfolger des verdienten langjährigen Leiters Prof. Dr. Hermann Kundigraber, der in seine ostmärkische Heimat zurückkehrt.

In Frankfurt wird neben dem ersten musischen Gymnasium soeben auch die Reichsmarinemusikschule errichtet.

Die Kantorei des Landeskonservatoriums für Musik in Leipzig unternahm unter Leitung von Joh. Nepomuk David eine Konzertreise nach Hof, Asch, Eger, Karlsbad, Saaz, Brüx, Aussig und Meißen und vermittelte Werke von Gesualdo die Venosa, Schütz, Bach, Bruckner, David und Petyrek.

In ihrem fünften Konzert gedachte die Akademie der Künste zu Berlin des 70. Geburtstages Hans Pfitzners durch die Aufführung seines Klavierquintetts Werk 23, für das sich das schlesische Streichquartett (Franz Schätzer, Georg Olowson. Emil Kessinger und Albert Müller-Stahlberg), mit Georg Schumann am Flügel, einsetzte.

Die Schlesische Landesmusikschule zu Breslau ehrte Hans Pfitzner mit einer Feierstunde, bei der Rud. Hauck und Adelheid Zur seine Violinsonate zur Aufführung brachten. Lieder des Meisters sang Walter Hauck mit Prof. Boell am Flügel. Im Mittelpunkt der Veranstaltung stand ein Vortrag des Pfitzner-Biographen Dr. Alfred Morgenroth.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Köln machte in einem Aufführungsabend der Schulmusikabteilung im Rahmen eines Musikpädagogischen Lehrgangs mit neuen Werken von Paul Höffer, Ernst Gernot Klußmann, Wilhelm Maler und Eberhard Werdin bekannt.

Die Ortsgruppe Berlin des Bayreuther Bundes führte im Theatersaal der Hochschule für Musik in Berlin eine Vortragsreihe über Richard Wagners „Ring des Nibelungen" durch. Vortragender war der Reichsleiter des Bayreuther Bundes Otto Daube, die musikalische Umrahmung wurde von Studierenden der Hochschule durchgeführt.

Im 7. öffentlichen Musikabend der Hochschule für Musik in Köln spielten Studierende der Anstalt Werke von Beethoven, Händel, Brahms und Chopin.

Anläßlich des Scheidens MD Hermann Kundigrabers aus Aschaffenburg gibt der Jahresbericht der städtischen Musikschule eine Übersicht über das in den Jahren 1905—1939 unter ihrem jetzt scheidenden Direktor Geleistete. Die Fülle des Gebotenen läßt erkennen, welch wesentlichen Bestandteil der Aschaffenburger Musikpflege die Schule unter MD Hermann Kundigraber leistete. In einem eigenen Kompositionsabend verabschiedete sich Hermann Kundigraber soeben von seiner Musikgemeinde.

Der Chor der Leibstandarte Adolf Hitler brachte dem Führer zum 50. Geburtstag unter Leitung von GMD Prof. Dr. Fritz Stein eine Abendmusik mit alten und neuen Volksliedern (Conradin Kreutzer, Friedrich Silcher, Christ. Jakob Zahn und August Klughardt) dar.

Die Schola Cantorum Basiliensis zu Basel veranstaltet unter Leitung von August Wenzinger vom 9.—15. Juli auf Rigi-Klösterli ihre 8. Woche alter Haus- und Kirchenmusik. Auf vielseitigen Wunsch werden diesmal über die Sing- und Spielmusik hinaus in die Kursarbeit weltliche Gesangs- und Instrumentalwerke von J. S. Bach einbezogen, die Anlaß zu einer Einführung in die Aufführungs- und Verzierungspraxis des 18. Jahrhunderts geben sollen. Daneben vereinigen sich die Kursteilnehmer in gewohnter Weise zur Pflege gemeinsamen Singens und Instrumentenspiels.

KIRCHE UND SCHULE

Paul Kröhne führte mit seinem Zwickauer Kammerchor und unter Mitwirkung von Heinrich Kurek (Klavier) im Schwanenschloß zu Zwickau eine eindrucksvolle Brahmsfeier durch, bei der man des Meisters Werk 5 Sonate f-moll, Werk 24 Variationen und Fuge über ein Thema von Händel, Werk 44 Lieder und Romanzen für Frauenchor mit Klavier, Werk 93a Lieder und Romanzen für gemischten Chor und die Klavierstücke Werk 119 hörte.

Die Augsburger Singschule veranstaltet vom 9.—12. Juni ihren diesjährigen „Junggesang". Sie vereinigt hierbei ihre 2000 Sänger und das begleitende städtische Orchester mit der gesamten Zuhörerschaft zu einer geschlossenen Chorfeier, die Franz Philipps große Kantate, das „Ewige Volk", erklingen läßt. Der Komponist hat hier nach Texten alter und neuer deutscher Dichter

ein gewaltiges Werk geschaffen, das unserem Zeitempfinden schönsten Ausdruck gibt.

Paul Hammermeister beschloß seine diesjährigen musikalischen Feierstunden in der evang. Kirche am Lietzensee, Berlin mit Kirchenmusik von Otto Spar.

In der Ostervesper des Dresdner Kreuzchores brachte Herbert Collum die „Passion" aus der Suite 1927 von Paul Krause zur Aufführung.

Johannes-Ernst Köhler-Weimar veranstaltet in den Monaten Mai bis Juli an der großen Orgel der Stadtkirche Weimar und an der kleinen Schleifladenorgel der Dorfkirche zu Oberweimar regelmäßig an jedem Freitag Orgelkonzerte. Bereits das erste dieser Konzerte, auf deren künstlerische Bedeutung der Thür. Gaukulturamtsleiter, Staatsrat Dr. Ziegler, besonders hinwies, fand in der Presse begeisterte Zustimmung.

PERSÖNLICHES

Geburtstage.

Die einst gefeierte Klavier-Virtuosin Johanna von Seemann wurde dieser Tage 90 Jahre alt.

Am 6. Mai wurde der Stuttgarter Komponist und Musikpädagoge Prof. Ernst Hermann Seyffardt 80 Jahre alt. Von seinen Werken sind die Chorwerke „Sonnenaufgang" und „Festgesang" bekannt geworden. Er schuf auch eine Reihe von Liedern, Kammermusiken, Violin- und Klaviersonaten.

Der bekannte Komponist August v. Othegraven wird am 2. Juni 75 Jahre alt. (Vergl. das Othegraven-Heft der ZFM, September 1931.)

Todesfälle.

† am 21. Mai nach kurzer schwerer Krankheit in München der Komponist Gustav Drechsel, der erst vor wenigen Wochen seinen 65. Geburtstag feierte. Aus seinem Schaffen ist besonders bekannt geworden: die Lustspieloper „Don Juan", sein vaterländischer Zyklus „Aus großer Zeit", die symphonischen Dichtungen „Der deutsche Morgen" und „Heilige Heimat", für die sich der Reichssender München einsetzte.

† am 6. Mai der bekannte Leipziger Klavierpädagoge Prof. Robert Teichmüller, der seine Erkenntnisse in wertvollen Schriften niedergelegt hat.

† an den Folgen eines Herzschlages, im Alter von 52 Jahren, der isländische Tondichter Sigfuß Einarsson.

BÜHNE

Die Berliner Staatsoper gedenkt des 70. Geburtstages Siegfried Wagners mit der Erstaufführung seiner Oper „Der Kobold". Die musikalische Leitung übernimmt Johannes Schüler, die Inszene Wolf Völker.

Die Karlsbader Bühne nimmt mit der neuen Spielzeit auch die Oper, die dort lange vernachlässigt wurde, wieder in den Spielplan auf.

Hans Chemin-Petits erfolgreiche Kammeroper „Der gefangene Vogel" (Text von Karla Höcker) erlebte im Rahmen einer Neueinstudierung am Stadttheater in Göttingen ihre 100. Aufführung.

Frau Jetty Topitz-Feiler, die ausgezeichnete Wiener Rundfunksängerin, eine Schülerin der Konzert- und Opernschule Maria Günzel-Dworski, zeigte im Linzer Landestheater erneut ihr hervorragendes gesangliches Können als „Gilda".

Das neue Ballett „Der Teufel im Dorf" von Franz Lhotka hat an der Staatsoper in München bereits 9 Aufführungen bei ausverkauftem Hause erlebt.

Der Generalmusikdirektor des Oldenburgischen Staatstheaters Leopold Ludwig wurde nach seinem erfolgreichen Gastdirigieren an der Wiener Staatsoper soeben eingeladen, dort auch eine Aufführung des „Rosenkavalier" und des „Don Carlos" von Verdi zu leiten.

Im Ostmarken-Zyklus des Nationaltheaters in Mannheim kam neben Mozarts „Zauberflöte" und „Bürger von Calais" von Rud. Wagner-Regeny die Oper „Der Musikant" des kürzlich verstorbenen Julius Bittner zur Aufführung.

Josef Haydns Oper „La Canterina" kommt in der Übertragung und Bühneneinrichtung von Max See demnächst am Stadttheater Bielefeld zur Aufführung.

Das Stadttheater in Dortmund brachte das Ballett „Der goldene Hahn" (nach der gleichnamigen Oper) von Rimsky-Korsakoff zur erfolgreichen Aufführung.

Das Landestheater Rudolstadt-Arnstadt gab von Arnstadt aus auch Gastspiele in Suhl und Zehla-Mehlis.

KONZERTPODIUM

Alfred Berghorns „Auferstehungs-Chor" für 4—6stimmigen gem. Chor und Orgel kommt in Dresden, Paderborn und Zürich zur Erstaufführung.

Prof. Günther Ramin wurde von der Konzerthausgesellschaft in Wien eingeladen, J. S. Bachs sämtliche „Brandenburgischen Konzerte" an drei Abenden mit einem Kammerorchester, das er vom Cembalo aus dirigiert, aufzuführen. Im Rahmen dieser Konzertreihe erklingt auch eine Chorkantate Bachs in kleiner Besetzung unter Leitung Günther Ramins.

Hans Wedigs „Wessobrunner Gebet" für gem. Chor und Orchester erklang in diesem Jahre in Berlin, Dortmund, Dresden, Hamburg, Koblenz, Köln, München, Schwerin, Stuttgart und Velbert.

Sein „Hymnus der Liebe“ steht auf dem Programm des großen Chorfestes in Graz. Auch bei der Nürnberger Sängerwoche wird er mit einem Werk vertreten sein.

Die „Norwegische Suite“ von Philippine Schick für Violine und Klavier Werk 33 erlebte soeben ihre 14. Aufführung.

Ludwigsburg hat die Reihe seiner diesjährigen Sommerkonzerte mit einem Mozart-Abend eröffnet. Das Stuttgarter Streichquartett spielte des Meisters B-dur-Quartett, das Es-dur-Divertimento und die kleine „Nachtmusik“.

Zur Vorfeier von Prof. Heinrich Zöllners 85. Geburtstag widmet ihm das Stadttheater Freiburg Ende Juni einen eigenen Orchesterabend. Am 6. Juli veranstaltet die Stadt Leipzig eine Heinrich Zöllner-Feier im Stadttheater, bei welcher GMD Schmitz symphonische Werke zur Aufführung bringt. Prof. Max Ludwig wird im gleichen Rahmen einige seiner Chorwerke dirigieren, darunter auch die Bearbeitung für Männerchor der Gesänge aus dem Vorspiel im Himmel zu „Faust“. Diese Heinrich Zöllner-Ehrungen werden im Herbst durch eine Festaufführung im Rahmen der Gaukulturwoche Düsseldorf fortgesetzt, bei der GMD Hugo Balzer den „Columbus“ zur Aufführung bringt. Der Kölner Männergesangverein hat für den Winter die Uraufführung des neuen Chorwerkes a cappella „Alte Landsknechte“ unter GMD Pabst vorgesehen.

Fritz Büchtgers Werk 8 „Hymnen für gem. Chor a cappella“ kamen zum Geburtstag des Führers durch den Bremer Domchor unter Leitung von R. Liesche zur Aufführung. Das Werk, das bereits in Alsleben, Dessau, Dresden, Hamburg, Magdeburg, München und Nürnberg erklang, steht auch auf dem Programm des großen Festes der deutschen Chormusik in Graz.

Die Kölner Gürzenich-Konzert-Gesellschaft macht bereits mit ihren Plänen für den kommenden Konzertwinter bekannt. Von den insgesamt 12 Konzerten sind vier Abende für große Chorwerke vorgesehen, darunter die Uraufführung des neuen Werkes von Josef Haas „Das Lied von der Mutter“. Dem Gedenken an den 9. November gilt eine Aufführung von Verdis „Requiem“. Neben der traditionellen Aufführung von Bachs „Matthäuspassion“ ist dieses Jahr die „Missa solemnis“ von Beethoven vorgesehen. Die acht Orchesterkonzerte sind klassischer und zeitgenössischer Musik gewidmet.

Der Münchner Pianist Otto A. Graef spielte in der Tonhalle München mit dem NS-Sinfonie-Orchester unter Leitung von Staats-KM Erich Kloß drei Klavierkonzerte (Mozart A-dur, Beethoven C-dur und Liszt Es-dur) und errang damit einen großen Erfolg.

Das Chorwerk des jungen Kölner Komponisten Josef Baumhof „Es leben die Soldaten“ wird auf der diesjährigen Sängerwoche des Deutschen Sängerbundes in Nürnberg im Juli von dem Kasseler a cappella-Chor uraufgeführt.

Milli Engelmann-Gillrath-Köln errang kürzlich in der Sopranpartie „Von deutscher Seele“ in Essen, anläßlich der dortigen Pfitzner-Feier unter Leitung von Albert Bittner, einen großen künstlerischen Erfolg, ebenso wie in Innsbruck, wo sie auf Einladung der dortigen Mozart-Gemeinde mit Arien und Liedern von Mozart bei Publikum und Presse einstimmigen und herzlichsten Beifall fand.

Wie der Städtische Musikbeauftragte in Ulm, MD Karl Hauf, mitteilte, finden auch im Konzertwinter 1939/40 wieder 6 Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters statt. Die Zahl der Orchestermitglieder wird um zwei auf 49 erhöht. Als Solisten sind bis jetzt die Pianisten Eduard Erdmann und Poldi Mildner, die Geiger Georg Kulenkampff und Vasa Prihoda und der Cellist Enrico Mainardi verpflichtet worden. Es gelangen zum Vortrag Werke von Bach, Boccherini, Mozart, Beethoven, Weber, Schumann, Schubert, Spohr, Paganini, Berlioz, Tschaikowsky, Brahms, Wagner, Wolf-Ferrari, Reznicek, Richard Strauß und Höller. Nach den Erfahrungen der letzten Jahre ist die Zahl der zeitgenössischen Werke stark eingeschränkt worden.
W.

Die Freiburger Arbeitsgemeinschaft für Stimmbildung und Gesang — ein Zusammenschluß im freien Berufe stehender Mitglieder der Fachschaft Musikerzieher, der Fachschaft Solisten in der Reichsmusikkammer und der Fachschaft Bühne in der Reichstheaterkammer — ist eine Singgemeinschaft und zugleich eine Studiengemeinschaft für Stimmbildung und Vokalliteratur. Ihr öffentliches Arbeitsprogramm brachte unlängst eine Aufführung des Stabat mater von Pergolese in der Pauluskirche, wobei Reinh. Martin an der Orgel und das Theilaker-Streichquartett mitwirkten. Chor und Soli wurden von der Arbeitsgemeinschaft für Stimmbildung und Gesang ausgeführt. Zwei Liederabende der Mitglieder M. Reich und H. Scharschuch zeigten Vortragsfolgen mit selten gehörten Werken. Im Rahmen eines öffentlichen Studienabends sprach Prof. Dr. Rud. Schilling in einem Vortrag mit Lichtbildern und lebendigen Klangbeispielen über „Bau und Funktion des menschlichen Stimminstrumentes“. Lili Hungar gestaltete eine Folge: „Junge Sänger musizieren“ in Form einer „Musikalischen Feierstunde“ in der Ludwigskirche mit Werken von J. S. Bach. An einem weiteren Abend sang Hilde Scharschuch ausländische und deutsche Volkslieder. Eine Hausmusikstunde bot Gesangsduette von Erna Walter und Margarete Ritschl im Ruckmich-Saal, ein 2. Abend der Folge „Junge Sänger musizieren“ von

Lili Hungar galt dem Thema „Der Frühling im Lied". Weitere solistische und Studien-Abende stehen bevor. — Die Vereinigung der AfStuG trat schon im Jahre 1925 zusammen und brachte gemeinsame Opernschul-Aufführungen, Schüler-Liederabende und Studienabende für Stimmbildung. In den Jahren 1935—38 ruhte die Arbeit, die nun im Januar 39 wieder aufgenommen wurde.

Das abendfüllende „Hohe Lied vom Leben und Sterben" von Waldemar von Baußznern für Einzelstimmen, gem. Chor, Großes Orchester und Orgel gelangte unlängst im Gewandhaus zu Leipzig — der Stadt, die sich für von Baußznerns Schaffen von jeher besonders stark eingesetzt hat — zum zweiten Mal zur Aufführung. Der Riedel-Verein brachte das anspruchsvolle Werk unter der überlegenen Leitung von Prof. Max Ludwig zu ergreifender Wiedergabe. Als Solisten wirkten mit: Adelheid Armhold (Sopran), Dorothea Schröder (Alt), Heinz Matthéi (Tenor), Prof. Johannes Willy (Baß), Helmut Stahl (Baß), Fritz Schröder (Orgel), Friedbert Sammler (Klavier) und das Große Leipziger Sinfonie-Orchester. Tags darauf wurde dasselbe Werk vom Rundfunk übertragen. W.

In München gelangten an einem von der Deutschen Akademie veranstalteten, dem Schaffen Siegfried Kallenbergs gewidmeten Abend ein in italienischer Sprache komponierter Liederzyklus nach Gedichten von Adriano Belli-Venedig mit Aufsehen erregendem Erfolg zur Uraufführung. Ein weiterer, vom Städtischen Kulturamt München geförderter Kallenberg-Abend brachte die ebenfalls sehr erfolgreiche Uraufführung zweier neuer Werke für Violine und Klavier. Gabriele von Lottner spielte erstmals Kallenbergs dritte große Sonate und eine Toccata für Klavier.

Prof. Ludwig Hoelscher spielte dieser Tage in Breslau, Oldenburg und Remscheid den Solopart im „Don Quixote" von Richard Strauß.

Das Münchner Vokalquartett (Irene von Deuster, Charlotte Sempell, Christian Diezel, Paul Werder), unter Leitung von Erna Weid, brachte kürzlich in München die Vokalquartette „Bekenntnis", „Vom Scheiden" und das Duett „Frühlingslied" von Roderich von Mojsisovics mit sehr großem Erfolge zur Aufführung.

Anfang Mai gelangten in der „Wiener akademischen Mozartgemeinde" eine Reihe Lieder, vorgetragen durch Erika Pirschl und die Waldphantasie für zwei Klaviere, gespielt von Erik Werba und Prof. Josef Biegler, von Roderich von Mojsisovics zur Aufführung.

Beim Dresdener Musiksommer Juli 1939 gelangen von Hugo Herrmann „Ein Chorspruchband" nach alten deutschen Sprüchen für a cappella-Chor und Pastorale „Phantasietten" für Bläserquintett zur Aufführung. Die Dresdener Madrigalvereinigung unter Leitung von KM Winter singt sein Chorspruchband auch beim Grazer Musikfest im Juni. Der Berliner Kathedralchor St. Hedwig und der Budapester Cäcilienchor singen in Frankreich und Paris lateinische Hymnen von Hugo Herrmann.

Karl Gehr, 1. Konzertmeister der Meininger Landeskapelle spielte unter KM C. M. Artz in Meiningen und Hildburghausen Bruchs Violinkonzert g-moll, ferner im 2. Sinfoniekonzert in Suhl Beethovens Violinkonzert mit großem Erfolg.

Gerhard F. Wehles 2. Sinfonie „Pfingsten" gelangt diesjährig in Berlin durch das Berliner Tonkünstler-Orchester unter Joseph Beer-Balay und das Berliner Konzert-Orchester unter Paul Müller zur Aufführung.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Roderich von Mojsisovics, der kürzlich die Partitur einer Shakespeare-Oper „Viel Lärm um Nichts" beendete, arbeitet zur Zeit an einem Cyklus „Goethe-Gesänge".

Werner Egk arbeitet zur Zeit an der Musik zu einem Ballett „Joan von Zarissa" nach altfranzösischen Motiven, das im Oktober an der Berliner Staatsoper zur Ur-Aufführung kommen wird.

Johann Nepomuk David hat soeben ein neues Orchesterwerk „Chume-chum", Divertimento nach alten Volksweisen für Kammerorchester, beendet.

Ottmar Gerster wurde beauftragt, ein Violinkonzert für den Reichssender Berlin zu schreiben.

Kurt von Wolfurt vollendete kürzlich eine komische Oper „Dame Kobold" nach Texten von Calderon, die vom Staatstheater Kassel für die kommende Spielzeit zur Uraufführung angenommen wurde.

VERSCHIEDENES

Das Züricher Wesendonk-Haus, in dem Richard Wagner während seines Züricher Aufenthaltes oft und gerne als Gast weilte, wird zu einer Richard Wagner-Gedenkstätte ausgestaltet. Die Räumlichkeiten des schönen Patrizierhauses sind seit jener Zeit, da Rich. Wagner es aufsuchte, nahezu unverändert geblieben.

Beim Stiftungsfest der Ortsgruppe Würzburg der Deutschen Akademie sprach der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe über „Theater und Musizieren im Dritten Reich".

Das Fachamt Handwerk der Deutschen Arbeitsfront stellte anläßlich der Reichsmusiktage in Düsseldorf das Modell einer neuen Geige aus, die um den Preis von 35—40 Rm. hergestellt werden kann und zur Verwendung im Musikunterricht

des deutschen Volksbildungswerks geschaffen wurde. Sie will an die Stelle der bisher üblichen Kinder- und Spielzeuggeigen treten.

Der Reichsprotektor hat für die Behebung der ersten Not an der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag Rm. 10 000.— zur Verfügung gestellt.

MUSIK IM RUNDFUNK

Der bekannte Wagnerforscher Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock sprach dieser Tage im Reichssender Berlin über Siegfried Wagners Persönlichkeit und die bevorstehende Aufführung seines „Kobold" in der Berliner Staatsoper.

Prof. Siegfried Grundeis spielte im Deutschlandsender und im Reichssender Leipzig Max Regers Bach-Variationen; in den Reichssendern Hamburg, München, Stuttgart und im Kurzwellensender zeitgenössische Werke.

In den Reichssendern Nürnberg und München hörte man Philippine Schicks „Soldatenlieder" für Baß und Klavier Werk 35; im Kurzwellensender und in den Reichssendern Dresden und Frankfurt die Norwegische Suite für Violine und Klavier Werk 33.

Der Deutschlandsender vermittelte seinen Hörern unlängst ein Konzert des italienischen National-Universitätsorchesters mit Werken von Beethoven, Corelli, Malipiero, Porrino, Rossini und Verdi.

Als erster Reichssender nach der Machtübernahme erfährt nunmehr der Reichssender Breslau einen großzügigen Umbau. Ihm werden Köln, Saarbrücken, Stuttgart und Leipzig folgen.

Eine wertvolle Programmfolge hatte Karl List für ein Konzert mit dem Großen Orchester des Deutschlandsenders zusammengestellt: Er musizierte Hans Pfitzners Ouverture zu „Käthchen von Heilbronn", Luigi Cherubinis „Symphonie D-dur" und das „Konzert für Violoncello und Orchester" von Robert Schumann (Solist: Hans Metzler, der erste Solocellist des Deutschlandsenders).

Der Deutschlandsender brachte unlängst eine Bläsermusik von Alfons Schmid, seine „Schwäbischen Tanzlieder" erklingen beim Fest der deutschen Chormusik in Graz, sein „Deutscher Weckruf" für Kinder- und Männerchor mit Orchester im Herbst in Stuttgart.

Der Reichssender München übermittelte kürzlich Hermann Wagners „Fröhliche Musik für drei Instrumente" und seine „Konzertante Serenade für Holzbläser, Pauken und Streicher" unter Leitung von KM Otto Backer.

Casimir von Paszthorys Orchesterlieder „Das Jahr" nach Gedichten von Josef Weinheber, die Gerhard Hüsch bereits in einer Reihe deutscher Sender sang, kamen unlängst unter Leitung des Komponisten im Reichssender Saarbrücken zu Gehör. Das Werk wird auch mehrfach im Konzertsaal, so u. a. in den Städten Wien, Weimar erklingen.

Die Mainzer Geigerin Maxi Jagschitz brachte gemeinsam mit dem Frankfurter Pianisten Willy Renner zeitgenössische Violinmusik im Reichssender Frankfurt zu einer vielbeachteten Aufführung.

Der Reichssender Hamburg brachte im Rahmen seiner „Rathaussendungen" am Karfreitag Bruno Stürmers Zyklus für Bariton und Orchester „Stufen" nach Gedichten von Josefa Berens-Totenohl mit den Bremer Stadtmusikanten, Georg Tschurtschenthaler (Bariton) unter Leitung von Reinhold Krug zur Aufführung.

Vor kurzem fand unter Regie von Dr. Niedecken-Gebhard die erste Opernsendung im Fernsehsender statt, für die Mozarts „Bastien und Bastienne" gewählt worden war. Dieser erste Versuch wird als durchaus gelungen bezeichnet.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Im Rahmen der Führer-Geburtstagsfeier der Ortsgruppe Mexiko der NSDAP spielten Gudrun Fichtner, Prof. Rocabruna, Dr. Ludwig Friedrich, Dr. Arno Fuchs, Alfred Menzel und Dr. Erich Olbrich das Streichsextett Werk 18 von Johannes Brahms. Auch die Feier des Deutschen Nationalfeiertages erfuhr eine wertvolle musikalische Ausgestaltung durch die Aufführung des „Liedes von der Glocke" für Soli, Chor und Orchester von Andreas Romberg unter der Gesamtleitung von Dr. Arno Fuchs, der sich unermüdlich auf vorgeschobenem Posten für die deutsche Musik einsetzt.

Philine Fischer-Franke und Ulrich Fischer, der Kantor der Kreuzkirche zu Leipzig, haben soeben eine erfolgreiche Konzertreise durch Schweden und Norwegen durchgeführt, bei der sie in Oslo, Stockholm, Norrköping und verschiedenen anderen Orten Kirchenkonzerte gaben.

Sigfrid Walther Müller spielte auf Einladung der bulgarischen Radiogesellschaft in Sofia im Rahmen einer Kompositionsstunde eigene Klavierwerke.

Der Berliner Domorganist Prof. Fritz Heitmann ist soeben von einer fast zweimonatigen erfolgreichen Konzertreise durch die Vereinigten Staaten und Kanada zurückgekehrt. Sie führte ihn u. a. nach New York, Montreal, Cleveland, Chicago, Toledo, Toronto, Boston, Westpoint, Andover. Überall wurde er sehr freundlich und herzlich aufgenommen. Der Besuch der Konzerte war ausgezeichnet, was auf ein tieferes Verständnis für ernste Musik schließen läßt. Die amerikani-

schen Zeitungen bezeichnen Heitmann als einen der fähigsten Bachspieler und einen der größten Organisten der Welt.

Der Beethoven-Zyklus des Stroß-Quartetts an sechs Abenden in der Santa Cecilia in Rom gestaltete sich zu einem großen künstlerischen Erfolg und war gesellschaftlich ein besonderes Ereignis durch die Anwesenheit Ihrer Königlichen Hoheit Prinzessin von Piemont und anderer hoher Persönlichkeiten. Die Konzerte wurden sämtlich durch den italienischen Rundfunk übertragen. Das Stroß-Quartett wurde im Anschluß daran für weitere Konzerte in Mittel- und Süditalien verpflichtet.

Richard Strauß führte selbst den Dirigentenstab bei der Festaufführung seiner „Salome", die ihm das Züricher Stadttheater anläßlich seines bevorstehenden 75. Geburtstages bereitete.

Das Streichquartett „Pro Arte" in Buenos Aires hat sich im Laufe seines siebenjährigen Wirkens — dem zwei Jahre ernster Probenarbeit vorausgegangen sind, zu der hervorragendsten Kammermusikvereinigung nicht nur Argentiniens, sondern zweifellos ganz Lateinamerikas entwickelt und würde heute neben den ersten Quartetten Europas ganz ohne Frage in Ehren bestehen. Der Primgeiger N. Kranz, ein Russe, machte sich vor dem Kriege bereits in Deutschland einen Namen als Mitglied des Petersburger Streichquartetts; Ada C. Sturm, die die zweite Geige spielt, ist Schülerin Berbers gewesen. Die Bratsche spielt A. Vancoillie, ein Belgier, und am Cellopult sitzt Liborio Rosa, ein junger argentinischer Künstler. So international das Quartett, das bisher rund 150 öffentliche Konzerte gab, auch zusammengesetzt ist, so ist es doch von jeher der wesentlichste Interpret deutscher Kammermusik gewesen, den wir in Argentinien, überhaupt in Südamerika, haben. Eine lange Reihe von klassischen und modernen Werken der deutschen Kammermusikliteratur wurde vom Pro Arte-Quartett zum ersten Male in Argentinien gespielt. — Das hohe künstlerische Ansehen, das sich das Quartett errang, führte dazu, daß die argentinische Regierung die Arbeit des Quartetts vom vorigen Jahre an fördert; so wurde von dem dafür zuständigen Organ der Regierung, der Comisión Nacional de Cultura, die in großzügiger und verständnisvoller Weise am Ausbau des künstlerischen und musikalischen Lebens in Argentinien arbeitet, für „Pro Arte" im Jahre 1938 ein Zyklus von 12 Konzerten organisiert, in denen einem weiten Publikum, darunter älteren Schulkindern und Musikfreunden, die noch nie den Weg in einen Konzertsaal gefunden hatten, die Welt der großen Meister der Tonkunst erschlossen wurde. Es handelt sich also um ein Unternehmen, das den Grundgedanken der KdF-Veranstaltungen durchaus verwandt ist. — Auch in diesem Jahre werden diese volkstümlichen Konzerte weitergeführt werden. Außerdem stellte sich das Pro Arte-Quartett selbstlos dem Theater des Volkes zur Verfügung, und zwar zu einem Konzertzyklus, in welchem sämtliche Streichquartette von Beethoven geboten werden sollen. Das erste dieser Konzerte fand dieser Tage vor einem überfüllten Saal und vor einer dankbar und ergriffen lauschenden Zuhörerschaft statt. — Und schließlich bringt das Quartett Pro Arte im Rahmen der eigenen, auf eigene Rechnung und Gefahr veranstalteten Konzerte sämtliche Streichquartette von Brahms, einige Quartette von Haydn und Mozart sowie die — für Buenos Aires — folgenden Neuigkeiten: 1. Quartett von Borodin, Quartett von Frank Bridge, Quartett Werk 106 von Glazounow, Quartett Werk 10 von Albert Spalding, die „Aquarellen" von James Heller und das A-dur-Quartett von Armando Schiuma, einem argentinischen Komponisten. Wilh. Luetge, Buenos Aires.

Bruckner-Fest 1939 in Linz.

Entgegen anderslautenden Nachrichten, erfahren wir soeben während der Drucklegung des Heftes, daß das große Bruckner-Fest 1939 in Linz-St. Florian-Wien auf Wunsch des Gauleiters Bürckel vom 30. Juni bis 5. Juli durchgeführt wird. Die Programmfolge sieht vor: 30. Juni: Konzert der Wiener Symphoniker im Linzer Volksgarten-Saal unter Geheimrat Prof. Dr. Siegmund von Hausegger mit der Ouverture g-moll und der 5. Symphonie in der Original-Fassung; 1. Juli: Begrüßungsfeier im Linzer Landhaussaal; 2. Juli: Festaufführung der Missa e-moll für achtstimm. Chor und Bläser in der Stiftskirche St. Florian durch die Wiener Symphoniker und den Wiener Domchor unter Hofrat Prof. Ferdinand Habel, ein Orgelkonzert in der Stiftskirche und ein Konzert im Marmorsaal des Stiftes mit der Nullten Symphonie in d-moll und der 1. Symphonie c-moll in der Linzer Fassung unter GMD Eugen Jochum; 3. Juli: Chorkonzert des Männergesangvereins, des Schubertbundes und des Wiener Reichsbahn-Gesangvereins auf dem Josefsplatz in Wien; 4. Juli: Festkonzert der Wiener Philharmoniker mit der 2. Symphonie in c-moll in der Originalfassung unter GMD Hans Weisbach und der 6. Symphonie in A-dur unter GMD Oswald Kabasta; 5. Juli: Festversammlung der Deutschen Bruckner-Gesellschaft im großen Musikvereins-Saal in Linz mit der Festrede des Präsidenten der Bruckner-Gesellschaft Staatsrat GMD Prof. Dr. Wilhelm Furtwängler und Ur-Aufführung der 8. Symphonie c-moll in der Originalfassung durch die Wiener Philharmoniker unter GMD Wilhelm Furwängler.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 1. Vj. 1939: 2400. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 5.
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

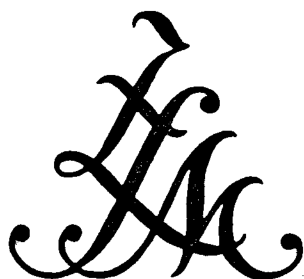
ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

106. JAHRGANG



HEFT 7 *1939* *JULI*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

Verlagspostanstalt: Regensburg

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr!

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JULI 1939 HEFT 7

INHALT

MAX GEBHARD-HEFT — BAYREUTH-HEFT

Karl Foeſel: Max Gebhard 689
Prof. Dr. Eugen Schmitz: Vorbayreuthiſche Studien über die „Ring"-Muſik. Zur Erinnerung an Gottlieb Federlein 697
Prof. Dr. Eugen Schmitz: Die Urfaſſung des Vorſpiels zum dritten Akt „Tannhäuſer" . . 701
Prof. Dr. Oskar Kaul: Die Freundſchaft zwiſchen Wagner und Liſzt 703
Helmut Grohe: Heinrich Dorn, ein „Kollege" Richard Wagners 706
Dr. Hugo Löbmann: Die Parſifalglocken des Kloſters Grüßau in Schleſien 710
Prof. Dr. Oskar Kaul: Die Richard Wagner-Gedenkſtätte in Bayreuth 713
Peter Cornelius: Ein unbekannter Brief an den König Ludwig II. von Bayern. Mitgeteilt von Carl Maria Cornelius 715
Hofrat Max von Millenkovich-Morold: Joſef Reiter 716
Dr. Max Unger: Heinrich Zöllner 718
Dr. Günter Schab: Der Komponiſt Max Seeboth 720
Dr. Erwin Bauer: Der Staat hilft dem Nachwuchs 723
Dr. Horſt Büttner: Reichsmuſiktage in Düſſeldorf 725
Dr. Fritz Stege: Berliner Muſik 729
Prof. Dr. Hermann Unger: Muſik in Köln 732
Dr. Horſt Büttner: Muſik in Leipzig 734
Dr. Wilhelm Zentner: Muſik in München 735
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Muſik 737
Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels von Joſef Drechsler 741
Marlott Vautz: Muſikaliſches Kreuzwort-Preisrätſel 742

Neuerſcheinungen S. 743. Beſprechungen S. 744. Kreuz und Quer S. 748. Uraufführungen S. 757. Muſikfeſte und Tagungen S. 757. Konzert und Oper S. 772. Muſik im Rundfunk S. 785. Amtliche Nachrichten S. 788. Muſikfeſte und Feſtſpiele S. 788. Geſellſchaften und Vereine S. 790. Hochſchulen, Konſervatorien und Unterrichtsweſen S. 791. Kirche und Schule S. 791. Perſönliches S. 791. Bühne S. 792. Konzertpodium S. 792. Der ſchaffende Künſtler S. 796. Verſchiedenes S. 796. Muſik im Rundfunk S. 798. Deutſche Muſik im Ausland S. 799. Aus neuen Zeitungen S. 682. Ehrungen S. 682. Preisausſchreiben S. 683. Verlagsnachrichten S. 684. Zeitſchriftenſchau S. 684.

Bildbeilagen:

Max Gebhard 689
Heinrich Zöllner 704
Max Seeboth 705
5 Bilder von den „Reichsmuſiktagen Düſſeldorf 1939" 720/721

Notenbeilage:

Max Gebhard: „Choralmuſik mit Zwiſchenſpielen" (Klavierauszug) aus „Eine kleine Paſſion" für Sopran-, Tenor-, Bariton-Solo, gem. Chor und kleines Orcheſter, Werk 18.

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bzw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im voraus zu bezahlen. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Poſtſparkaſſe: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITUNGEN

„Das Vorbild“. Zur Stiftung des Nationalen Musikpreises durch Reichsminister Dr. Goebbels (Völkischer Beobachter, München, 13. Juni 1939):

Schöner und glücklicher hätte man den Altmeister der deutschen Tonkunst Richard Strauß nicht ehren können, als es Reichsminister Dr. Goebbels mit der Schaffung eines Nationalen Musikpreises für junge kompositorische Talente tat. Es ist damit nicht nur der Geburtstag eines Künstlers, den das ganze deutsche Volk verehrt, und dessen Name Weltgeltung besitzt, zum willkommenen Anlaß genommen worden, die liebevolle Förderung, die das Dritte Reich allen aufstrebenden Künstlern zuteil werden läßt, erneut durch die Tat zu beweisen, sondern es sollte damit wohl auch in nicht mißzuverstehender Weise zum Ausdruck gebracht werden, daß für einen Kampf zwischen Jugend und Alter heute kein Platz mehr da ist.

Dieser Kampf, nicht schwer zu erklären einerseits aus dem allzu menschlichen Bedürfnis, die einmal errungene Stellung zu behaupten, und andererseits aus dem nur zu gerechtfertigten Drang der aus neuen geistigen Voraussetzungen heraus- und in neue Aufgaben hineinwachsenden Jugend nach Anerkennung und Existenzmöglichkeit. Dieser Kampf konnte und mußte so lange künstlerisch produktiv wertvolle Kräfte unnütz beschäftigen und verbrauchen, als für beide nicht genug Raum zu ungestörter Entwicklung war. Ihn zu enden, alle schöpferischen Kräfte freizumachen, mußte zunächst eine breite, tragfähige Grundlage geschaffen werden, indem auch sozial schlechter gestellten Schichten eine rege Anteilnahme an dem Kunstleben ermöglicht wurde. Das ist, mit Genugtuung sei es festgestellt, in einem Ausmaße geschehen, das ganz einzig dasteht. Nunmehr, da die äußeren Voraussetzungen geschaffen waren, konnte eine zielbewußte Kunstpflege auch mit althergebrachten Vorurteilen aufräumen. Es konnte ein glücklicher Ausgleich gefunden werden zwischen der Wahrung wertvoller arteigener Tradition, zwischen der Pflege vorhandenen besten Kulturgutes und der Förderung neuer Werke, die aus erst jüngst gewonnenen weltanschaulichen Grundlagen entstanden und fortwährend im Entstehen begriffen sind. Ein lebendiger Strom künstlerischen Wollens beginnt Jugend und Alter zu vereinen, jene, aufgeschlossenen Sinnes den Lehren und Erfahrungen dieser zu folgen, diese, in neidloser Verständnisbereitschaft den Rat und die Hilfe jenen nicht zu verweigern.

Darin ist die symbolische Bedeutung des Nationalen Musikpreises zu erblicken, der Richard Strauß zu Ehren in Wien gestiftet wurde; das Lebenswerk des Meisters selbst, wir konnten es erst dieser Tage an der jüngsten seiner Opern erneut erkennen, ist ja im Grunde nichts anderes als ein wunderbarer harmonischer Ausgleich zwischen den neuen Formen musikalischen Ausdrucks und der für alle Zeiten sich gleichbleibenden geistigen Grundlage deutschen Musikempfindens. Das, was dieser eine Künstler in seinem Werk verwirklicht hat, kann einer Vielheit jüngerer Komponisten Richtung und Weg werden. Der Nationale Musikpreis soll uns das stets bewußt bleiben lassen. A.

EHRUNGEN

Die Gauhauptstadt Kaiserslautern gedachte des 40. Todestages ihres Sohnes, des Komponisten Friedrich Sander am 11. Juni mit einer Gedenkfeier und einem Gedächtniskonzert.

Richard Strauß erfuhr zu seinem 75. Geburtstag zahlreiche Ehrungen, über die an verschiedenen Stellen des Heftes berichtet wird. Den Höhepunkt dieser Kundgebungen bedeutete die Schaffung eines nationalen Kompositionspreises zu Ehren des Meisters, die Dr. Goebbels im Rahmen der kleinen Festfeier im Hotel Imperial in Wien bekanntgab, bei der er dem verehrten deutschen Musiker die Glückwünsche des Führers und des deutschen Volkes überbrachte.

Robert Schumanns Geburtsstadt Zwickau i. Sa. stiftete einen Robert Schumann-Preis in Höhe von Mk. 500.—, der erstmals am 129. Geburtstag des Meisters dem Zwickauer Komponisten Johannes Engelmann für seine „Zarathustra“-Symphonie verliehen wurde.

Die Jahrhundertfeier des Musikvereins „Hermania“ fand in Hermannstadt einen glanzvollen Abschluß. Unter Teilnahme von zahlreichen Vertretern des deutschen Kulturlebens sowie von Vertretern der Behörde, der rumänischen und ungarischen Brudervereinigungen, gestalteten sich die Darbietungen zu einem bedeutsamen kulturellen Ereignis. Im Mittelpunkt der Veranstaltungen stand der Festakt. Die Festrede hielt Vereinsvorstand Prof. Dr. Tobie, worauf Bischof Glondys als Ehrenvorstand die Glückwünsche entgegennahm. Im Auftrag des Landesführers sprach Dr. Bruckner. Vizebürgermeister Dr. Albert Dörr überreichte als Ehrengeschenk der Stadt dem Verein einen Lorbeerkranz. Im Namen der Reichsregierung sprach Generalkonsul Dittmar Dank und Anerkennung für das 100-jährige Wirken des Vereines aus. Unter brausendem Beifall teilte er mit, daß die Reichsregierung dem Verein als erstem auslandsdeutschen Verein die Zelter-Plakette verliehen habe. Der Leiter des Deutschen Auslands-Institutes in Stutt-

gart, Dr. Richard Csaki, erklärte anläßlich dieser Jubelfeier die Zentrale Arbeitsstelle für deutsche Musik im Ausland als Gründung des DAI für eröffnet, die als erste Stiftung dem Verein eine Musikbücherei widmet.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Der sächsische Gauleiter Martin Mutschmann hat ein Preisausschreiben zur Erlangung von A-capella-Chören (Männer-, Frauen- oder gemischte Chöre), die sich zur Umrahmung und Ausgestaltung von Feierstunden eignen, erlassen. Es können sowohl Einzelchöre als auch Chorzyklen eingereicht werden. Die Aufführungsdauer soll 15 Minuten nicht überschreiten. Die Chöre sollen so gehalten sein, daß sie auch von musikalisch wenig geschulten Sängern erarbeitet werden können. Die Bewertung erstreckt sich sowohl auf die Komposition als auch auf den ihr zugrundegelegten Text. Es können jedoch auch bereits anderweitig veröffentlichte Texte verwendet werden. Eine nochmalige Vertonung bereits komponierter Texte ist wohl zulässig, doch darf es sich nicht um Texte von Liedern handeln, die bereits musikalisches Allgemeingut der Bewegung geworden sind. Eine Aufteilung des Preises nach Komposition und Text erfolgt nicht. Der Preis wird in jedem Fall dem Komponisten zuerkannt. Die Teilnahme steht allen offen, die in Sachsen geboren sind oder am 1. September 1939 wenigstens zehn Jahre in Sachsen wohnen. Die Prüfung der eingesandten Kompositionen erfolgt durch einen Ausschuß, dem Vertreter der Reichsmusikkammer, der Reichsschrifttumskammer, der Gauleitung Sachsen der NSDAP, des Sängerbundes sowie des Reichsverbandes der gemischten Chöre angehören. Für die besten Einsendungen stehen zur Verfügung: ein 1. Preis von 500 Rm. des Gauleiters Martin Mutschmann, ein 2. Preis von 300 Rm. des Landeskulturwalters ein 3. Preis von 150 Rm. des Sängergauführers Dr. Erwin Richter. Die Beurteiler behalten sich vor, von einer Preisverteilung Abstand zu nehmen, falls keine Einsendungen festgestellt werden können, die den zu stellenden Erwartungen entsprechen. Die Bekanntgabe der Preisträger erfolgt mit der ersten Aufführung der besten Einsendungen im Rahmen der Gaukulturwoche 1939 am 28. Oktober in Reichenbach i. V. Die Einsendungen sind bis 15. August 1939 an den Landeskulturwalter Gau Sachsen, Dresden-A. 1, Ostra-Allee 27, zu richten. Die Kompositionen sind mit einem Kennwort zu versehen. Name und Anschrift, Geburts-

daten mit Ortsangabe bzw. Angaben, ſeit wann in Sachſen wohnhaft, ſind mit einem verſchloſſenen Briefumſchlag, der das gleiche Kennwort wie die Kompoſition trägt, einzuſenden.

Wie bereits kurz mitgeteilt, ſind auch die Olympiſchen Spiele 1940 mit einem Kunſtwettbewerb verbunden. Das Organiſationskomitee für die Olympiſchen Spiele 1940 hat die vom Kunſtausſchuß für die Kunſtwettbewerbe auf der XII. Olympiade entworfenen Beſtimmungen bereits genehmigt. Auf dem in London ſtattfindenden Kongreß des Internationalen Olympiſchen Komitees wird zu dieſem Vorſchlag endgültig Stellung genommen werden, worauf die genehmigten Beſtimmungen den Komitees der verſchiedenen Länder zugeſandt werden. — Für den Kunſtwettbewerb kommen insgeſamt 14 Gold-, 14 Silber- und 14 Bronze-Plaketten auf den Gebieten der Baukunſt, Malerei und Graphik, Bildhauerkunſt, Dichtung und Muſik zur Verteilung. An muſikaliſchen Werken ſind zugelaſſen: a) Kompoſitionen für Geſang, mit oder ohne Begleitung (Solo- und Chorgeſang, Kantaten uſw.); b) Kompoſitionen für ein oder mehrere Inſtrumente, mit oder ohne Begleitung und für inſtrumentale Kammermuſik (Konzerte, Sonaten, Suiten, Quartette uſw., ſowie Kompoſitionen kleineren Umfangs wie Märſche, Tänze uſw.); c) Kompoſitionen für Orcheſter (Symphonien, ſymphoniſche Dichtungen, Suiten, Ouvertüren, Bühnenmuſik, choriſche Feſtſpiele, Märſche, Tänze uſw.). Die Beurteilung der zu dem Kunſtwettbewerb eingereichten Werke und die Verteilung der Preiſe erfolgt durch ein vom Organiſationskomitee für die XII. Olympiſchen Spiele einberufenes internationales Preisgericht, deſſen Mitglieder ſpäter bekanntgegeben werden. Die Mitglieder des Preisgerichts dürfen ſich nicht an dem Wettbewerb beteiligen. Die Bekanntgabe der Urteile des Preisgerichts und die Verteilung der Preiſe erfolgt bei Eröffnung der Olympiſchen Spiele. — Die Werke müſſen eine Beziehung zur olympiſchen Idee haben oder ein ſportliches Motiv behandeln. Sie müſſen ferner nach dem 1. Januar 1939 geſchaffen ſein und dürfen nicht an dem Wettbewerb der Spiele der XI. Olympiade 1936 in Berlin teilgenommen haben.

VERLAGSNACHRICHTEN

Auch das diesmalige Heft bringt wieder hübſche Proſpekte in die Hände unſerer Leſer: Das Salzburger Mozarteum gibt mit ſeinem bilderreichen Proſpekt Einblick in die Neugeſtaltung ſeiner Sommerkurſe, Graz kündet vom Neuaufbau ſeiner neugeſchaffenen Hochſchule. Die Stadt Freiburg i. Br. legt das Programm ihres 5. Muſikfeſtes, des großen Beethoven-Feſtes unter GMD Bruno Vondenhoff, bei. Der Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg legt ein ausführliches Werkverzeichnis des Komponiſten Franz Philipp vor.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS TAGESZEITUNGEN

E. Th. Rohnert: „Besuch bei Frau Herma Studeny" (Völkischer Beobachter, München, am 13. Juni):

Gepriesen der Wind, der uns die Türkenstraße hinauf zu Herma Studeny führte! Zu der hervorragenden Geigerin, die man nicht ohne Grund eine Priesterin der Kunst genannt hat!

Man kam mit vollem Kopf und leerem Schreibblock, den Bleistift wohl gespitzt, im Herzen Hast und die stille Besorgnis, wie es sich diesmal anlassen werde, das alte Spiel von Frage und Antwort.

Indessen:

Als Spiel begann's — „und ist ein Fest geworden, kaum weiß man wie . . ." Wie im Fluge haben die versprochenen zwanzig Minuten sich zu geschlagenen zwei Stunden ausgerundet, und diese Stunden — ach, es sind keine Stunden gewesen! Ein ganzes Menschenleben war es, das sich da vor uns ausbreitete. Ein Leben voll von Sonne und Sorge, von Aufgabe und Hingabe, Schicksal und Erfüllung. Ein Leben aus der Glut von innen, in der erfüllten Gegenwart Erinnerung zugleich und Zukunft: ein Stückchen Ewigkeit vielleicht, von einem glühenden, seiner Sendung verschworenen Herzen den Sternen abgetrotzt und nun in Worten, Bildern, Blättern, Versen, Tönen dem Besucher offenbart.

Reiche Stunden fürwahr!

Denn das ist Herma Studeny: ein Mensch, ganz Frau, ganz Künstler, schöpferisch aus der Unmittelbarkeit des Augenblicks, gewohnt, die Seele zu verströmen, wo sie ein Echo spürt. Ein beängstigend impulsives Temperament, wäre es nicht gebunden und geadelt durch den Ernst des Dienstes an der Kunst!

Wir sprechen von München. Von ihrer sudetendeutschen Heimat. Von ihrer Laufbahn. Und ihrer künstlerischen Wirksamkeit. Indes staut sich immer wieder der Fluß der übersprudelnden Erzählung. Da holt die Künstlerin ein Photoalbum hervor, mit Bildern aus der Jugend — einmal sie selbst als Walküre darstellend, in einem selbstgestalteten Freilichtspiel im elterlichen Garten . . . Da kommt ein kostbarer Brillantring zum Vorschein, den eine hohe Gönnerin ihr nach dem ersten Konzert in München an den Finger steckte. Da weist sie auf des Gatten Bilder aus der geliebten sommerlichen Fraueninsel-Einsamkeit. Dann liest sie aus ihrem „Büchlein vom Geigen" vor, spricht Verse aus ihrem jüngst erschienenen Gedichtbändchen, greift schließlich zur Geige, singend, jauchzend, schluchzend, tanzend in den melodiösen Rhythmen ihrer „Spielmanns-Suite", um nach diesem improvisierten „Konzert" plötzlich wieder von ihrer großen Liebe zu München anzufangen . . .

München . . . Schicksalhaft der Weg, der sie herführte! In Marschendorf am Fuß der Schneekoppe geboren, von der Mutter mit Schubertliedern in den Schlaf gewiegt und schon als Kind mit den Geschwistern im Trio singend und auf der Geige kratzend, erlebte sie früh das Mysterium der Künstlerschaft: in der Welt Richard Wagners, die sich ihr in Troppau auftat, wohin der Vater als Bezirksarzt versetzt worden war. Selbstverständlich, daß die Geschwister alle Künstler werden wollten, trotz des väterlichen Widerstandes. Herma setzte es schließlich durch, Geigerin werden zu dürfen. Sie studierte am Prager Konservatorium und ging nach Wien. Aber hier wollte es nicht recht vorwärtsgehen. Da hörte sie von München. Ihre Sehnsucht hatte ein neues Ziel.

Ein abenteuerlicher „Zufall", wie er sonst eigentlich nur in Romanen vorkommt, spielte ihr die Empfehlung an einen Impresario in die Hand, der sie gegen 300 Gulden Vorschuß in München einzuführen versprach. Es war ein Schwindler . . . Gleichwohl, er muß ihr schon von einem guten Genius gesandt worden sein, denn allein auf seine Zusicherungen hin fuhr die Achtzehnjährige nach

München — und ihrem Schickſal entgegen. — Daß das erhoffte Konzert trotz allem zuſtande kam und ein Erfolg wurde, wie die Künſtlerin ſpäter ſelten einen erlebt hat, iſt nur ein weiteres Glied in der Kette der Fügungen, die ihr Leben begleiteten.

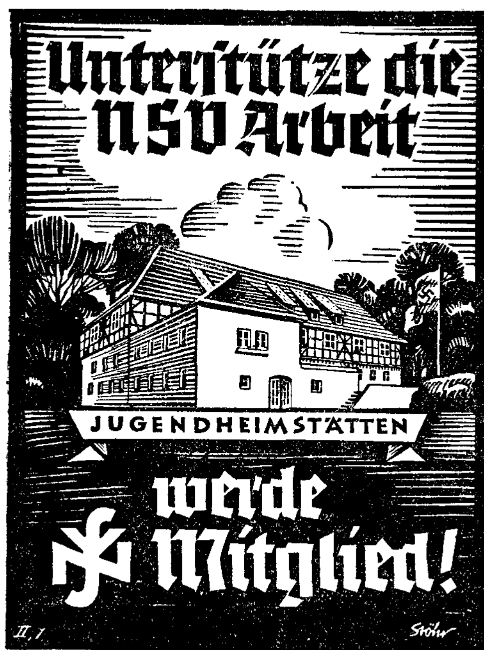
Genug, ſie blieb hier. Von drei „guten Feen“ beſchirmt und umſorgt, in den Ateliers Schwabings oft und gern geſehen, konnte ſie einfach nicht wieder weg, „weil es doch überall ſo wunderbar nach Ölfarbe und Firnis roch“. Später kam ſogar die ganze Familie nach. Ihr zweiter Bruder ſtand als Kapellmeiſter des Münchener Künſtlertheaters am Anfang einer vielverſprechenden Laufbahn, als der Krieg ihn für immer abrief. Auch der Älteſte, der ein muſizierender Chirurg geworden war, ließ ſein Leben. Die Schweſter aber, zur Pianiſtin herangereift, iſt bis heute die treueſte Helferin Hermas geblieben.

„Ich liebe München“, ſagt Frau Studeny, „wegen der Höhenluft, die hier weht, wobei Sie aber bitte nicht an Thermometer und Temperatur denken wollen. Ich meine die künſtleriſche Höhenluft, die hier ein in jeder Beziehung eigenes Klima geſchaffen hat, ob Sie an die Muſik, an die Malerei oder Literatur denken. Denn ich bin nicht nur Geigerin: mich intereſſiert die ganze Kunſt. Vielleicht mußte ich nach München auch ganz einfach deshalb kommen, um meinen Mann zu finden, der Maler iſt und ein Schriftſteller wurde.

Wenn man das Künſtlerſein wie ich als ein Dienen auffaßt, als ein Offenbaren des Letzten und Höchſten, dann kann man ja auf das Wort gar nicht verzichten. Wir brauchen es, um das Hintergründige zu löſen und zum Weſen hinzuführen. Bei mir iſt es einfach ſo, daß ich ſchreiben muß, um zu geigen, und geigen, um zu ſchreiben — vielleicht nur aus dem Überfluß des ſchlichten Spielmannsherzens heraus. Dabei halte ich mich natürlich weder für einen Dichter noch für einen Komponiſten: dazu bin ich eine viel zu ernſte Muſikerin.

Daß aber München wirklich alle Vorausſetzungen bietet, ſich künſtleriſch auszuleben, das darf ich wohl als den großen Glücksfall meines Lebens betrachten. Iſt ſchon ein beſonderes Erdreich, dieſes ‚Münchener Pflaſter‘! Man kann gar nicht anders, man muß hier Wurzel ſchlagen, weil der Boden alter Humusboden iſt, in dem man ſich veräſteln kann wie eine alte Tanne — ja, ſchreiben Sie das nur: wie eine alte Tanne!“ Und dabei blitzt der Schalk aus den Augen der Künſtlerin (denn auch der gehört zu ihrem Weſen). Sie denkt an das Jubiläum ihres tauſendſten Konzertes, das mit ihrem fünfzigſten Geburtstag zuſammenfiel . . . Aber fünfzig Jahre ſind nicht immer fünfzig Jahre: oft ſind es nur zweimal fünfundzwanzig . . .“

„Eigentlich“, fährt Herma Studeny fort, „ſind wir Muſiker doch rechte Eintagsfliegen, nicht anders als die Kollegen von der Bühne: auf die Kränze der Nachwelt dürfen wir nicht rechnen. Und



darum können wir unſere Aufgabe nur dann ganz erfüllen, wenn wir uns als Glieder einer großen Kette ſehen und die Fackel, die wir tragen, weiterreichen, daß ſie nicht verlöſchen kann.“ Und jetzt ſtehen die vielen, vielen Schüler vor ihrem Auge, die ſie erziehen durfte und erziehen darf, und deren mancher einen nicht gewöhnlichen Weg zu nehmen verſpricht — auch das ein Geſchenk aus der Atmoſphäre Münchens.

Es iſt ſtille geworden. Man ahnt im Flug der Sekunden etwas von der inneren Spannweite dieſer Künſtlerin, die eine Pädagogin aus Leidenſchaft iſt, weil ſie eine Verpflichtung in ſich brennen fühlt, die über ihr eigenes Leben weit hinausweiſt. Dieſer Frau, die die Verſe ſchreiben konnte:

„Gäb's keinen Tod, ſo gäbe es vielleicht
Auch keine Kunſt. Weil, was uns ewig deucht,
Immer das Ziel iſt . . .“

Georg Dorſch: Erinnerungen an Max Reger. Beſuch bei dem Biographen Adalbert Lindner in Weiden (Bayeriſche Oſtmark, Bayreuth, 4. 6.).

Dr. Walther Eggert: Siegfried Wagner (Tempelhofer Zeitung, Berlin, 7. 6.).

Joſef Stolzing-Czerny: Erinnerungen an Siegfried Wagner (Völkiſcher Beobachter, München, 4. 6.).

Alfred Braſch: Geltung und Bedeutung. Richard Strauß und Hans Pfitzner als Zeitgenoſſen (Rheiniſch-Weſtfäliſche Zeitung, 27. 5.).

Walther Jacobs: Der Meiſter der Oper Richard Strauß (Kölniſche Zeitung, 9. 6.).

K. Dittmar: Richard Strauß und Meiningen (Thüringer Tageszeitung, Hildburghauſen, 14. 6.).

Dr. Wilhelm Zentner: Richard Strauß (Mannheimer Neues Tagblatt, 9. 6.).

Herbert Gigler: Richard Strauß (Landsberger Generalanzeiger, 9. 6.).

Prof. Dr. Th. W. Werner: Richard Strauß, der Erzmuſiker (Hannoverſcher Kurier, 11. 6.).

Otto Oſter: Richard Strauß und Hans Pfitzner (Kölniſche Zeitung, 10. 6.).

Johannes Jacobi: Richard Strauß und die deutſche Muſik (Eislebener Tagblatt, 10. 6.).

Alfred Bareſel: Der Klang des neuen Jahrhunderts (Leipziger Neueſte Nachrichten, 11. 6.).

Dr. Herbert Gerigk: Ein Leben im Dienſte der deutſchen Muſik. Zu Richard Strauß' 75. Geburtstag (Völkiſcher Beobachter, Berlin, 11. 6.).

Alfred Himmele: Richard Strauß und ſein Werk (Die Zeit, Reichenberg, 11. 6.).

Werner Hübſchmann: Richard Strauß (Chemnitzer Neueſte Nachrichten, 10. 6.).

Johannes Reichelt: „Wenn in meiner Oper auf der Bühne eine Mutter erſchlagen wird, kann unten im Orcheſter ka Violinkonzert g'ſpült werden!“. Zum 75. Geburtstag von Richard Strauß (Die braune Poſt, Berlin, 18. 6.).

Reinhold Zimmermann: Hans Joachim Moſer (Politiſches Tageblatt, Aachen, 25. 5.).



ZFM Archiv

Max Gebhard

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JULI 1939 HEFT 7

Max Gebhard.

Eine biographische Skizze.

Von Karl Foesel, Nürnberg.

Die „Familie Gebhard" / Die „Lehrjahre".

Wenn bei irgend einem der jungen deutschen Komponistenschule, so kann bei Max Gebhard Begabung zu einem erheblichen Teil biologisch gewertet werden. Man wird selten bei drei Brüdern kompositorische Anlagen so markant ausgeprägt antreffen, wie bei den Brüdern Max, Hans und Ludwig Gebhard. Es wird auch nicht häufig vorkommen, daß drei Brüder an einem Tonkünstlerfest zu Wort kommen: An den Programmen des Weimarer Tonkünstlerfestes 1936 (des Allgemeinen Deutschen Musikvereins) war Max Gebhard mit einer „Festlichen Hymne", Hans Gebhard mit seiner „Ländlichen Suite" und der um etwa 10 Jahre jüngere Ludwig Gebhard mit einer „Sonatine für Horn, Trompete und Klavier" beteiligt.

Bei einem so auffälligen Durchbruch schöpferischer Potenzen müssen vor allem drei Komponenten zusammengewirkt haben. Wir wissen, um ein landläufiges Beispiel zu nennen, von der „Familie Bach" her, welch ungewöhnliche Bedeutung ein statiöses Erbmaterial sogar auf eine größere Generationenreihe gewinnen kann. Wir können uns vorstellen, daß in den Gebhardschen Ahnenreihen eine starke musikalische Erbanlage vital in Erscheinung trat, um sich schließlich in einer Art unbewußt geübter Eugenetik zu einer einzigen Generation hinzuverdichten.

Als zweiter wichtiger Faktor kommt die häusliche Umgebung der ersten Jugendjahre in Betracht — die „musikalische Kinderstube" gewissermaßen, die so beschaffen sein mußte, daß sie auf den erbmäßig angesammelten Begabungsfundus auslösend, befreiend, entwicklungfördernd wirkte. Und da ist es nun nicht uninteressant, daß Max Gebhard einer Tradition verhaftet ist, der wir heute, da das solid Fundamentierte wieder zu Ehren kam und der einseitige Kunst-Artismus einer rein spekulativen „Moderne" abgewirtschaftet hat, so manchen unserer Besten danken: Er entstammt dem musik- und kulturgesättigten Milieu jener alten Schulmeistereien und Kantoreien des vergangenen Jahrhunderts, in welchem übrigens die Musik noch, man kann beinahe sagen, das Zentrum aller seminaristischen Pädagogik war. In welchem der Präparant mit unglaublicher Gründlichkeit umfassende instrumentale und musiktheoretische Pflichtfächer zu bearbeiten hatte und der junge Lehrer, vor allem auf dem Land, mehr nach seinem Orgelspiel, nach seiner Brauchbarkeit als Dirigent, nach den Leistungen seines Kirchenchores von der Bevölkerung gewertet wurde, als danach, wie er den wenig bildungshungrigen, dafür um so kernigeren und frischeren Mädels und Buben das ABC oder das Einmaleins beibrachte.

Max Gebhard wurde am 28. März 1896 in dem alten fränkischen Städtchen Dinkelsbühl geboren, wo sein Vater (Lehrer) als Organist der St. Georgskirche und als Chorleiter einen

stark zum Musikalischen hinneigenden Wirkensbereich innehatte. Da bereits sein Großvater — ebenfalls fränkischer Lehrer — eine reiche Organistentätigkeit entfalten mußte (zu damaliger Zeit für fast alle Schulmeister eine conditio sine qua non!), gehörte eine lebendige, rege Beschäftigung auch mit allen häuslichen Musizierformen zu dem von den Vorfahren übernommenen Lebensstil des Gebhardschen Elternhauses. Schon im sechsten Jahr begann für Max Gebhard der erste systematische Klavierunterricht — der kaum Achtjährige thronte bereits auf dem hohen Orgelbock, von dem aus die kurzen Beinchen mühsame erste Gehversuche auf den Pedalen unternahmen. Diese väterliche Unterweisung scheint recht straff und zielsicher vor sich gegangen zu sein. Denn der kleine Max war mit zwölf Jahren durchaus in der Lage, den gesamten Organistendienst des Vaters an der großen, übrigens als schönste spätgotische Hallenkirche Süddeutschlands berühmten Dinkelsbühler Georgskirche zu versehen (in der jungdeutschen Komponistenschule findet man zu solchen Frühleistungen manches Analogon).

Als drittes und wohl in den meisten Fällen ausschlaggebendes Moment jeder künstlerischen Entwicklung erscheint neben Anlage und Milieueinfluß schließlich der Grad der Intensität, mit der sich die Persönlichkeitskräfte zur Mitgestaltung des Einzelschicksals Raum zu schaffen vermögen. Für Max Gebhards Lebensweg gewannen die Auswirkungen des Individuellen eine mit der zunehmenden menschlich-künstlerischen Reifung sich steigernde Bedeutung. Zunächst wurde für ihn die Berufsfrage in der seiner Familie traditionellen Weise gelöst: Er bezog nach dem üblichen Volksschul- und Gymnasialbesuch die Lehrerbildungsanstalt. Der dort hauptfachmäßig betriebene Musikunterricht mag dem musikalisch in jener Zeit bereits weit Geförderten diesen Entschluß erleichtert haben; mit den Orgel- und Klavierstücken, die damals schon in wilder Autodidaktik entstanden, beherrschte er bald den Musikbetrieb der Anstalt.

In fast unmittelbarer Folge schloß an die Studienzeit die Einberufung zum Kriegsdienst: Die vier Militärjahre an den Fronten des Weltkriegs zählen menschlich vielfach — künstlerisch zählen sie überhaupt nicht.

Trotz dieser vierjährigen fast völligen Unterbrechung seiner musikalischen Arbeiten traf Gebhard kurz nach Kriegsschluß die erste für sein späteres Berufsleben entscheidende Schicksalswendung: Er wurde 1919 als Hilfslehrer zur Erteilung von Musikunterricht an die Lehrerbildungsanstalt Eichstätt berufen. Dort mußte er sich nun nolens volens mit aller Macht in die Materie einarbeiten. Was früher aus Neigung geschah, wurde jetzt gern geübte Pflicht. Für den heranreifenden Musiker Gebhard war diese Berufung von größter Bedeutung: Er sah sich nicht nur plötzlich in der nützlichen Zwangslage, ein gediegenes Wissensfundament in gründlichen autodidaktischen Studien auszubauen, er erfuhr auch in der strengen Kontrapunktschule des Eichstätter Domkapellmeisters Dr. W. Widmann, der zu den besten Kennern des a-cappella-Zeitalters zählt, und außerdem als Dirigent und als Domorganist (1919—1922) eine wertvolle Weitung seines künstlerischen Blickfeldes. 1922 zog nun der junge Seminarmusiklehrer aus diesem mehr und mehr in musikalische Bezirke eindringenden Werdegang die einzig rechte Konsequenz: Er „sattelte um". Kurzerhand schied er — zunächst für einige Jahre interimistisch — aus dem Lehrerberuf aus und siedelte nach München über, wo an der Akademie der Tonkunst die Professoren Haas (Komposition), Maier (Orgel), Schwiekerath (Chordirektion) und Dr. Kneppe (Dirigieren) seine weitere Fachausbildung übernahmen. Zwei Jahre später wurde Gebhard in die Meisterklassen für Komposition (Josef Haas) und Dirigieren (Siegmund von Hausegger) aufgenommen. Die Grundgedanken der Haas'schen Schulungsweise, die den Studenten von jeglicher Form der handwerklichen Praxis nicht im mindesten etwas ersparte, eiferten Max Gebhard ebenso, wie den zu gleicher Zeit dort studierenden Hans Lang und noch einige Sonderbegabungen zu einem wahrhaft fanatischen Arbeitstempo an. Zehn Großformat-Partiturseiten waren so etwa der Durchschnitt dessen, was von jedem dieser Eifrigen zur Kontrapunkt-(Klassen!-)Stunde gebracht wurde, so daß Josef Haas vor diesem Segen kapitulieren mußte und bei der Durchsicht auf eine Art Stichproben-Methodik angewiesen war. In jener Zeit erwarb sich Gebhard als Komponist nicht nur seine ausgeschriebene „Handschrift", seine ungewöhnlich flüssige Schreibgewandtheit, sondern vor allem auch die Gediegenheit des Könnerischen, die in allen seinen Werken, auch in den formal und

ſatztechniſch entkompliziertesten, ſich ausprägt. Jener Zeit verdankt es Gebhard zudem, daß er ſelbſt in ſeinen problematiſchſten Schöpfungen niemals in die Geſellſchaft derer geriet, die da glaubten, ihren Mangel an Können durch krankhaft betonte „Eigenart", durch impotente Originalitätsſucht verſchleiern zu können. — Der nunmehrige „Meiſter" fand für ſeine Arbeiten in unverhältnismäßig kurzer Zeit die notwendige öffentliche Reſonanz. Repräſentative Aufführungen an Sängerwochen, Tagungen, Muſikfeſten machten auf den noch jungen Komponiſten raſch aufmerkſam. Schließlich wurde Max Gebhard 1934 als Direktor an das Nürnberger Städtiſche Konſervatorium der Muſik berufen und fand damit eine neue, zukunftsreiche Baſis für ſeine Weiterarbeit.

*

Das Werk: Beginn und Stilbaſis.

Wie ſehr Max Gebhard in ſeiner kompoſitoriſchen Entwicklung vom Könneriſchen ausging, wird durch ſein „Opus 1" überzeugend belegt. Es wird wenig „Erſtlingswerke" geben, in denen ſich eine ſo ungewöhnliche Meiſterſchaft alles Satztechniſchen ausprägt, wie in dieſer fünfſätzigen „Suite für Violine und Klavier". Stiliſtiſch iſt ſie Ausgangspunkt für Gebhards ſpätere Schaffensart, deren Sonderſtellung ſich freilich auch hier bereits in vielen Einzelzügen ankündigt. Jedenfalls zeigt gerade die „Suite", daß Regers in gewiſſer Hinſicht klaſſiziſtiſch zu nennende Neuromantik für den jungen Gebhard eine fragloſe Bedeutung gewann. Die kunſtvolle, ſorgſam ausgebaute thematiſche Verarbeitung, der wirkſam und ſpielgerecht durchgeſtaltete Klavierſatz und die ſicher ausgewogene Gliederung des Formalen ſtehen in wohltuendem Gegenſatz zu jener talent- und fleißloſen Futuriſtik, die ſich damals allenthalben breit zu machen ſuchte. Jener für die „Suite" gekennzeichneten Richtung ſind bedingt auch die „Improviſationen für kleines Orcheſter und Orgel über zwei Paſſionslieder" (Werk 2) und die „Geiſtliche Kammerkantate für 3 Solobläſer, 3 Soloſtimmen und Streichorcheſter" (Werk 3) beizuzählen, trotzdem ſich in ihnen ein ſtiliſtiſcher Umbruch nicht ohne Problematik vollzieht. Die konſequente Beachtung des linearen Prinzips führt hier zu harmoniſchen Ballungen, in denen ſich die Überwindung der Tonalität nicht durch „atonale" Negierung, ſondern durch polytonale Erweiterung ankündigt. Bei alledem bleibt Gebhards geſamtes geiſtliches Werk ſtark und vertieft empfundene ſakrale Bekenntnismuſik — auch dann, wenn in immer ſtärkerem Maße moderne und modernſte Kompoſitionsmittel eingeſetzt werden. Doch iſt in dieſem Falle der Begriff „Ausdruckskunſt" rein geiſtig zu verſtehen — nicht im Sinne einer einſeitigen Heteronomie-Äſthetik. Dies gilt vor allem für die „Improviſationen über ein altes geiſtliches Lied für Orgel, Soloſtimmen, Chor und Bläſer" (Werk 11), deren empfindungsmäßige Lauterkeit außerordentlich viel Stimmunghaftes zuläßt. Auch die unerbittlich ſtrenge Mehrſtimmigkeit, die das „Choralvorſpiel für Orgel und Bläſer ‚Ein feſte Burg'" (Werk 24) faſt durchweg beherrſcht, iſt frei von aller ſpekulativen Abſtraktion. Der in machtvoller Schlußſteigerung einſetzende Bläſeroſtinato bringt vielmehr eine Häufung des Klanglichen, deren kraftvolles Pathos an Vitalität nichts zu wünſchen übrig läßt.

Die „Kleine Paſſion".

Die Krönung des Gebhardſchen geiſtlichen Schaffens bildet die „Kleine Paſſion für Soli, Chor und Orcheſter, Werk 18" (Verlag: Kiſtner und Siegel). Anläßlich ihrer Uraufführung 1933 bezeichnete ich die „Paſſion" in meinem ZFM-Bericht als eine der bedeutſamſten Schöpfungen unter den immerhin etwa 100 zeitgenöſſiſchen Großwerken, die damals in der „4. Nürnberger Sängerwoche" zur Diskuſſion ſtanden. Zahlreiche ſpätere Aufführungen beſtätigten nachträglich dieſe Wertung.

Das Kennzeichnende des Werkes liegt nicht auf formalen, ſondern auf inhaltlichen Gebieten. Der Erzähler als Träger der Handlung, der (polyphone) Chor als betrachtendes Element, die Soloſtimmen als ſubjektive Geſtaltungsmittler — all das wird in freilich ſtets labiler Abwandlung wohl Grundlage des Oratoriums bleiben, ſolange ſich der Begriff an ſich ſinngemäß erhält. Zwar wird auch das traditionelle Formſchema in der „Paſſion" verſchiedentlich verlaſſen. Die Verwendung des Chorals als muſikaliſche und formbildende Keimzelle bringt neu-

artige Gesichtspunkte. Ein Zitat aus dem „Choralrezitativ" gibt Einblick in eine der vielen Möglichkeiten, die sich hier erschließen: Die Choralmelodie wird durch rhythmische Umdeutung zum „frei vorzutragenden", ausdruckerfüllten Tenorrezitativ:

Frei vortragend

Tenor

Da Je - sus in den Gar - ten ging der Tod,

Orgel

der Tod schier Seel und Leib um - fing;

„Choralrezitativ", „Choralvariante", „Choralmusik mit Zwischenspielen" (siehe Notenbeilage!), „Choralmeditation" usw. — alle diese Bezeichnungen sind charakteristische Kennworte für die „Kleine Passion". Doch das eigentlich Neue erscheint in der ungemein klaren Ausprägung eines Stiles, der zwar letzten Endes in der deutschen Polyphonie des Mittelalters seine Grundierung findet, der jedoch andererseits aus dem stilistischen Gärungsprozeß, dessen Vollzug das an geistigen Umbrüchen reiche erste Drittel des 20. Jahrhunderts kennzeichnet, das Beständige und Eigenwertige nutzbar macht. Neu und in ihrer Art einmalig ist die wundervolle Synthese, welche die Äußerung altdeutscher mystischer Gottesgläubigkeit — zu ihren bedeutsamsten Manifestationen zählt das urtümlich deutsche Melodiengut ebensowohl, wie etwa die Schriften eines Jacob Böhme — mit zeitnaher Geistigkeit einzugehen vermochte. So stellt sich die „Kleine Passion" nicht als ein mit irgendwie verwirrender Artistik ausgeklügeltes Kunstwerk dar, das erst durch intellektuelle technische oder inhaltliche Analysen zugänglich gemacht werden müßte. Ihr Hauptmerkmal ist die reine, geläuterte musikalische Schönheit, die im Innersten ergreift, obwohl auch mehrfach jene vielbelästerten „modernen" Kompositionstechniken eingesetzt wurden, von denen man lange Zeit — und teilweise heute noch — glaubte, daß sie nur Häßlichkeit gebären könnten. Gebhard wandte sich mit seiner „Passion" erstmalig dem Ziel zu, dem er in seinen späteren großen Kantatenwerken erfolgreich weiter verpflichtet blieb: Das Kunstwerk zu schaffen, das *trotz seiner bedingungslosen Werthaftigkeit volkstümlich im vollen Wortsinn* ist — das Wirkung erzielt und dabei auf den äußerlichen Effekt beinahe asketisch verzichtet, dessen innere Haltung modern und eigengeartet erscheint, ohne daß es deshalb dem geistig „Anspruchslosen" weniger zu sagen hätte, als dem „musikalischen Kulturmenschen". Erreicht wird dieser Ausgleich zwischen den Polaritäten „l'art pour l'art und Primitivität", den Gegensätzen „Individualismus und Masse" nicht nur durch die Kraft einer sauberen und ehrlichen *Kunstgesinnung*, sondern vor allem auch durch die straffe Selbstzucht des Schaffenden in der Auswahl und Anwendung des kompositionstechnischen Materials. Auch in der „Kleinen Passion" tritt immer wieder jene Schlichtheit entgegen, zu der überlegene Könnerschaft in den meisten Fällen zurückfindet —

jene „Einfachheit", die in Wahrheit hohe Konzentration des Stofflichen bedeutet. Man betrachte daraufhin den dreistimmigen Chorsatz der Notenbeilage, dessen Aufführungswirkung bei der denkbar weit getriebenen Schlichtheit des Satzes geradezu überrascht.

Der Gewinn, der durch solche bewußte Beschränkung im technischen Aufwand erzielt wird, erstreckt sich — und das ist sehr wesentlich und besonders erfreulich — auch auf die Praxis: Die harmonische Entkomplizierung der Chorsätze beispielsweise kommt der Aufführungsmöglichkeit weitestgehend zugute. Mehr innere Beziehung zu fortschrittlichen Stilelementen wird vom Orchester und von den Solisten gefordert; doch sind bei Instrumentalisten und ausgebildeten Sängern im allgemeinen an sich günstigere Voraussetzungen dafür gegeben, als bei Laienchören. Die rein technische Ausführungsschwierigkeit, die der Verbreitung zeitgenössischen Schaffens so oft hemmend entgegensteht, wurde bei der „Kleinen Passion" auf ein (relatives) Mindestmaß gebracht.

Die vaterländischen Kantaten.

Von der „Kleinen Passion" führt — wie bereits erwähnt — ein direkter Weg zu den großen vaterländischen Kantatenwerken. Auch sie sind Bekenntniswerke: in Wort und Ton Hymnen an Volk und Vaterland, an Deutschland. Der bei Böhm und Sohn verlegten „Kantate für Solo, gemischten Chor, Knabenchor, Orchester und Orgel ‚Durch Nacht zum Licht', Werk 30" (wichtige Aufführungen: Reichsparteitag 1934, Weimarer Tonkünstlerfest 1936, Augsburg: Prof. Otto Jochum) liegen Dichtungen Hebbels, Eichendorffs und Körners zugrunde. Die Kantate setzt sich aus drei Teilen zusammen. Im „Totengesang" wird mit den einfachen Mitteln schweifender Quartparallelen — einer Art neuerstandener Organaltechnik — von Anfang an die Stimmungsgrundlage geschaffen:

See - le ver-giß sie nicht,

Ein gewaltiges, sich immer mehr steigerndes und verdichtendes Fugatogetürme führt schließlich nach etwa 200 Takten zur Wiederholung der Textstelle. Ein Vergleich mit dem ersten Beispiel ist sehr interessant und veranschaulicht einen wesenhaften Zug der Gebhardschen Arbeitsweise. Die innere Bindung der Parallelstellen ist unverkennbar, trotz der rhythmischen, ja sogar motivischen Umbildungen. Der Anruf „Seele" erscheint doppelt verbreitert, die Mahnung „Vergiß sie nicht!" zusammengedrängt in den Werten (♩. statt 𝅗𝅥.) und darüber hinaus im Intervall (Sekunde abwärts statt Terz aufwärts). Was vorher geheimnisvoll, wie aus mystischen Tiefen leise tönte, erscheint jetzt, nach erfolgter Motivierung, als unerbittliche, dräuende Forderung. Was vorher Mahnung war, ist jetzt Gebot. Was im ersten Choreinsatz durch weiche, gleitende Stimmen gestaltet wurde, ist weitgehend umrhythmisiert: die fließend verbundenen Quartengänge des kleinen Streichernachspiels sind in harte, polyrhythmische Einzelschläge von „höchster Kraft" auseinandergerissen. Diese willkürlich herausgegriffene Gegenüberstellung zeigt, wieviel Gewicht neben der äußeren Logik des formalen Aufbaus der inneren Logik einer rein geistigen Entwicklung zugemessen wurde:

1. Zeitmaß ♩ = 65

230 *fff* mit höchſtem Ausdruck

See - le, ver - giß ſie nicht,

fff See - le, ver - giß ſie nicht,

fff See - le, ver - giß ſie nicht,

fff See - le, ver - giß ſie nicht,

230 *ff* volles Orch.

Die gleiche Logik beherrſcht die Geſamtanlage der Kantate, die in ihrer Dreiteiligkeit an bekannte zykliſche Formſchemen erinnert. Das Baritonſolo „Lied der Verheißung" bildet eine Art langſamen Mittelſatz. Formales Finale iſt die in meiſterhafter Architektonik durchgeführte, zeitweiſe doppelchörige „Feſtliche Hymne". Geiſtiges Finale: das vom Knabenchor intonierte „Deutſchland-Lied", das — im impoſanten Ausklang von dithyrambiſcher Schwungkraft — die Antwort bringt auf die erſten Textworte des Totenliedes.

Ähnliche Stilmerkmale kennzeichnen die ins Monumentale gerichtete Großſchöpfung „Deutſches Volk" (Kantate für Sopran- und Tenorſolo, einſtimmigen Knaben- und Frauenchor, Männerchor, Orcheſter und Orgel, Werk 36. Verlag Kiſtner und Siegel). Ihre Uraufführung bildete den eindrucksſtarken Beſchluß des „14. Fränkiſchen Sängerfeſtes in Nürnberg 1936". Das Werk erlebte in der Rieſenfeſthalle des Reichsparteitaggeländes einen Erfolg, der beſſer als alle Betrachtung bewies, daß das „Volk" ſelbſt in der „Kantate" den Zugang zu einem Kunſterlebnis beſonderer Art fand. Auch hier erreichte der Komponiſt ſein Ziel nicht durch Zugeſtändniſſe an einen irgendwie dekadenten „Publikumsgeſchmack", ſondern ausſchließlich durch die zwingende Kraft der muſikaliſchen Geſtaltung und durch die Makelloſigkeit der in ſeiner Kunſt wirkſam werdenden Geſinnungshaftigkeit. Stiliſtiſch folgt Max Gebhard ſelbſt bei dieſer für Maſſenchöre berechneten Kompoſition bedingungslos ſeiner ſchöpferiſchen Eigengeſetzlichkeit. Ein weiteres Kantatenwerk Gebhards, die „Kantate für gemiſchten Chor, Jugendchor, Orcheſter und Orgel ‚Jungenſchwur' (Werk 38)" verwendet zwei berühmte Gedichte Karl Brögers und Herbert Böhmes. Brögers „Nichts kann uns rauben" (Jungenchor!) iſt mit Böhmes „Wir ſind der Bauer, der Denker, der Held" in den ſtrophiſchen Gliederungen kantatenhaft verwoben. Formal iſt die Kompoſition im Sinne der Oſtinato-Variation aufgebaut. Zum cantus firmus tritt vierſtimmiger Chor. In großer Schlußſteigerung klingt die Kantate aus.

Ähnliche geiſtige und techniſche Ausrichtung trägt die Kantate „Uns ward das Los gegeben", mit der Gebhard einen eigenwertigen Beitrag zu den zykliſch gerundeten Großformen der Singſchulliteratur lieferte (Uraufführung im „Nürnberger Junggeſang 1939" durch Waldemar Klink). — Es iſt ſehr weſentlich, daß Gebhard mit ſeinen erſten vaterländiſchen, wenn man will: politiſchen, Kantatenwerken zuſammen etwa mit Bruno Stürmer und noch einigen wenigen ſo ziemlich am Beginn eines neuen Formeinbruchs ſtand, der heute durch den verſchwenderiſchen Reichtum allſeitigen ſchöpferiſchen Zuſpruchs längſt als Gattung zur Verallgemeinerung gelangte.

„Der Gutzgauch auf dem Zaune saß . . ."

Das Spezifische des Gebhardschen Orchestersatzes tritt am unmittelbarsten in den ungemein reizvollen Orchestervariationen „Intrada, Variationen und Fuge über das alte Volkslied ‚Der Gutzgauch auf dem Zaune saß', Werk 31" entgegen. Mit feinempfundenem Humor wird die hübsche Kinderweise vielfältig abgewandelt. Das Könnerische der „guten alten Schule" macht sich hier in moderner Gewandung wieder besonders stark bemerkbar. Mit verblüffender Gewandtheit sind die typischen Instrumentalfarben der Orchesterpalette zu charakteristischem Einsatz gebracht, wurden die instrumentalen Eigenheiten der einzelnen Bläsergruppen ausgewertet. Daraus folgt eine Lockerung des Satzgefüges, die nicht nur der Durchsichtigkeit des Klangbildes, der Klarheit des motivischen und thematischen Aufbaus in hohem Maße zugute kommt, sondern die vor allem auch das Stimmungsmäßige des Volksliedchens glänzend illustriert (wenn auch diese Variationen mit romantischen Impressionismen wenig zu tun haben). Das Werk war ursprünglich für Liebhaberorchester gedacht. Es wurde auch tatsächlich (im Ausschnitt) von einer Amateurvereinigung — die damit übrigens eine hochachtbare Leistung vollbrachte! — aus der Taufe gehoben. Doch glauben wir, daß die Grenzen, die durchschnittlichem Laienmusizieren nun einmal der Natur der Sache nach gezogen sind, nicht unerheblich überschritten wurden. Dagegen wird das prächtige, lebensfrische Werk in den Programmen der deutschen Sinfonieorchester einen gesicherten Platz erwerben. Verlag: Willy Müller, Karlsruhe. In dem gleichen Verlag erschien die wirksame, in gepflegten Formen verlaufende „Variationen-Suite für Orchester über ein heiteres Thema von Johann Sebastian Bach" (Werk 42).

Lied und Chor.

Aus dem reichen vokalen Schaffen Gebhards ist neben den Kantaten der Lieder und Chöre zu gedenken. Vor allem in den Klavierliedern herrscht ebenfalls das absolute Bemühen um Substanz, die unnachsichtige Beschränkung auf das Wesentlichste. Der Verzicht auf alles Nurspielerische des Klanges und die Strenge, mit der der Zersplitterung des Gedanklichen in billige Einzeleffekte entgegengewirkt wird, bringen eine Intensivierung der unmittelbaren Ausdruckswerte, die als bedeutsamer Beitrag zu der Entwicklung eines neuen nordischen Musikideales betrachtet werden kann. Gebhard geht in der Zusammenfassung der Stilkomponenten noch weiter als etwa Rudi Stephan, der mit seinen wenigen, zum Teil fast fragmentarisch anmutenden Gesängen dem modernen Liedschaffen bestimmende, wenn auch nicht durchweg aufgegriffene Richtung anwies. So unterlegt Gebhard in seinen „6 Liedern für eine hohe Singstimme und Klavier, Werk 4" der freizügigen Melodieführung einen in strenger Zweistimmigkeit gehaltenen Klavierpart. Es wäre falsch, wollte man annehmen, daß eine solche ans Abstrakte grenzende Verdichtung der Klangmaterie eine Minderung der Wirkungskraft oder eine zu weit getriebene Entkomplizierung mit sich bringen müßte. Das Gegenteil ist der Fall: Die Gesänge Gebhards, auch die „Sopranlieder Werk 12", die wundervollen „4 Adventslieder für Sopran und Klavier, Werk 22" und der Zyklus „Suite vom Leben" (Werk 33) sind weder anspruchslos noch eindrucksarm. Sie dienen in starkem Maße der Vertiefung der dichterischen Vorlage. Auch das rein Stimmungsmäßige jeglicher vertonungsgeneigten Poesie kommt zu seinem Recht: mit knappen, doch außerordentlich markanten Strichen wird die seelische Grundhaltung des Textes umrissen. Die neue Chorliteratur verdankt dem vielseitigen bisherigen Lebenswerk Max Gebhards ebenfalls mancherlei beachtenswerte Anregung. Dem Männerchor bietet sich in dem Zyklus für Männerchor, Bläser und Orgel „Tagleben" (Werk 9, Verlag Hug und Co.) und in den „3 Männerchören mit Klavier, Posaunen und Tuba, Werk 15" („Sängerwochenerfolg" 1931) lohnendes Musiziergut. Fünf weitere Chöre, in denen der Anschluß an die ausgesprochen volksnahe Singbewegung gefunden wurde, sind in der von Dr. Walter Lott herausgegebenen Sammlung „Der Landchor" (Verlag: Kistner und Siegel) erschienen. Sie sind bewußt einfach im Strukturellen, ohne deshalb die Sonderart des Komponisten zu verleugnen. Zwei „Chormusiken nach alten Texten mit kleinem Orchester" (Werk 14), die a-cappella-Chöre Werk 25 „Erwacht" (Verlag: Böhm

und Sohn) und „Es muß ſein“ und ſchließlich eine Gruppe hübſcher Volksliedbearbeitungen für Männerchor[1] ſchließen den Ring des bisherigen Vokalwerkes.

Weitere Kammermuſik.

Ein „Streichquartett in G“ (Werk 5) entſtand 1926 und trägt im Weſentlichen ähnliche kompoſitionstechniſche Züge, wie die „Suite für Violine und Klavier“. Ein formal ſtreng gehaltener Sonatenſatz (g-moll) leitet das vierſätzige Werk ein. Eine groß ausgeführte dreiteilige Liedform (cis-moll) bringt beſondere Ausdruckswerte. Das Scherzo im „Beethovenſchen Urtyp“ (c-moll) führt zum hellen Rondo-Finale (G-dur). Ein Funk-Auftrag war Anlaß zur Schaffung der Kantate „Das neue Haus iſt aufgericht“ (Werk 26 / für Sprecher, Soloſtimmen, gem. Chor, Streichquartett und Klavier). Dem Beſtreben um Funkgerechtheit ſind der klare, durchſichtige Satzbau und die Einſchränkung des Darſtellungsmaterials zuzuſchreiben. Die Kantate iſt deshalb — auch für den Konzertſaal! — als Kammerkunſt im weiteren Sinn zu betrachten. Einen Schritt weiter in der Erarbeitung einer eigenen Tonſprache bedeutet gegenüber dem „Streichquartett“ die „Kammerſonate für zwei Violinen und Klavier“ (Werk 6). Burlesk und eigenwillig wird das thematiſche Grundmaterial der großzügig geſtalteten Schöpfung verarbeitet. In betontem Gegenſatz zu der vitalen, draufgängeriſchen Spielfriſche der raſchen Werkteile ſtehen die empfindungsreichen impreſſioniſtiſchen Stimmungen des „Sehr langſam und ausdrucksvoll“. Scharfe Ausprägung des polyphonen Formgefühls beherrſcht das Finale. — Mit bewußter Folgerichtigkeit zwang Gebhard die „Sonate für Klavier, Werk 44“ in die Extremlinie ſeines perſönlichen Stiles. Die konſequente Ablöſung der „vertikalen“ kontrapunktiſchen Bindung, die daraus notwendig folgende, aber auch auf die ausgeſprochene Akkordik übergreifende harmoniſche Überfeinerung, die Entſtofflichung der ideellen Subſtanz geben dem Werk die geiſtige Untergründung. Neben grübleriſch dunklen Klangverſunkenheiten ſtehen kontraſtbildende Epiſoden einer vitalen „caſellamuſikantiſchen“ Motorik (Teiluraufführung vor kurzem in den Nürnberger „Kammerkonzerten für zeitgenöſſiſche Muſik“). — Einige Orgelbeiträge Gebhards erſchienen in der Schott-Sammlung „Präludia“.

Der Künſtler und Organiſator.

Das kurze Lebensbild wäre nicht vollſtändig, würde über der produktiven die reproduktive Seite vergeſſen. Daß Gebhard frühzeitig zur Orgel kam, wurde bereits erwähnt. Sein inzwiſchen zur ſattelfeſten Virtuoſität gelangtes Können beſtätigte ſich an repräſentativer Stelle u. a. in den Kongreßhalle-Orgelkonzerten der Stadt der Reichsparteitage. Auch als Klavierſpieler trat Gebhard ſoliſtiſch und als Kammermuſiker (vor allem als berufener Deuter ſeines eigenen Werkes) hervor. Seine umfaſſende Tätigkeit als Dirigent iſt eng mit ſeinem Aufgabenkreis als Konſervatoriumsdirekor verknüpft: das Nürnberger Konſervatoriumsorcheſter war ſchon zu Zeiten des vormaligen Direktors Rorich ein Faktor, mit dem im lokalen Konzertleben gerechnet werden mußte. Gebhard führte den von Rorich eingeſchlagenen Kurs mit allem Nachdruck weiter. Nebenher läuft für ihn eine aus der Zentraliſation des ſtädtiſchen Muſikweſens erwachſende Fülle organiſatoriſcher Pflichten. Den Weiterausbau des Konſervatoriums vollzog er mit der Angliederung eines „Muſiklehrer- und Chorleiterſeminars“ (das dem Erlanger Univerſitätsprofeſſor Dr. Rudolf Steglich unterſtellt wurde) und der „Städtiſchen Singſchule“ (die Singſchuldirektor Waldemar Klink auf ſtabilem Stand erhält). Zu ſeinen Obliegenheiten zählt die Regie eines Großteils der von der Stadt regſam betriebenen muſikaliſchen Unternehmungen: die „Orgelkonzerte in der Kongreßhalle des Reichsparteitags-Geländes“, die „Einführungskonzerte junger Künſtler“, die ob ihrer Romantik bekannt und beliebt gewordenen „Burgſerenaden im Hof der Nürnberger Hohenzollernburg“ uſw. ſind ſeiner Betreuung anvertraut.

*

[1] Bei Leuckart: „Heut noch ſind wir hier zu haus“ (3ſtimm. Männerchor), „Jetzt kommt die Zeit, daß ich wandern muß“ (3ſtimm.), „Morgen muß ich wandern“; bei Kiſtner & Siegel: „Wie ſchön blüht uns der Maien“ (3ſtimm. Männerchor mit zwei Inſtrumenten ad lib.).

So hat ſich Gebhards künſtleriſche Potenz heute bereits reichen Lebensraum und geſunde Wirkungsbaſis geſchaffen. Dieſe Skizze aber wurde geſchrieben, weil dieſes Lebenswerk auch in der ſchönſten bisherigen Erfüllung noch Verheißung bleibt. Weil Gebhard trotz der Erfolge ſeiner Arbeit noch ein „Junger unter den Jungen" iſt — weil er fraglos zur zukünftigen Entwicklung der deutſchen Muſik noch Gewichtiges wird beizutragen haben. Aus dieſem Gedanken heraus ſei — abſchließend — dem Wunſch Raum gegeben, daß dem Schöpfer der „Paſſion" alles Erreichte auch jetzt noch Stufe bleibe.

Vorbayreuthiſche Studien über die „Ring"-Muſik.

Zur Erinnerung an Gottlieb Federlein.

Von Eugen Schmitz, Leipzig.

Im Jahrgang 1879 der „Bayreuther Blätter" hat Richard Wagner den ſpäter in den 10. Band der Geſammelten Schriften übernommenen Aufſatz über die „Anwendung der Muſik auf das Drama" erſtmals veröffentlicht. Dort findet ſich die oft zitierte Stelle, in der der Meiſter die Erfindung des Wortes „Leitmotiv" ſeinem jungen Freunde Hans von Wolzogen — wenn er auch deſſen Namen nicht ausdrücklich nennt — zuſchreibt. Man hat die Richtigkeit dieſer Erklärung angezweifelt mit dem Hinweis darauf, daß ſchon vor Wolzogen der Newyorker Muſiker und Muſikſchriftſteller Gottlieb Federlein dieſes Wort geprägt habe und zwar in muſikaliſchen Studien über den „Ring", die er 1871 und 1872 in E. W. Fritzſchs eben damals gegründetem „Muſikaliſchen Wochenblatt" veröffentlichte. Allein in jenen Studien kommt das Wort Leitmotiv in Wirklichkeit ebenſowenig vor, wie in Wolzogens ſpäter berühmt gewordenem Führer durch die Nibelungenmuſik. Wann es tatſächlich zum erſten Male gedruckt wurde, wird ſich wohl nur durch einen Zufall finden laſſen. Daß es aber um 1880 bereits gebräuchlich war, zeigt ein Aufſatz von Mayrberger im Jahrgang 1881 der Bayreuther Blätter, wo ſchon in der Überſchrift von den „Leitmotiven des „Triſtan"-Vorſpiels" die Rede iſt. Da Wolzogen urſprünglich Germaniſt und Philologe war, wird man ihn nun doch wieder als den Urheber des heute gemeingebräuchlich gewordenen Wortes betrachten müſſen.

Die Meinung, daß Federlein als erſter den Ausdruck „Leitmotiv" gebraucht habe, hat ſich wohl aus einer mißverſtandenen Stelle der 1899 erſchienenen Erinnerungen Emil Heckels an Richard Wagner ergeben. Dort ſagt Heckel (— Seite 106 der neuen Ausgabe —) im Gedenken an die erſte Bayreuther Feſtſpielzeit: „Während der Theaterproben leiſteten mir die von Federlein in München (jetzt in Amerika) zuſammengeſtellten „Leitmotive" aus „Rheingold" und „Walküre" gute Dienſte. Ich hatte mir dieſelben aus dem „Muſikaliſchen Wochenblatt" ausgeſchnitten und an entſprechenden Stellen im Textbuch eingeklebt." Wenn aber Heckel hier ſomit wirklich auch von „Leitmotiven", die Federlein zuſammengeſtellt habe, ſpricht, ſo tut er das, weil um die Jahrhundertwende, als er ſeine Erinnerungen niederſchrieb, dieſe Bezeichnung ſchon ganz ſelbſtverſtändlich geworden war. Ihm drängte ſich das Wort unwillkürlich auf, das Federlein noch nicht kannte. Wenn jedoch dieſem ſomit auch der ihm irrtümlich zuerkannte ſprachſchöpferiſche Ruhmestitel wieder aberkannt werden muß, ſo verdient er dennoch einen Ehrenplatz unter den Wegebereitern des Wagnerſchen Kunſtwerkes. Das Wort Leitmotiv hat er nicht erfunden. Dafür hat er aber als erſter die Tatſache des motiviſchen Aufbaus von Wagners „Ring"-Muſik folgerichtig bis in Einzelheiten unterſucht und klargelegt, und auch ſonſt überraſchend in die Zukunft weiſende Geſichtspunkte zur Erklärung von Wagners reifem muſikdramatiſchen Stil aufgewieſen.

Daß er damit die Aufmerkſamkeit des Meiſters ſelbſt zu erregen vermochte, betont er nicht ohne Genugtuung in den einleitenden Sätzen ſeiner erſten Studie. Das geht übrigens auch aus einer beachtlichen Stelle in Glaſenapps Biographie (Band 5, Seite 232) hervor, wo in bedeutſamem Zuſammenhang von Gottlieb Federleins „gediegenen analytiſchen Aufſätzen über das „Rheingold" und die „Walküre"" die Rede iſt. Sonſt findet man freilich im grundlegenden Wagnerſchrifttum wenig über dieſen erſten muſikaliſchen „Ring"-Erklärer. Bekannt iſt ein Brief Wagners an ihn. Aber dieſer hängt mit der Beſtellung des Amerikaniſchen Feſtmarſches,

bei der Federlein den Vermittler machte, zusammen, behandelt also ganz andere Fragen. Etwaige frühere Briefe Wagners in Sachen der Federleinschen „Ring"-Aufsätze mögen wohl irgendwo bei amerikanischen Autographensammlern schlummern. Die Studien Federleins selbst aber sind in den Jahrgängen 1871 und 1872 des „Musikalischen Wochenblattes" zugänglich[1] und verdienen es, auf ihre geschichtliche Stellung hin geprüft zu werden, gerade heute, wo wir sinngemäßer Bewertung des Musikers Wagner wieder besondere Aufmerksamkeit zuwenden.

Wenn man nach Beschäftigung mit neuer Wagnerforschung wieder einmal den alten Nibelungen-Führer von Wolzogen zur Hand nimmt, staunt man, wieviel bis heute grundlegend gebliebene motivische Erkenntnis er schon vermittelt. Aber die letzte Quelle einschlägiger Forschung bedeutet auch er noch nicht. Als Wolzogen seinen „Führer" schrieb, lagen Federleins Studien über „Rheingold" und „Walküre" schon mehrere Jahre vor. Wolzogen hat sie gekannt, denn er war in jenen Jahren bereits selbst eifriger Mitarbeiter des „Musikalischen Wochenblattes". Wiederum geben über diese Zusammenhänge Emil Heckels Erinnerungen, an der gleichen, oben zitierten Stelle, einen nicht von der Hand zu weisenden Aufschluß. Nachdem Heckel nämlich betont hat, daß Liszt sich für Federleins Erklärungen sehr interessiert habe, fährt er fort. „Ich machte Hans von Wolzogen den Vorschlag, anschließend an Federleins Arbeit auch die Motive aus „Siegfried" und „Götterdämmerung" zusammenzustellen. Wolzogen entschloß sich hierzu, nachdem er sich mit Liszt besprochen hatte. Er dehnte seine Arbeit auf sämtliche Teile des Festspiels aus. So entstand sein bekannter „Thematischer Leitfaden durch die Musik des „Ring des Nibelungen"", dem später viele andere nachfolgten." Mit dieser Feststellung hatte Heckel ebenso klar wie richtig ausgedrückt, daß der Bahnbrecher dieser ganzen Gattung von Wagnerliteratur Federlein war.

Federleins Aufsatzreihe über das „Rheingold" beginnt im „Musikalischen Wochenblatt" am 31. März 1871. Nach acht Fortsetzungen — jeweils großen Studien mit vielen ausführlichen Notenbeispielen — schließt sie am 16. Juni des Jahres. Sie spricht, Szene für Szene die Partitur verfolgend, den motivischen Aufbau der Musik durch. Dabei greift sie bereits zu dem später viel angefochtenen Mittel, die einzelnen Motive durch Kennworte zu verdeutlichen. So nennt sie gleich zu Beginn das „Wellenmotiv", weiterhin das „Rheingoldmotiv", das „Reifmotiv", das „Entsagungsmotiv", das „Walhallmotiv" — (allerdings manchmal — für uns etwas befremdend — „Walhallamotiv" benannt) — das „Vertragsmotiv", das „Fluchtmotiv", das „Riesenmotiv", das „Motiv der goldenen Äpfel", das „Dämmermotiv" und so weiter über die Loge- und Nibelheim-Motive zum „Fluchmotiv", „Regenbogenmotiv" und „Schwertmotiv". Alle diese dann durch Wolzogen berühmt gewordenen Bezeichnungen hat Federlein geprägt. Von den 35 Motiven, die der Wolzogen-Führer im „Rheingold" aufzeigt, fehlen bei Federlein einstweilen nur 4: Frohnmotiv, Vertragsrunen-, Sinnen- und Götterdämmerungsmotiv (Nr. 3, 16, 25 und 32 bei Wolzogen). Alle übrigen sind irgendwie vermerkt, wobei nur manchmal der Hinweis auf Seite und Zeile des Klavierauszuges das Notenbeispiel ersetzen muß.

Daß Wolzogen manchmal auch Gedankengänge Federleins mit fast wörtlichen Anklängen übernimmt, möge die nachfolgende Gegenüberstellung der Ausführungen beider über das Erdamotiv (— bei Wolzogen Nornenmotiv genannt —) zeigen. Federlein sagt: „Geheimnisvoll aus den Tuben, Fagotten, Hörnern gedämpften Tons steigt das Motiv Erdas empor und begleitet stetig die prophetischen Sprüche der Göttin. Das Motiv ist eine rhythmische Vergrößerung des Wellenmotivs, welches zu Anfang der ersten Szene im behenden $^6/_8$-Takt vorüberzog, hier aber im majestätisch-ernsten $^4/_4$-Takt begrenzt ist. Diese musikalische Zusammengehörigkeit deutet auf die innige Wechselbeziehung Erdas zu den Rheintöchtern, als deren Mutter die Göttin aufgefaßt wird. Beim $^6/_8$-Rhythmus des Motivs entspann sich das frohe Gaukelspiel der übermütigen Kinder, auf den $^4/_4$-Takt treten ernsten Schrittes die Lehren einher, mit welchen die allwissende Mutter Erda den Gott Wotan vor dem Verderben warnt." Wolzogen führt dann später aus: „Es (— das Erda- oder Nornen-Motiv —) entspricht formal dem Motive des Urelements (bei Federlein: Wellenmotiv); nach mythischer Vorstellung ist die mütterliche Erdgottheit zugleich die Repräsentantin des Urwasserreichs, daraus alles Werden hervorgegangen,

[1] Den nachfolgenden Ausführungen dienten die in der Musikbibliothek Peters, Leipzig, befindlichen Jahrgänge der Zeitschrift zur Grundlage.

wie die Erda felbft dem Meere entftiegen ift. . . . Floß das Motiv der unfchuldigen Rheintöchter im heiteren $^{6}/_{8}$-Takte dahin, fo tritt es hier bei Erda und den Nornen im ernften $^{4}/_{4}$-Takt auf . . ."

Im allgemeinen find Wolzogens Ausführungen viel knapper als die Federleins. Diefer gewinnt als Fachmufiker eine wefentliche Bereicherung feiner Analyfe dadurch, daß er durchweg die Inftrumentation, deren bei Wolzogen nur mit befcheidenen Andeutungen gedacht wird, fehr eingehend bewertet. Damit erfcheint der in jüngfter Zeit fehr entfchieden — z. B. vom Verfaffer diefes Auffatzes — betonten Anfchauung fchon etwas Rechnung getragen, daß zum kennzeichnenden Wefen eines Motives neben Tonfall, Rhythmik und Harmonik auch die orcheftrale Klangfarbe gehört.

*

Federleins Ausführungen über die „Walküre" beginnen faft genau ein Jahr fpäter als die „Rheingold"-Analyfe zu erfcheinen: in Nr. 14 des „Mufikalifchen Wochenblattes" vom 29. März 1872. Dem größeren Vorwurf entfprechend umfaffen fie 14 umfangreiche Fortfetzungen und fchließen am 2. Auguft 1872 in Nr. 32 des Blattes.

Mit einer gewiffen Verblüffung lefen wir heute ihren Einleitungsfatz. Er lautet: „Bei vorliegender Arbeit war es mein Hauptbeftreben, den Formbau[2] des Mufikdramas darzulegen und fo den Vorwurf entkräften zu helfen, der fo häufig gegen das Mufikdrama Wagners erhoben wird, als mangelte demfelben die klare Form".

Und einige Zeilen weiter heißt es dann: „Die der dramatifchen Mufik geftellte hohe Aufgabe, den poetifchen Inhalt aufs Genauefte zu berückfichtigen und mit ihren mannigfaltigen Ausdrucksmitteln darzuftellen, hebt aber die andere, längft feftftehende Forderung eines architektonifch-künftlerifchen Aufbaues oder der mufikalifchen Logik nicht auf. Dem poetifchen Bau des Dramas liegen ja beftimmte Formgefetze zu Grunde, welche der Mufiker als bildender Künftler ebenfowenig wie der Dichter unberückfichtigt laffen darf."

Da wäre alfo klipp und klar das Ziel gefetzt, dem die mufikalifche Wagnerforfchung unferer Tage, voran Alfred Lorenz mit feinen grundlegenden Werken, zuftrebt! Und in der Tat, das verleiht den Ausführungen Federleins über die „Walküre" eine zweifellofe gefchichtliche Bedeutung, daß er darin auf Schritt und Tritt bemüht ift, dem Formproblem bei Wagner näher zu kommen. In der „Rheingold"-Erklärung tat er das noch nicht. Infofern waren die „Walküre"-Auffätze auch ein wefentlicher Fortfchritt feiner eigenen kunfterzieherifchen Einftellung.

Die motivifche Erläuterung der „Walküre" geht auf den Bahnen der „Rheingold"-Studien weiter. Auch hier ift mit großer Gründlichkeit beinahe alles vorweggenommen, was dann fpäter Wolzogen in feinem „Führer" zufammenfaßte. Von den 21 Motiven, die Wolzogen in der „Walküre" nennt, fehlen bei Federlein nur 3: die „Schickfalfrage", das „Schwertwartmotiv" und die „Liebeserlöfung" (Nr. 50a, 51 und 90 bei Wolzogen). Diefe drei Motive gewinnen ihre wefentliche Bedeutung ja aber auch erft in „Siegfried" und „Götterdämmerung", die Federlein damals noch nicht kennen konnte, da „Siegfried" noch nicht veröffentlicht, „Götterdämmerung" noch nicht einmal vollendet war. Trotzdem erkennt und kennzeichnet er aber andrerfeits „Siegfrieds Heldenthema" (bei Sieglindes Abfchied von Brünnhilde) richtig als folches. Von den fpäter eingebürgerten Motivnamen gehen ebenfalls wieder einige auf Federlein zurück. So hat er die Bezeichnungen „Siegesruf der Wälfungen" und „Walgefang" geprägt, die Wolzogen (Nr. 41 und 50b) dann übernahm. Auch fonft ift die Bezeichnung der Motive finngemäß der fpäteren Wolzogenfchen gleich und weicht nur in der Wahl der Worte etwas ab. Der bei Wolzogen (Nr. 48) fo benannte „Nibelungenfegen" wird, ohne Namensbezeichnung als Verbindung von Walhallmotiv und Rheingoldfanfare als Mufterbeifpiel der harmonifchen und klanglichen Wandlung eines Motivs ganz fo ähnlich hervorgehoben, wie das Wagner fieben Jahre fpäter in dem Auffatz „Über die Anwendung der Mufik auf das Drama" tat.

Im übrigen gibt fich wieder Federleins Betrachtungsweife viel ausführlicher als die Wolzogens und bringt darum auch bereits — heute gemeinbekannte — motivifche Wendungen zur Sprache, wie das bedeutungsvolle Auftreten des Walhallmotivs in Siegmunds Erzählung („den

[2] Von mir gefperrt.

Vater fand ich nicht") oder das Zitat des Motivs der Hausehre bei Hundings Tod („meld' ihr, daß Wotans Speer . . ."): — Hinweise, die bei Wolzogen fehlen. Bis ins kleinste sind die orchestralen Zwischensätze, also etwa die pantomimische Szene zwischen Sieglinde, Hunding und Siegmund im ersten Akt (nach „und harre mein zur Ruh") motivisch gedeutet, und stets wird wieder dabei die Instrumentation als ein wesentliches Mittel des Ausdrucks ganz wie beim „Rheingold" eingehend betrachtet.

Kaum je stoßen wir auf etwas, was unserer heutigen Einstellung fremd ist. Höchstens will es uns etwas seltsam berühren, daß Hundings Drohung „Heilig ist mein Herd, heilig sei dir mein Haus" den Ausdruck „milden Ernstes" haben soll. Aber das hängt damit zusammen, daß Federlein in Hunding überhaupt nicht den bösen Widersacher der Wälsungen sieht, sondern eben nur einen typischen Vertreter ungebärdigen germanischen Kämpfertums. Er spricht darum zunächst auch nicht vom „Hundingmotiv", sondern sagt „Hundings Heldenmotiv". Damit nähert er sich der Auffassung, die ein halbes Jahrhundert später Hans Pfitzner auf die Darstellung des Hunding angewendet wissen wollte.

All das aber muß, wie gesagt, an Bedeutung zurücktreten hinter Federleins Versuchen, zur Erkenntnis der Formgestaltung Wagners vorzudringen. Um ihnen gerecht zu werden, ist natürlich zu bedenken, daß es sich um erste Schritte auf unbegangenen Pfaden handelt. Immerhin werden schon ungefähr die Wege eingeschlagen, die allein zum Ziele führen können.

Vor allem hat Federlein bereits die formbildende Kraft der Harmonik erkannt. So sucht er stets darzutun, daß Szenen durch eine einheitliche Grundtonart zusammengehalten werden. Als solche erkennt er gleich für Vorspiel und erste Szene — die er also schon als formal zusammengehörig betrachtet — d-moll mit Ausweichungen nach nächstverwandten Harmonien von F-dur, C-dur, a-moll, A-dur und dann zurück über F-dur nach d-moll und schließlich D-dur. Ganz ähnlich verfolgt er das harmonische Geschehen in der Hundingszene, die ihm, einschließlich der Erzählung Siegmunds, als eine kühn und weitausgedehnte c-moll-Kadenz erscheint. Den Schlußteil gibt er auf einfache Akkordfolgen in Halbenoten zurückgeführt schematisch wieder, um so die Einsicht in die tonale Logik und Geschlossenheit zu erleichtern.

Mit der harmonischen Betrachtung vereint er nun die motivische und sucht dadurch Gliederungen in „Abschnitte" oder wohl auch „Perioden" zu gewinnen. So weist er nach, daß Frickas Gesang „So ist es denn aus mit den ewigen Göttern" geteilt ist „in drei wohlgegliederte Strophen, von denen die ersten beiden zweiteilig sind, die dritte aber aus drei gleichen Teilen besteht. Er erörtert diesen Strophenbau dann genauer mit Abzählung der Takte, Prüfung des thematischen Gehaltes und Aufzeigen des harmonischen Grundrisses sowie der Klangfarbengliederung. Ganz ähnlich teilt er weiterhin das abschließende Gespräch Wotans und Frickas in fünf Abschnitte, deren jeder „durch einen Ganzschluß abgegrenzt" wird. „Der erste Abschnitt geht von der Harmonie E-dur aus und mündet im Dreiklange e-moll (Vertrags-Melodie-Riesen)" . . . „Ein Ganzschluß in G-dur („Durch dich trotzt er allein") beschließt den zweiten Abschnitt, der durch den Trugschluß E-dur—d-moll (Fricka-Motiv) in zwei Hälften sich teilt. Die erste Hälfte (von dem Worte „Sinne" an zu rechnen, da „mit tiefem" bloß als Auftakt gilt) hat wiederum zwei Gliederungen: einmal acht Takte, auf welche die zweitaktige Apostrophe Wotans folgt, sodann acht Takte bis zum Trugschluß" . . . „Umfangreicher als die beiden ersten Abschnitte gestaltet sich der dritte Abschnitt, der in drei Perioden von fast gleicher Ausdehnung zerfällt." . . . „Mit dem fünften Abschnitt von c-moll nach h-moll sich wendend, geht der Dialog zu Ende, auch hier läßt sich eine genaue Gliederung verfolgen, welche durch den jeweiligen Eintritt des Verhängnis-Motivs, gleichsam als Anführungszeichen für Wotans Zwischenreden betrachtet, bestimmt wird" . . . usw.

Wotans große Erzählung hat nach Federlein „fünf große Abschnitte, von denen jeder wiederum in kleine Unterabteilungen zerfällt. Für Teilung in einzelne Perioden aber sind musikalisch die harmonischen Kadenzen genau in derselben Weise maßgebend, wie sie es für den Dialog der 1. Szene waren." Zur Klärung der Frage, wie Gesangsmelodie und Orchester sich gegenseitig ergänzend den periodischen Aufbau tragen, dienen schematische Zeichnungen.

Aus diesen Andeutungen ergibt sich, daß Federleins Formstudien zunächst auf Erforschung

des Kleinaufbaus einzelner Szenen beschränkt bleiben. Weiter reichende Symmetrien oder „Entsprechungen“ werden nur in seltenen Fällen gesucht. Immerhin erfolgt beispielsweise ein Vergleich der Siegmund-Sieglinde-Szene des zweiten mit dem Schluß des ersten Aktes hinsichtlich des Modulationsganges und des thematischen Gehalts. Oder es wird der Abrundung gedacht, die die Walkürenszene durch — von Lorenz belehrt, würden wir heute sagen — bogenförmige Anlage erfährt: „— mit wildem Wehruf stürzen die Schwestern auseinander, während das Orchester uns das Bild der Flüchtigen durch eine kurze Reprise der Einleitung zum 3. Akt vergegenwärtigt. Mit dieser Reprise werden aber die 1. und 2. Szene als ein großes Ganzes musikalisch abgeschlossen; h-moll war die Grundtonart zum Anfang der 1. Szene, wir finden sie wieder am Ende der 2. Szene.“

Eine ganz besonders genaue architektonische Untersuchung — so als ob Federlein sich selbst mehr und mehr in seine Methode hineingefunden hätte — erfährt noch einmal die große Schlußszene Wotans und Brünnhildens, wobei vor allem wieder die „harmonischen Marksteine“ hervorgekehrt werden, verschiedentlich in tabellarischer Übersicht, wie etwa für den 1. Abschnitt:

1. Einleitung H-dur am Anfang und am Schluß;
2. Die Fragen Brünnhildens: H-dur am Anfang und am Schluß;
3. Brünnhildens Bitte: Anfang e-moll, Schluß H-dur;
4. Wechselgesang: 1. Abschnitt: Anfang H-dur, Schluß e-moll;
   2. Abschnitt: Anfang Fis-dur, Schluß H-dur.

Nach dem sachlichen Ergebnis bewertet muten diese Erklärungsversuche uns gewiß reichlich bescheiden an. Zu Ausführungen von Alfred Lorenz verhalten sie sich wie etwa die Weltkugel Martin Behaims zu einem heutigen Globus. Aber nicht w i e, sondern d a ß Federlein Formdeutungsversuche unternimmt, ist das Entscheidende. Dieser früheste fachmännische Erklärer von Wagners „Ring“-Musik befand sich auf einer richtigen Spur, die leider nach ihm zunächst wieder verloren ging.

Das soll kein Vorwurf gegen den anderweit um das Bayreuther Werk so hochverdienten Hans von Wolzogen sein. Ihm bleibt der Ruhm, Federleins Art der Motivbetrachtung volkstümlich gemacht zu haben. Daß er den Anteil der Motivwelt an der musikalischen Formbildung nicht untersuchte, hat Wagner in seinem eingangs zitierten Aufsatz ja selbst betont. Der Meister hätte dabei freilich als einen ersten Versuch dieser Art die Aufsätze Federleins nennen können. Aber sie mochten ihm nach sieben stürmischen Jahren aus dem Gedächtnis entschwunden sein. Und da sie aus ihrem verborgenen Dasein als Zeitschriftenaufsätze nie heraustraten, führten sie auch im Bewußtsein der Wagnerforscher nur ein sagenhaftes Dasein.

Fortan aber dürfen sie, ihrer wahren Bedeutung nach, nicht mehr übersehen werden.

Die Urfassung des Vorspiels zum dritten Akt „Tannhäuser“.

Von Eugen Schmitz, Leipzig.

Vor einiger Zeit ging durch die Tagespresse eine Mitteilung, in Amerika sei eine unbekannte Fassung des „Tannhäuser“-Vorspiels gefunden worden. Ein amerikanischer Musikkritiker habe sie als Handschrift in der Kongreßbibliothek zu Washington entdeckt. Toscanini beeilte sich, das „in Europa wohl noch nie gehörte oder doch gänzlich vergessene“ Tonstück in einem New-Yorker Konzert aufzuführen. Auch der amerikanische Rundfunk brachte es, und ganz kluge Berichterstatter dichteten das „Tannhäuser-V o r s p i e l“ flugs in die „Tannhäuser-O u v e r t ü r e“ um, die nun in der ursprünglich von Wagner gewollten Form wieder hergestellt sei.

In Wirklichkeit handelt es sich bei dem Washingtoner „Fund“ um nichts anderes, als um die erste Fassung der Instrumentaleinleitung zum dritten Akt „Tannhäuser“. Daß diese Einleitung von Wagner in etwas breiterer Anlage entworfen wurde, als sie heute erklingt, ist eine Tatsache, die nicht erst durch amerikanischen Spürsinn ans Licht gebracht zu werden brauchte. Denn sie steht an sehr offenkundiger Stelle verzeichnet, nämlich im 5. Band von

Wagners „Gesammelten Schriften". Dort heißt es in dem Aufsatz „Über die Aufführung des Tannhäuser":

> „Die große Instrumentaleinleitung zum dritten Akt erkläre ich in der gekürzten Umarbeitung, nach welcher sie in der für die Theater eingerichteten Partitur vorliegt, für giltig. Ich hatte mich bei der ersten Abfassung dieses Stückes durch den von mir auszudrückenden Gegenstand bis zu recitativartigen Orchesterphrasen verleiten lassen, von denen ich in der Aufführung fühlte, daß ihr Ausdruck wohl mir, der ich das Phantasiebild des zu schildernden Vorganges im Kopfe hatte, nicht aber Anderen verständlich sein konnte."
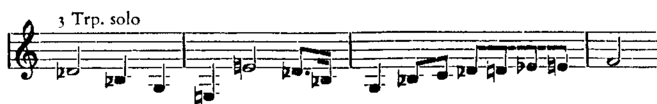
Aus dieser Bemerkung geht auch unzweideutig hervor, daß die erweiterte Fassung des Vorspiels „in Europa" sehr wohl „schon gehört" worden ist, nämlich ohne Zweifel in der Uraufführung des „Tannhäuser" am 19. Oktober 1845 in Dresden. In der zweiten Aufführung wird Wagner wahrscheinlich bereits eine gekürzte Fassung gebracht haben, gleichzeitig mit anderen Kürzungen, die vorzunehmen er sich gezwungen sah. In „Mein Leben" erzählt er einiges über diesen Punkt. Jedenfalls aber steht die Urfassung in der berühmten von Wagner selbst auf Stein geschriebenen ersten Partitur. Und da diese noch in ziemlich vielen Exemplaren vorhanden ist, entbehrt die Washingtoner Entdeckung auch als Bibliotheksfund der Einmaligkeit. Außerdem ist das ungekürzte Vorspiel auch schon als Musikbeilage zum Heft 10 des Jahrganges 1912/13 der Berliner Zeitschrift „Die Musik" in Klavierauszugfassung erschienen und liegt sogar in einer Dirigierpartiturausgabe des Originalverlegers Adolf Fürstner vor.

Immerhin mag sie aber Veranlassung geben, zu untersuchen, worin eigentlich die Verschiedenheiten beider Fassungen bestehen. Als Vorlage für die nachfolgenden Angaben diente das Exemplar von Wagners autographierter Partitur, das die Musikbibliothek Peters in Leipzig besitzt. Es ist offenbar einst im Besitz eines Kapellmeisters aus der alten Schule gewesen, der gewaltig mit eigenmächtigen haarsträubenden Strichen darin herumgewüstet hat. Aber man findet sich trotzdem, wenn man sich durch etwas Blaustiftverschwendung nicht schrecken läßt, tadellos zurecht.

In der Urfassung umfaßte demnach das Vorspiel 136 Takte. Die heute übliche, in den gedruckten Partituren und Klavierauszügen stehende Neufassung Wagners zählt — immer bis zum Gesangseinsatz Wolframs gerechnet — 92 Takte. So sehr stark ist die Kürzung also garnicht. Der Anfang bis Takt 40 ist jeweils gleich. Dann aber schaltet die Urfassung vor der letzten Phrase des Pilgerchors zweieinhalb Takte ein mit dem Rom-Motiv. Dieses erklingt also hier bereits viel früher und zwar wie eine zarte, den Pilgern vorschwebende Vision in den Flöten und Oboen. Die nun folgende Steigerung mit den aufrauschenden Geigenklängen umfaßt 9 statt 4 Takte. Sie ist aber in der Figurentechnik einfacher: Violinen und Bratschen haben nur ein Tremolo statt der später eingefügten, an die Ouvertüre anklingenden thematischen Spielfigur.

Nach der ersten Steigerung zum Fortissimo folgt nochmal ein Zurückgehen ins Piano, und es schließt sich eine abermalige nun längere Episode des Rom-Motivs an, das abwechselnd in hohen Holzbläsern und Streichern ausgesponnen wird. Die Stelle mutet fast schon wie eine Vorahnung des „Parsifal"-Vorspiels („Der Glaube lebt") an. Dann kommen abermals 5 Takte Steigerung mit Streichertremolo und nun erfolgt erst der bekannte Fortissimo-Einsatz des Rom-Motivs in Trompeten und Posaunen.

Die nächsten 14 Takte bis zum Schluß des zweiten Blechbläser-Fortissimos sind, wiederum von Kleinigkeiten der Stimmführung abgesehen, so, wie wir sie heute kennen. Dann beginnt die eigenartigste Episode der Urfassung, die Wagner offenbar meint, wenn er von „recitativartigen Orchesterphrasen" spricht. Sie gibt gleichsam eine Darstellung der Beichte Tannhäusers. Gequält ringt sich in den Streichern das Pilgerfahrts-Motiv vom Baß nach oben, dann klingen ein paar Takte — fremdartig genug — plötzlich Venusbergklänge herein: — das ist die Sünde, deren sich Tannhäuser anklagt. Erschrocken gleichsam stockt nun die Bewegung, in Streicherpizzikatis glaubt man des Sünders Herz pochen zu hören. Und nun erhebt der Papst seine eherne Stimme zum Verdammungsurteil in Posaunen und Trompeten. Wenn man die gesungene Romerzählung im Ohr hat, hört man in der deklamatorischen Stimmführung dieser Instrumente ganz deutlich das „Hast Du so böse Lust geteilt" usw. hinein. Drei Takte bringen die Trompeten als Solo ohne jede Orchesterbegleitung:



Es ist offenbar die melodische Bewegung von:

„Wie dieser Stab in meiner Hand
nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,
kann aus der Hölle heißem Brand . . .“

Kennzeichnend, daß Wagner in solcher Weise den Gedanken des Stabwunders hervorzukehren bestrebt war! Er galt ihm als einer der sinnigsten und bedeutsamsten Züge der Sage.

Der Bannspruch wird dann von allen Blechbläsern unter schlichter Tremolobegleitung zu Ende geführt. Es folgen wieder ein paar spannende Pizzikatotakte. Mit einem wehen Seufzer der Celli sinkt Tannhäuser „in Vernichtung dumpf darnieder“. Der nochmalige verklärte Einsatz des Rom-Motivs in den vierfach geteilten Violinen lenkt in die heute bekannte Fassung wieder über, ohne daß nun noch eine weitere Abweichung käme.

Wenn man sich dergestalt den ursprünglichen Verlauf des Vorspiels vergegenwärtigt, möchte man beinahe den Wunsch hegen, ihn wieder einmal in eine „Tannhäuser“-Aufführung eingefügt zu hören. Wir haben heute ja viel übrig für „Urfassungen“, und Wagners Bedenken, die Orchesterrezitative könnten nicht verstanden werden, sind nicht mehr so gewichtig angesichts der Volkstümlichkeit, deren sich das Werk erfreut. Was dem zweiten Teil der „Gralserzählung“, der in Bayreuth wieder erklang, recht ist, könnte „Tannhäusers Romfahrt“ — so war das Vorspiel bezeichnet — wohl billig sein. Auf die instrumentationstechnischen Verbesserungen, die Wagner angebracht hat, brauchte man ja darum nicht zu verzichten.

*

Eine Frage bleibt noch zu klären: Wie ist wohl eine Abschrift des ungekürzten Vorspiels nach Washington gekommen? Denn daß wenigstens diese eine Seite der amerikanischen Sensationsnachricht auf Wahrheit beruht, steht doch wohl außer Zweifel. Es läßt sich da etwa folgendes denken: Während seines Aufenthaltes in Zürich hat Wagner in einem der dort von ihm dirigierten Festkonzerte ein Orchesterstück „Tannhäusers Bußfahrt“ — so steht auf dem Züricher Konzertzettel — aufgeführt. Das ist das Vorspiel zum dritten Akt „Tannhäuser“ gewesen, und es ist wahrscheinlich, daß der Meister dazu, schon um der breiteren konzerthaften Wirkung willen, die ursprüngliche ungekürzte Fassung gewählt hat. Dem Verständnis der Hörer kam er durch eine auf dem Programm abgedruckte und heute in den „Sämtlichen Schriften“ stehende eingehende Erläuterung des Tonstückes zu Hilfe. Zum Zweck dieser Aufführung ist damals wohl eine Kopie des Vorspiels aus der autographierten Partitur gemacht worden. Und diese Kopie ist durch einen Sammler nach Amerika gekommen.

Das ist natürlich nur eine Kette von Vermutungen, die aber doch allerhand Wahrscheinlichkeit für sich haben. Die Washingtoner Kongreßbibliothek besitzt ja auch sonst wagnerische Seltenheiten, zum Beispiel ein „purifiziertes“, das heißt von etlichen Kraftausdrücken — wohl mit Rücksicht auf die Zensur — gereinigtes Textbuch zum „Liebesverbot“. Der gleiche Sammler, der dieses erwarb, könnte auch die Urfassung des Vorspiels zum dritten Akt „Tannhäuser“ der Bibliothek zugeführt haben.

Die Freundschaft zwischen Wagner und Liszt.

Von Oskar Kaul, Würzburg.

Die Namen Wagner und Liszt bedeuten jedem, der mit dem Leben und Schaffen des einen oder des andern Meisters näher vertraut ist, einen harmonischen Zusammenklang. Mit volltönender Gewalt gibt er von der Schicksalsverbundenheit zweier einmaliger, zu höchsten Aufgaben berufener Menschen Kunde. Schiller und Goethe kommen uns dabei in den Sinn, und ein Vergleich mit dem Freundschaftsbunde der beiden Dichterfürsten von Weimar ist in der Tat denkbar, nicht allein um der Größe der geistigen Gemeinschaft und ihrer schöpferischen Auswirkung willen, sondern auch wegen des Unterschiedlichen, ja Gegensätzlichen ihrer Charaktere.

Freundſchaften ſpielen im Leben und Schaffen des Künſtlers je nach ſeiner Veranlagung eine wichtige Rolle. Gewiß, manche bleiben einſam in Leben und Kunſt, andere aber bedürfen für ihr Lebensgefühl und Schöpfertum der freundſchaftlichen Teilnahme und Anregung. Wagner iſt ohne Freundſchaften gar nicht zu denken. Wie entſcheidend ſie in ſein Daſein eingegriffen haben, dafür dienen außer Liſzt unter vielen nur die Namen Mathilde Weſendonk, König Ludwig II. und Coſima als Beiſpiel. Auch Liſzt hatte einen großen Freundeskreis, aber die Pflege ſeiner Freundſchaften bietet ein anderes Bild, wie er denn ſelbſt menſchlich ganz anders geartet war.

Wir danken es dem Geſchick, daß uns neben anderen aufſchlußreichen Dokumenten ein herrliches Denkmal ihres Freundſchaftsbundes erhalten geblieben iſt: der „Briefwechſel zwiſchen Wagner und Liſzt", ein Gedanken- und Gefühlsaustauſch von unerhörter Fülle, gleich gewichtig an Umfang und Inhalt, der uns einen tiefen Blick in die Seelen, ja in die Welten beider Meiſter tun läßt.

Merkwürdig genug hatten ihre perſönlichen Beziehungen begonnen. War doch ihr erſtes Zuſammentreffen in Paris 1841 gelegentlich einer Klavierſoirée, die Liſzt im Saal Erard gab, keineswegs ein günſtiges Omen. Nichts weiter als eine förmliche Begrüßung zwiſchen dem von aller Welt gefeierten vornehmen Spielmann und dem unbekannten notleidenden deutſchen Muſiker, dem ſich die Pariſer Bühnen für ſeine Opern nicht öffnen wollten. Mit einer feindſeligen Geſte hat der verbitterte Wagner auf dieſe erſte Begegnung reagiert. Wenige Jahre ſpäter verſuchte Liſzt nach einer „Rienzi"-Aufführung in Dresden ſich ihm zu nähern, doch es ſollte noch eine geraume Weile bis zum engeren Zuſammenſchluß vergehen und erſt während Liſzts Weimarer Zeit (in den fünfziger Jahren) ward der Bund feſt geſchloſſen, der bis ans Ende ihrer Tage dauernd, wenn auch von Trübungen nicht verſchont, im Lebensbuche beider Meiſter eines der denkwürdigſten Kapitel darſtellt.

Wagner trifft das Weſen dieſer Freundſchaft am beſten, wenn er einmal an Liſzt ſchreibt: „Es iſt mir, als ob in uns ſich zwei Menſchen begegneten, die von den beiden entgegengeſetzteſten Seiten ausgingen, um in das Herz der Kunſt zu dringen, und dort nun in der Freude ihrer Entdeckung ſich brüderlich die Hand reichen." In der Tat kamen da zwei grundverſchiedene Naturen zueinander, um dennoch in gegenſeitigem Verſtehen und Vertrauen als echte Freunde ſich zu bewähren und zu einem gemeinſamen Ziele hinzufinden. Das Einſein im Dienſt an ihren Kunſtidealen gibt ihrem Bunde den hohen ethiſchen Wert. Freilich, über die in ihren Charakteren begründeten Gegenſätze konnte ſolches Einſein nicht hinwegtäuſchen. Das fühlten beide ſelbſt, und dieſe Gegenſätze wirkten ſo mächtig, daß ſie gelegentlich zu Zweifeln, Verſtimmungen, Enttäuſchungen führen mußten.

Welch ungleiche Partner ſtehen da aber auch einander gegenüber. Liſzt der ruhig überlegene, ein Edelmann innerlich und äußerlich — Wagner ungezügelt in allem, vom Dämon der Leidenſchaft beſeſſen, „das tollſte Subjekt, das man ſich vorſtellen kann", wie er ſich ſelbſt einmal nennt. Liſzt ſelbſtlos, hilfsbereit, opferfreudig, nachgiebig, manchmal bis zur Schwäche — Wagner in ſeinem ganzen Denken und Handeln nur auf die Verwirklichung ſeines künſtleriſchen Ziels bedacht, wobei ihm Freunde in erſter Linie als Helfer und Diener an ſeinem eigenen Werk gelten, im Vollzuge ſeines Kunſtwillens durchaus unbeugſam, konzeſſionslos bis zum äußerſten.

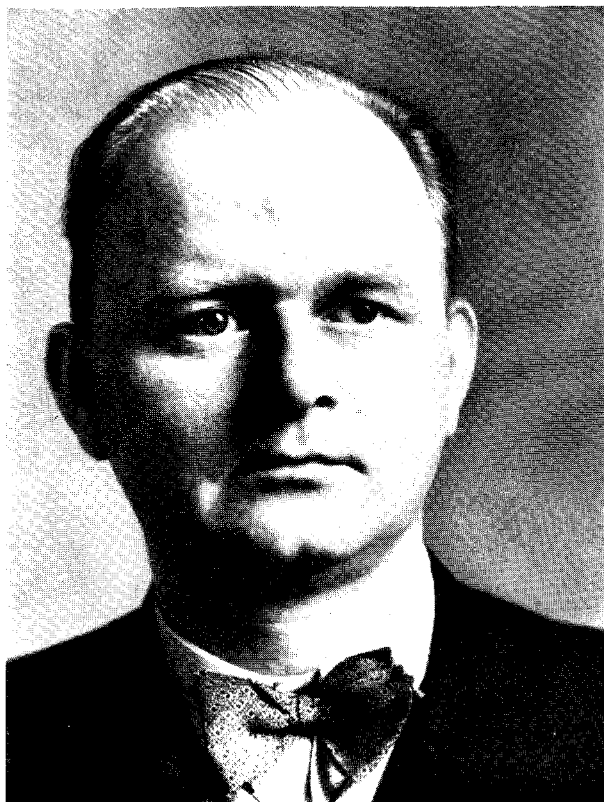
Aus ſolcher Seelenlage erklärt ſich die Schranke, die beide trotz aller gegenſeitigen Hingabe zwiſchen ſich empfinden mußten, und die gänzlich nicht zu überwinden war. Die Aufrichtigkeit ihrer freundſchaftlichen Geſinnung ließ ſie kein Hehl daraus machen, wenn den einen oder andern ein Zweifel am Gleichklang ihrer Seelen überkam. Liſzt iſt zurückhaltender mit derlei Geſtändniſſen, während Wagner auch im Überſchwang peinlicher Empfindungen keine Grenzen kennt. Da quält, ängſtigt ihn „die Furcht vor dem ihm Fremdartigen in Liſzts beſonderer Natur", er wittert Unverſtändnis oder gar Ablehnung bei dem Freunde — und dennoch muß er in gleichem Atem zugeſtehen: „Er achtet mich in allem, was ich denke und handle und ſcheint ſich mit ganzer Seele nur dem einen noch zu widmen, mir zu nützen und meine Werke zu verbreiten." Welche Macht die Perſönlichkeit Liſzts über ihn gewonnen, enthüllen vielleicht am tiefſten die Worte: „Ohne uns zu lieben, hätten wir uns nur furchtbar haſſen



Aufnahme Schroedel

Heinrich Zöllner

Geb. 4. Juli 1854



Aufnahme Gehlert

Max Seeboth

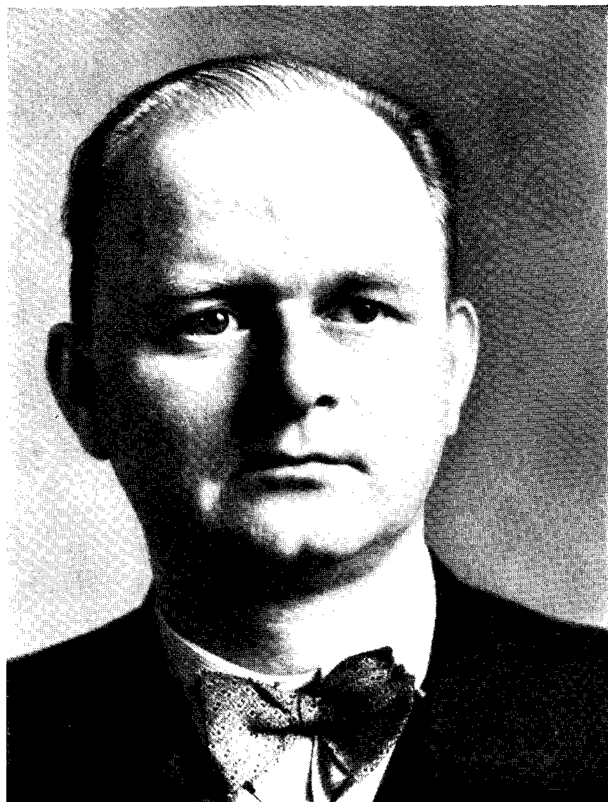
können!" Ein solches Entweder — oder! schließt laue Gleichgültigkeit aus. Ihm gilt die Freundschaft mit Liszt als „das wichtigste und bedeutendste Ereignis seines Lebens". Und umgekehrt bekennt Liszt in seinem Testament 1860: „Sein Genius ist mir eine Leuchte geworden, der ich folgte, und meine Freundschaft für Wagner hat immer den Charakter einer edlen Leidenschaft bewahrt."

Wie stehts nun um den ideellen und den tatsächlichen Gewinn, den beide Meister aus ihrer Freundschaft zogen? Fast könnte man sagen: den tatsächlichen Gewinn hatte Wagner, den ideellen — zumindest überwiegend — Liszt. Jedenfalls läßt sich schon aus der Psychologie beider Partner erwarten, daß Geben und Empfangen ungleich zwischen ihnen verteilt sind. Und so sind denn wirklich die Aktivposten weit mehr auf Wagners Seite zu suchen. Wieviel hat er dem Freunde zu verdanken, für den es ja selbstverständlich war, für jeden ernsten Künstler einzutreten, dessen Zukunft sein Scharfblick klar erkannte. Man denke nur an Schumann, Robert Franz oder Peter Cornelius. Welch wagemutige Tat vollbrachte Liszt als Weimarer Hofkapellmeister, nachdem er dort schon dem „Tannhäuser" zur ersten Aufführung außerhalb Dresdens verholfen, mit der Uraufführung des „Lohengrin" (1850)! Nicht allein im Hinblick auf die enormen Schwierigkeiten der Darstellung, denen die Weimarer Hofbühne mit ihren bescheidenen Mitteln kaum gewachsen schien, sowie in Rücksicht auf den sehr fraglichen Erfolg bei einem spießbürgerlichen, noch ganz in den alten Opernidealen befangenen Publikum, sondern auch zu einer Zeit, da auf dem Namen Wagners, des Verbannten, das Odium politischen Verbrechertums lastete. Aber Liszts Tatkraft spottete solcher Gefahren, und der Erfolg hat seinem Wagemut recht gegeben. Sein unentwegter Einsatz und sein unermüdliches Werben für Wagners Kunst am Weimarer Theater und in auswärtigen Konzerten sowie auch durch verständnisfördernde Schriften konnte zwar den noch bevorstehenden harten Kämpfen nicht die Spitze abbrechen, doch jedenfalls erwies es sich als eine der schlagkräftigsten Waffen auf diesem Schritt um Schritt zu erobernden Kampfgelände.

Wiederum Liszts treuer Freundschaft war es zu verdanken, daß Wagner in den Jahren des Schweizer Exils den „Tristan" schaffen und den „Nibelungenring" in Angriff nehmen konnte. Und auch später durfte er immer wieder auf diesen Treuesten der Treuen rechnen, sei es auf seinen Beistand in materiellen Nöten oder auf seinen klugen Rat und die Einsatzbereitschaft für das Werk von Bayreuth. Am Ende seines Lebens hätten Wagners schöne Worte der Dankbarkeit genau so ihre Geltung behalten, wie er sie 1853 aus der Schweiz dem Freunde zugerufen: „Wo hat je ein Künstler, ein Freund für den andern getan, was Du für mich tatest! Wahrlich, wenn ich an der ganzen Welt verzweifeln möchte, hebt mich ein einziger Blick an Dich wieder hoch, hoch empor, erfüllt mich mit Glauben und Hoffnung." Ja, das war für ihn vielleicht das Wertvollste und Beglückendste an Liszts Freundschaftsdiensten, daß er in ihm einen Menschen und Mitkämpfer gefunden, der ihm in seinem heißen Ringen um ein schier unerreichbar scheinendes Ideal das eigene Vertrauen auf die Vollendung seines Werkes immer wieder stärkte.

An solchem Segen gemessen möchte umgekehrt der Gewinn, den Liszt davontrug, zunächst geringfügig erscheinen. Es wäre jedoch eine falsche Meinung, wollte man ihn hier bei der Spende von Freundschaftsgaben leer ausgehen sehen. Zwar hat ihm der Freund nicht Gleiches mit Gleichem vergolten, soweit es die Förderung von Liszts musikalischen Werken betrifft, die Wagner wohl zum Teil anerkannte, im übrigen aber ihrem Schicksal überließ. Und wahrlich, auch Liszt hatte es schwer genug, namentlich mit seiner Orchestermusik sich durchzusetzen. Denn als Führer der Neudeutschen und Kampfgenosse Wagners sah sich der Schöpfer der Sinfonischen Dichtungen von vornherein einer voreingenommenen heftigen Gegnerschaft gegenüber, und außerdem widerstrebte es seiner Bescheidenheit, die eigenen schöpferischen Interessen in den Vordergrund zu rücken. Ihm lag mehr daran anderen, die es verdienten, den Weg zu bahnen als sich selbst.

Wenn nun auch Wagner einen Reichtum aus des Freundes Händen als selbstverständlich entgegennahm, ohne ihn mit gleicher Münze zurückzuzahlen, so war doch trotzdem Liszts Dankbarkeit gegen ihn auf andere Weise sehr wohl begründet. Allein das Bewußtsein, einer Aufgabe zu dienen, von deren entscheidender Bedeutung für das künftige Schicksal deutscher Musik er voll



Aufnahme Gehlert

Max Seeboth

können!“ Ein ſolches Entweder — oder! ſchließt laue Gleichgültigkeit aus. Ihm gilt die Freundſchaft mit Liſzt als „das wichtigſte und bedeutendſte Ereignis ſeines Lebens“. Und umgekehrt bekennt Liſzt in ſeinem Teſtament 1860: „Sein Genius iſt mir eine Leuchte geworden, der ich folgte, und meine Freundſchaft für Wagner hat immer den Charakter einer edlen Leidenſchaft bewahrt.“

Wie ſtehts nun um den ideellen und den tatſächlichen Gewinn, den beide Meiſter aus ihrer Freundſchaft zogen? Faſt könnte man ſagen: den tatſächlichen Gewinn hatte Wagner, den ideellen — zumindeſt überwiegend — Liſzt. Jedenfalls läßt ſich ſchon aus der Pſychologie beider Partner erwarten, daß Geben und Empfangen ungleich zwiſchen ihnen verteilt ſind. Und ſo ſind denn wirklich die Aktivpoſten weit mehr auf Wagners Seite zu ſuchen. Wieviel hat er dem Freunde zu verdanken, für den es ja ſelbſtverſtändlich war, für jeden ernſten Künſtler einzutreten, deſſen Zukunft ſein Scharfblick klar erkannte. Man denke nur an Schumann, Robert Franz oder Peter Cornelius. Welch wagemutige Tat vollbrachte Liſzt als Weimarer Hofkapellmeiſter, nachdem er dort ſchon dem „Tannhäuſer“ zur erſten Aufführung außerhalb Dresdens verholfen, mit der Uraufführung des „Lohengrin“ (1850)! Nicht allein im Hinblick auf die enormen Schwierigkeiten der Darſtellung, denen die Weimarer Hofbühne mit ihren beſcheidenen Mitteln kaum gewachſen ſchien, ſowie in Rückſicht auf den ſehr fraglichen Erfolg bei einem ſpießbürgerlichen, noch ganz in den alten Opernidealen befangenen Publikum, ſondern auch zu einer Zeit, da auf dem Namen Wagners, des Verbannten, das Odium politiſchen Verbrechertums laſtete. Aber Liſzts Tatkraft ſpottete ſolcher Gefahren, und der Erfolg hat ſeinem Wagemut recht gegeben. Sein unentwegter Einſatz und ſein unermüdliches Werben für Wagners Kunſt am Weimarer Theater und in auswärtigen Konzerten ſowie auch durch verſtändnisfördernde Schriften konnte zwar den noch bevorſtehenden harten Kämpfen nicht die Spitze abbrechen, doch jedenfalls erwies es ſich als eine der ſchlagkräftigſten Waffen auf dieſem Schritt um Schritt zu erobernden Kampfgelände.

Wiederum Liſzts treuer Freundſchaft war es zu verdanken, daß Wagner in den Jahren des Schweizer Exils den „Triſtan“ ſchaffen und den „Nibelungenring“ in Angriff nehmen konnte. Und auch ſpäter durfte er immer wieder auf dieſen Treueſten der Treuen rechnen, ſei es auf ſeinen Beiſtand in materiellen Nöten oder auf ſeinen klugen Rat und die Einſatzbereitſchaft für das Werk von Bayreuth. Am Ende ſeines Lebens hätten Wagners ſchöne Worte der Dankbarkeit genau ſo ihre Geltung behalten, wie er ſie 1853 aus der Schweiz dem Freunde zugerufen: „Wo hat je ein Künſtler, ein Freund für den andern getan, was Du für mich tateſt! Wahrlich, wenn ich an der ganzen Welt verzweifeln möchte, hebt mich ein einziger Blick an Dich wieder hoch, hoch empor, erfüllt mich mit Glauben und Hoffnung.“ Ja, das war für ihn vielleicht das Wertvollſte und Beglückendſte an Liſzts Freundſchaftsdienſten, daß er in ihm einen Menſchen und Mitkämpfer gefunden, der ihm in ſeinem heißen Ringen um ein ſchier unerreichbar ſcheinendes Ideal das eigene Vertrauen auf die Vollendung ſeines Werkes immer wieder ſtärkte.

An ſolchem Segen gemeſſen möchte umgekehrt der Gewinn, den Liſzt davontrug, zunächſt geringfügig erſcheinen. Es wäre jedoch eine falſche Meinung, wollte man ihn hier bei der Spende von Freundſchaftsgaben leer ausgehen ſehen. Zwar hat ihm der Freund nicht Gleiches mit Gleichem vergolten, ſoweit es die Förderung von Liſzts muſikaliſchen Werken betrifft, die Wagner wohl zum Teil anerkannte, im übrigen aber ihrem Schickſal überließ. Und wahrlich, auch Liſzt hatte es ſchwer genug, namentlich mit ſeiner Orcheſtermuſik ſich durchzuſetzen. Denn als Führer der Neudeutſchen und Kampfgenoſſe Wagners ſah ſich der Schöpfer der Sinfoniſchen Dichtungen von vornherein einer voreingenommenen heftigen Gegnerſchaft gegenüber, und außerdem widerſtrebte es ſeiner Beſcheidenheit, die eigenen ſchöpferiſchen Intereſſen in den Vordergrund zu rücken. Ihm lag mehr daran anderen, die es verdienten, den Weg zu bahnen als ſich ſelbſt.

Wenn nun auch Wagner einen Reichtum aus des Freundes Händen als ſelbſtverſtändlich entgegennahm, ohne ihn mit gleicher Münze zurückzuzahlen, ſo war doch trotzdem Liſzts Dankbarkeit gegen ihn auf andere Weiſe ſehr wohl begründet. Allein das Bewußtſein, einer Aufgabe zu dienen, von deren entſcheidender Bedeutung für das künftige Schickſal deutſcher Muſik er voll

überzeugt war, an allem Kampf und Wehe dessen, der diese Aufgabe gestellt, innersten Anteil haben zu dürfen, mußte einen Menschen so adeligen Sinnes wie Liszt es war, aufs tiefste beglücken. Fühlte doch er, der als schaffender Künstler dem gleichen Ziele, wenn auch von entgegengesetzter Seite her zustrebte, nicht nur seinem Freunde, sondern auch der deutschen Kunst gegenüber geradezu eine eigene Verantwortung für den siegreichen Ausgang der Wagnersache. Und welchen geistigen Gewinn empfing Liszt aus Wagners unermeßlich weiter Gedankenwelt! Die Briefe sind dafür beredte Zeugen, und sie lassen ahnen, in welchem Maße die seltenen Gelegenheiten des persönlichen Verkehrs diesen Gewinn noch bereicherten. Wer auch hätte die Leuchtkraft Wagnerschen Geistes tiefer und gewaltiger erleben sollen als Liszt, der unter den Musikern des engeren Kreises ihm innerlich am nächsten stand, dessen eigenes Denken durch ihn so ungemein befruchtet wurde, weil es kunstanschaulich im gleichen Boden wurzelte. —

Hat es da noch Sinn, Soll und Haben weiter abzuwägen? So wenig Menschen- und Künstlertum beider Meister den Maßstab des Alltäglichen duldet, so wenig läßt sich über ihr freundschaftliches Verhalten rechten und richten. Kann sich der Einklang ihrer so verschiedenartigen Naturen schöner offenbaren, als wenn einer dem anderen zuruft: „Du kamst in mein Leben als der größte Mensch, an den ich je die vertraute Freundesanrede richten durfte . . . So lebst Du in voller Schönheit vor mir und in mir, und wie über Gräber sind wir vermählt.“

Heinrich Dorn, ein „Kollege“ Richard Wagners.

Von Helmut Grohe, München.

Wie die Planeten am Himmel von ihren Monden als Trabanten umkreist werden, so tauchen auch in der Umgebung von großen Persönlichkeiten der Kulturgeschichte Figuren auf, die historisch gesehen nur durch den großen Mann, dessen Abglanz auf sie fällt, Bedeutung gewinnen, die aber selbst keine wesentliche Leuchtkraft auszustrahlen vermögen. Je größer der zeitliche Abstand wird, desto mehr verblassen sie, um schließlich ganz zu verschwinden. Besonders in der Biographie Richard Wagners begegnet uns eine Reihe von Namen, deren Träger im Leben des Meisters irgendeine Rolle gespielt haben, ohne die sie völlig der Vergessenheit anheim gefallen wären. Eine solche Figur war der Kapellmeister Heinrich Dorn, der acht Jahre älter war als Richard Wagner und von dem es einige Kuriositäten zu berichten gibt, die in seiner dreifachen Stellung zu Wagner und seinem Werk begründet sind. Er war eine Zeit lang sein Kapellmeister-Kollege in Riga, er fungierte als Kritiker des „Tristan“ und der „Meistersinger“ und er komponierte eine Oper „Die Nibelungen“.

Heinrich Dorn gelangte auf Anraten von Carl Maria von Weber zur Musik und war ein Schüler des Goethe-Freundes Zelter. Nach seinen in Berlin absolvierten Studien war er in Frankfurt/M. als Hilfslehrer tätig, kam aber bald in seine Vaterstadt Königsberg und dann nach Leipzig als Musikdirektor. Schon dort begann er sich musikschriftstellerisch zu betätigen. Dort lernte er auch im Hause des Verlegers Friedrich Brockhaus den dieser Familie verwandten jungen Richard Wagner kennen, dem er nach dessen eigenem Zeugnis in seiner Selbstbiographie „recht freundlich“ begegnete. Ja, Dorn führte sogar eine der ersten Kompositionen des damals 16jährigen Wagner auf, eine Ouverture in B-dur, mit dem Paukenschlag (im $^6/_8$-Takt). Wagner und Dorn schildern in ihren Lebensbeschreibungen dieses Ereignis, das einem Durchfall nicht unähnlich war. Immerhin notierte Dorn: „Es war etwas in der Komposition, was mir Achtung abgenötigt hatte und ich tröstete den sichtlich betretenen Autor aus Überzeugung mit der Zukunft.“ Dorn, der übrigens in Leipzig Robert Schumann und Clara Wieck Kompositionsunterricht erteilt hatte, siedelte nach vorübergehender Tätigkeit in Hamburg bald nach Riga über. Er wurde dort zum Musikdirektor ernannt und reformierte das Musikleben der Stadt. Im Jahre 1836 brachte er ein Musikfest der russischen Ostseeprovinzen auf die Beine. Im selben Jahre wollte, durch eine Vakanz veranlaßt, Wagner nach Riga. Er rief sich die bisherige wohlwollende Haltung Dorns ins Gedächtnis zurück und entschloß sich seine freundschaftliche Vermittlung in Anspruch zu nehmen um zunächst über die dortigen Verhältnisse genauere Nachrichten einzuziehen. „Zwei Jahre“ — heißt es in seinem Briefe — „habe ich —

Schwärmer und Ci-devant-Beethovenianer — die praktische Karriere ergriffen. Und Sie würden über die radikale Umwandlung meiner extremen musikalischen Ansichten tüchtig erstaunen." Zum Schluß schreibt Wagner: „Es gibt gewisse Beziehungen oder Verhältnisse im Leben, die immer dieselben bleiben. So werde ich gewiß nie anders zu Ihnen zu stehen kommen, als ein Beschützter und Protegierter, zu Ihnen dem Protektor und Gönner. Das leuchtet mir schon wieder aus dieser ersten Berührung ein, in die ich seit so langer Zeit wieder zu Ihnen trete."

Dorn berichtet über das beiderseitige Verhältnis: „Es gestaltete sich sehr bald zu einem intimen Umgang; der zwischen uns in Leipzig bestandene Unterschied — ich ein verheirateter Mann in Amt und Würden, er ein um 8 Jahre jüngerer Studiosus — fiel jetzt natürlich fort, nachdem er selbst in den Ehestand getreten war und an der Bühne eine gleich berechtigte Stellung wie ich im Konzert-Saal, in Kirche und Schule eingenommen hatte." Auch harmonierten die Frauen sehr gut und aus einer alten Bekanntschaft wurde eine neue Freundschaft. — „Er habe Wagner als munteren, frohgelaunten, zu allerlei Scherzen und Schnurren aufgelegten Gesellschafter kennen gelernt, der es vortrefflich verstanden habe, komische Geschichten zu erzählen und allerlei Persönlichkeiten zu kopieren. Sie hätten zusammen Whist gespielt und Dünalachs gegessen." — Am 19. März 1838 veranstaltete Wagner im Schwarzhäupterhaus ein Vokal- und Instrumentalkonzert. Eine Besprechung dieses musikalischen Ereignisses durch Dorn (in Schumanns Musikzeitung) gibt sich durch ihren witzelnden Ton den Anschein würdevoller Überlegenheit. Wagner wird darin mit Beziehung auf die „Spektakel- und Reizmittel" der Kolumbus-Ouverture in bombastischen Worten „ein Hegelianer im Heineschen Stil" genannt; „während er mit den Füßen in Beethovens Werken wurzele und in seiner Theaterpraxis mit den Armen in Allerweltspartituren herum fege, schlage ihm das noch zu jugendliche Herz in ungestümer Wallung bald hierhin, bald dorthin und der Kopf perpendikle zwischen den Doppel-Been: Bach und Bellini — „aber," fährt die kritische Auseinandersetzung fort, „man kann nicht Gott und dem Teufel zusammen dienen, wer nicht für mich ist, der ist wider mich. Aus Herzensgrund verachte ich jene langweiligen Menschen, die, weil sie einmal dieses oder jenes für das Beste erkannt haben, nun auch alles andere mit fanatischem Eifer verfolgen; wird ein solcher obendrein — Kapellmeister, so ist er zugleich der Ruin des Theaters, aber in seinen eigenen Kompositionen alle möglichen Stile und Manieren vereinigen zu wollen und alle Parteien für sich zu gewinnen, ist der sicherste Weg, um es mit allen zu verderben." Dorn erzählt, daß er durch häufige abendliche Zusammenkünfte bei Wagner die Entstehung des „Rienzi" miterlebt habe, aus dem Wagner vorspielte. — Die Anwesenden sangen, was sie irgend aus dem Brouillon erwischen konnten und vor dem Hause in der St. Petersburger Vorstadt blieben die „Bartrussen" entsetzt stehen, wenn sie spät abends den Höllenspektakel da oben vernahmen; daß bei solchem Konzert die Saiten des Flügels wie Spreu vor dem Wind auseinanderflogen, sodaß der Komponist zuletzt nur noch ein dreschflegelartiges Holzgerassel vernehmen ließ, wozu die auf dem Resonanzboden rings herum liegenden Metallschlangen ein sonderbar anmutendes Janitscharen-Geräusch executierten, was uns aber angesichts der Partitur garnicht genierte — das alles verstand sich bei einem so handfesten Klavierspieler wie Wagner von selbst." Dieser studierte übrigens damals in Riga Dorns zweiaktige Oper „Der Schöffe von Paris" ein. Dorn rechnete Wagner die Mühe, die er sich damit gab, als Gegenleistung für jene oben geschilderte Einführung in die Leipziger Öffentlichkeit an. Über Wagners Korrepetitionstätigkeit notierte der ältere Kollege: „Er studierte höchst sauber ein, was ich bei meinen eigenen Opern am besten beurteilen konnte und wenn er am Pulte stand, riß sein feuriges Temperament auch die ältesten Orchestermitglieder mit fort." — Als später das durch Karl von Holtei reorganisierte Rigaer Theater in die Hände des Sängers Hoffmann überging, vereinigte Dorn, wie er selbst behauptet, auf den Wunsch Hoffmanns hin, die bisherige Konzert- und Opernstellung, d. h. er verdrängte den Kollegen, was zum Teil Wagners Aufbruch aus Riga und jene abenteuerliche Seefahrt zur Folge hatte, der wir den „Fliegenden Holländer" verdanken. Nach Konradin Kreutzers Abgang von Köln erhielt Dorn dessen Städtische Kapellmeister-Stelle. Im Jahre 1845 gründete er dort die „Rheinische Musikschule". Nach Nicolais Tod wurde er 1849 an die Kgl. Hofoper in Berlin berufen. Nach 20jähriger Tätigkeit erhielt er dann seine Pensionierung und den Professortitel und lebte „als hochgeschätzter Privatlehrer" (nach Riemann) und „als die verkörperte Unfähigkeit" (nach Glasenapp) als Musikkritiker in Berlin. Er starb

hochbetagt am 10. Januar 1892 und hinterließ eine große Anzahl von Opern, verſchiedene Broſchüren kritiſcher Natur und eine ausführliche Selbſtbiographie.

Nach dem begreiflicherweiſe ſehr kühlen Abſchied in Riga ſahen ſich die beiden Kollegen erſt im Jahre 1865 wieder. Wagner ſchreibt darüber in ſeiner Selbſtbiographie: „Eines Tages hatte ich die Überraſchung, Dorn in Perſon unangemeldet in meiner Münchener Wohnung eintreten und, nachdem ich ihn zu ſeiner Freude wieder erkannt, mir mit einer Bewegung entgegen treten zu ſehen, welche deutlich die Abſicht einer Umarmung zeigte; während ich dieſer auszuweichen verſuchte, erkannte ich doch ſchnell die Schwierigkeit ſein brüderliches „Du" von mir abzuhalten, da die Bemühungen hiergegen möglicher Weiſe Erörterungen nötig gemacht hätten, welche eine unnütze Vermehrung meiner damaligen Aufregung (es war in der Zeit der Aufführung meines „Triſtan") veranlaßt haben würden." . . . Dorn verlangte von Wagner Einlaß in die *Generalprobe* des „Triſtan", da er, wie er ſagte, die Aufführung, die tags darauf ſtattfand, nicht beſuchen könne. Er müſſe am nächſten Tag nach Paris fahren, um ſich die „Afrikanerin" unter Meyerbeers Leitung dort anzuhören. Wagner fand es merkwürdig, daß man eigens nach Paris reiſen müſſe um die „Afrikanerin" zu hören. Der Meiſter ſtellte ihm jedoch eine Eintrittskarte für zwei Perſonen aus. Dorn konnte ſich eines tiefen Eindrucks durch das Werk nicht erwehren. Wie ſich dieſer in ſeiner Selbſtbiographie ſpiegelt, ſei hier mitgeteilt: „Der Eindruck, welchen die mir aus dem Klavierauszug ſchon bekannte Oper während dieſer (General)-Probe auf mich machte, war kein günſtiger, trotzdem daß die Muſik jetzt bei der Inſtrumental-Beleuchtung in das rechte Licht geſtellt wurde. Einzelne Momente packen, ich läugne z. B. nicht, daß der Schluß des erſten Aktes gewiß auf jeden, der ſich die Szenen aufmerkſam mit angehört hat, überwältigend wirken muß." Er preiſt die koloſſalen Leiſtungen der Darſteller, vor allem des Ehepaars Schnorr (Triſtan und Iſolde) und Hans von Bülows, dem „die Triſtan-Partitur vollſtändig in Fleiſch und Blut übergegangen" ſei. Ehe Dorn über das Werk ſelbſt urteilt, ſingt er einen Hymnus auf Meyerbeer und kommt zu dem Schluß, daß „Triſtan" in keiner Weiſe an die „Afrikanerin" heranreichen könne. Er ſchildert die Seelenkämpfe Triſtan und Iſoldens folgendermaßen: „Die raſenden Ausbrüche tollſten Liebeswahnſinns und höchſter Verzweiflung nicht als ſeeliſche Zuſtände, ſondern nur als körperliche, durch einen Likör (!) erwirkte Aufwallungen drei ewig lange Akte hindurch anſehen zu müſſen — das überſchreitet licentiam poëticam." — Und weiter unten heißt es: „. . . iſt das Poëſie? iſt das deutſch? hat das überhaupt einen Sinn? . . . Im Triſtan ſchrumpft alles, was man mit dem Ausdruck „Melodie" bezeichnen könnte, zu einem Minimum zuſammen." — Nachdem er die „traurige Weiſe" gehörig abgekanzelt hat, ſchreibt er: „Wie ganz anders benimmt ſich der Schäferknabe in der Introduction zum „Propheten" von Meyerbeer; das iſt *Wahrheit*, während ſich dort die kraſſe *Lüge* breit macht." Von der Einleitung zum III. Akt meint er: „Das iſt höhere Katzenmuſik; ſie kann entſtehen, wenn ein ſchlechter Klavierſpieler ſtatt der oberen Taſten die unteren greift." Zum Schluß kommt Dorn noch auf das „Judentum in der Muſik" zu ſprechen und es kommt uns eigentlich wie ſelbſtverſtändlich vor, daß der ſonderbare „Arier" Dorn das jüdiſche Dreigeſtirn Mendelsſohn, Meyerbeer und Offenbach — auf das energiſchſte verteidigt.

Wenn jemand einem Werk ſo verſtändnislos gegenüber ſteht, wie Dorn dem „Triſtan", ſo wundert man ſich auch nicht, wenn man lieſt, daß Dorn am Abend der Hauptprobe die Première von „Triſtanderl und Süßholde" im Gärtnerplatztheater beſucht hat. Dorn ſchreibt darüber: „Die Muſik (von H. Rauchenecker) war herrlich."

Zum Schluß ſeien einige charakteriſtiſche Stellen aus ſeiner Beſprechung der „Meiſterſinger" mitgeteilt: „Pogner, Kothner, Beckmeſſer, Hans Sachs und alle die übrigen Großen und Kleinen: wenn ſie nicht Lieder (alſo ihr eigenes Gefühl) vortragen, ſo ſingen ſie ſämtlich über denſelben Wagnerſchen Leiſten, auf welchem bekanntlich Arbeit in ſehr verſchiedener Qualität geleiſtet wird: von dem Gipfel herzgewinnender Schönheit herab, durch das Medium hochtrabender Langeweile, bis zum Abgrund ſinnverwirrender Scheußlichkeit und Brutalität." Nach dem zweiten Akt: „abgemergelt an Geiſt und Körper liegt nun das Opferlamm „Publikum" da und erwartet in ſtummer Reſignation den Todesſtoß, welchen ihm der fühlloſe Prieſter Apollos verſetzen wird." — Von der Schlußanſprache des Hans Sachs ans Volk auf der Feſtwieſe heißt es: „Jetzt aber läßt ſich Hans Sachs vernehmen und hier müſſen wir wieder Qualen erdulden,

die der Komponist mit einem wahrhaften Vandalismus über uns verhängt. Noten und Notenköpfe, aber in der konsequentesten Art ganz ernsthaft zu nichtssagendem Getön aneinander gereiht, und, wenn man glaubt, nun sei die Marter endlich überstanden, dann werden die Folterinstrumente immer wieder angesetzt und arbeiten unermüdlich fort." Er nennt Sachs „einen salbadernden Schuhmacher und Poët, der durch seine apologischen Betrachtungen kurz vor dem Ende einen Wermutstropfen in den Becher der Freude mischt. Dorn schließt mit den Worten: „Dennoch ist der Komponist ohne Widerrede der allerbegabteste unseres Zeitalters und was könnte der Mann leisten, wenn er nicht zwischen Vernunft und Wahnsinn schwankte." — — —

Wie sah es nun mit dem eigenen Schaffen dieses so kundigen Fachmannes aus? Betrachten wir das seiner Meinung nach bedeutendste Opernwerk, das er hervorgebracht hat: die „Nibelungen":

Dorn hatte bereits in den vierziger Jahren den Plan zu diesem Werk gefaßt; er suchte nach einem Librettisten, und fand ihn in dem Schauspieler G e r b e r aus Frankfurt a. d. Oder, der ihm bald das ganze Libretto präsentierte. Dorn sagt darüber, es sei nicht nur das interessanteste tragische Opernbuch, welches die deutsche Bühne der Neuzeit aufzuweisen habe, sondern es sei auch ein in Diktion und Versbau sehr gelungenes Gedicht — gleichviel, daß darin nicht alles original sei. Dagegen meint sein Biograph Neumann: „Was den Text betrifft, der nach unserem herrlichen Nationalepos gearbeitet ist, so unterscheidet sich derselbe in keiner Hinsicht von anderen gewöhnlichen Operngedichten. Wir würden daher zugleich zur Tondichtung übergehen können, wenn wir es nicht für unsere Pflicht hielten, gegen das von Herrn Gerber an den „Nibelungen" verübte Attentat zu protestieren; denn das saft- und kraftlose Machwerk des Textverfassers sieht fast wie eine Parodie des großartigen Heldengedichtes aus." — Hier eine kleine Stilprobe:

G ü n t h e r (so heißt König Gunther):
Siegfried, sprich als Rittersmann,
Hast Du Schmach mir angetan? — — —
C h o r: Des Königs Ehre ist verletzt.
Für ihn wird alles eingesetzt. — — —
B r u n h i l d: Wann taucht der Tod Siegfried in Nacht?
H a g e n: Auf nächster Jagd se es vollbracht!
— — — — —
H a g e n: D'rum senkt ich ihn (den Schatz) tief in den Rhein,
Wenn Du ihn willst spring dort hinein! — — —

Nach einer rauschenden Ouvertüre beginnt der erste Akt, der im Isenland bei der Königin Brunhild spielt. Sie ist weithin berühmt durch ihre Kraft und Gewandtheit und sie gehört dem Manne nur an, der sie im Lanzenwurf, im Pfeilschuß und im Ringkampf besiegt. Wer unterliegt muß sterben. Günther fühlt sich nicht stark genug und überträgt die Aufgabe seinem Dienstmann Siegfried, der unter dem Schutz der Tarnkappe den Sieg über Brunhild erringt. Als Entgelt bekommt er die Hand von Günthers Schwester Crimhild. Siegfried erzählt in einer Romanze, wie er zu der Tarnkappe gekommen ist. („Schon in der Jugend ersten Tagen, hab einen Drachen ich erschlagen" — — —.) Brunhild gewinnt Günther nach einigen Takten Widerstrebens bald lieb und alle ziehen froh vereint heim, nachdem Günther in einer recht lieblichen „Cavatine" seine Geliebte zum Aufbruch gemahnt hat. („Komm an den Rhein und folg mir ohne Beben . . .") Hagen stimmt gegen den Betrug Brunhildens und singt: „O bau auf keines Menschen Treue, der außer dir noch etwas liebt".

Im zweiten Akt wird Brunhild in Worms festlich empfangen, Volker singt ein „ergreifendschönes" Rheinlied. Brunhild und Crimhild geraten bald in heftigen Streit. Siegfrieds Weib wird von Brunhild arg geschmäht und rächt sich, indem es der Gegnerin den Ring zeigt, den ihr Siegfried heimlich im Kampf abgenommen hat. Brunhild bricht zerschmettert zusammen. Siegfried und Günther suchen sie vergebens zu beruhigen. Hagen erbarmt sich ihrer und verspricht ihre Schmach zu rächen und Siegfried zu töten.

Der dritte Akt spielt im Spessart. Günther hat ein großes Jagen veranstaltet. Während Siegfried sich an einem Quell erlabt, stößt ihn Hagen nieder. Crimhild fordert Genugtuung von ihren Verwandten, sie wird aber zurückgewiesen.

Im vierten Akt flüchtet sie sich in König Etzels Arme, der gerade am Rhein weilt. Er nimmt sie mit ins Hunnenland. Crimhild weiß ihn zu bestimmen, den Burgundenkönig mit seinen Getreuen einzuladen. Sie ziehen alle ins Hunnenland und singen das berühmte „Rheinlied", das nach Dorns Schilderung immer da capo verlangt wurde. Die Burgunden erkennen jedoch bald, daß es auf ihren Tod abgesehen ist.

Im fünften Akt, der im Klavierauszug nur wenige Seiten umfaßt und der sich eng an das Meyerbeer'sche Vorbild in den „Hugenotten" anschließt, gibt es ein wüstes Gemetzel auf offener Szene. Nur Etzel bleibt am Leben, auch Crimhild tötet sich mit den Worten: „Mein Siegfried, teurer Siegfried, nimm in Lieb mich hin". — — — Zu diesem fragwürdigen Textbuch hat Dorn eine „waschechte" Kapellmeistermusik geschrieben, die aus allen möglichen Stilarten gespeist ist und die sich vornehmlich stark an Meyerbeer anlehnt. Wagnerische Einflüsse sind trotz des Rigaer Zusammenseins und der dortigen Beschäftigung mit Wagners Opern nicht zu entdecken. Das oben erwähnte „Rheinlied" ist — wie Wagner sagt — ganz „à la Liedertafel" komponiert. Man muß sich mit solchen „großen" Opern, die die damalige Zeit zu Dutzenden hervorbrachte, beschäftigen, um zu erkennen, wieviel wir dem Reformator Wagner verdanken, der damals noch durchaus im Schattten jener Scheingrößen stand. Die Dorn, Lachner, Reissiger, Hiller, Meyerbeer saßen in festen, behaglichen Stellungen, ruhmgekrönt, ordengeschmückt mit gutem Einkommen ausgestattet, während der große Dämon ruhelos durch die Lande gejagt wurde. Dorn brachte seine „Nibelungen" „wegen Intriguen des Herrn von Flotow" — wie er meinte — in Berlin nicht an. So wurde das Werk am 22. Januar 1854 in Weimar aus der Taufe gehoben und zwar durch keinen anderen als . . . Franz Liszt! Das war eine Konzession, um Dorn für eine Aufführung des „Tannhäuser" in Berlin zu gewinnen. Diese Spekulation hatte denn auch den gewünschten Erfolg: Der „Tannhäuser" ward nach langen Mühen 1856 in Berlin durchgesetzt, worauf sich Dorn als „Protektor" Wagners viel zugute tat. Die Dorn'schen „Nibelungen" wurden an allen großen Bühnen aufgeführt; in Berlin allein 22 Mal. Doch als Richard Wagner den gewaltigen Stoff auf ganz andere Weise gemeistert hatte und als seine Tetralogie durchgesetzt war, versanken jene fünfaktigen „Nibelungen" in wohlverdienten „Dorn-röschen-Schlaf", aus dem sie wohl nie mehr erwachen werden.

Die Parsifalglocken des Klosters Grüssau in Schlesien.

Von Hugo Löbmann, Leipzig.

Endlich ist der Wunsch des Meisters von Bayreuth in Erfüllung gegangen. Der Reichssender Leipzig hat den großen Wurf gewagt. Ihm ist er geglückt: In des Reichssenders Parsifalmusik erklingen wirkliche Glockenklänge. Die Zeit der Ersatzklänge ist vorbei. — Welche und wie schwierige musiktechnische Voraussetzungen vorerst erfüllt werden mußten, läßt sich nur andeuten. Handwerksgeübte Klosterbrüder leisteten dabei wertvolle Dienste. Die glückliche Durchführung des Planes nahm zwei volle Tage in Anspruch bei Einsatz aller geübten betriebstechnischen Kräfte. Ein Groß-Orchester mußte im Innern des einen Turmes die Teile der Partitur spielen, in denen die vier Glocken nicht etwa geläutet wurden, sondern es mußte das überaus schwierige Problem ausprobiert werden, diese vier Glocken nacheinander genau im Takt anzuschlagen. Hinzu kam, daß die höchste der vier Glocken sich auf dem zweiten, dem Südturm befindet und der überaus starke Wind — das Kloster Grüssau liegt 470 m hoch — die Anschlagtöne vorübergehend erstickte.

Diese Glockenwahl des Bayreuther Meisters in den Tönen: E+G+A+C' erweist sich als derart musikalisch wirkungsvoll, daß die Vertreter der Glockenkunde seit dem Tage der Uraufführung des „Bühnen-Weihe-Festspiels" dieses Intervallenverhätnis: 3+5+6+8 als „Das Glocken-Ideal" bezeichnen. Dem Glockenfachmann fällt es immer wieder auf, daß der Meister diese vier Glocken nicht — wie dies sonst wohl immer zu geschehen pflegt — in der Reihenfolge ihrer Größe und Schwere anordnet, sondern in ihrer größten Wirkung als Melodie. Also von oben her gefaßt: C'+G+A+E. — Vor Richard Wagner hat kein Glockenfachmann von dieser Glockenmelodie gesprochen. Wenn man bedenkt, daß zu des Meisters Lebzeiten der Rundfunk noch vor seiner Entwickelung stand, so muß man über die Kühnheit des

Meiſters ſtaunen, wie er es wagen konnte, den feierlichen Eindruck ſeiner Gralsmuſik durch Hinzunahme von Glockentönen zu heben. — Der Metallpreis — Mittelſtärke der Rippe angenommen — einſchließlich Entwurf und Gießerlohn wäre annähernd gekommen auf 60 Tauſend Mark. Wie aber hätte man für dieſe Rieſenglocken den Platz zum Aufhängen gewinnen, wie den übergewaltig ſtarken Anſchlagton abdämpfen können? Die Hinderniſſe wären unüberwindlich geweſen.

Man kann aus dieſen Erwägungen heraus ſich ein ungefähres Bild machen von der Größe und von der Zahl der zu überwindenden Schwierigkeiten bei der Aufnahme des Glockenmotivs in der Kloſterkirche zu Grüßau. — Auffallenderweiſe beſchäftigen ſich Muſikkritiker und Muſikfreunde verhältnismäßig wenig mit der Glockenkunde. Und doch belebt ein wohlklingendes Geläut die ganze Landſchaft. Richard Wagner hat zweifellos um dieſe ſeeliſche Auswirkung des Geläuteeindrucks gewußt. Es bleibt aber zu verwundern, daß er bei Feſtſtellung der Parſifalglockentöne der Gefahr einer unmuſikaliſchen Wahl aus dem Weg gegangen iſt. Und dieſe Gefahr liegt darin, daß man annimmt, es käme nur auf den Anſchlagton der einzelnen Glocke an, daß ein Geläut ſich als muſikaliſch wertvoll ausweiſt. Dieſer Grundirrtum pflegt ſich mitunter verhängnisvoll auszuwirken.

Der Glockenkenner hört beim Anſchlagen der Glocke — ſelbſt mit dem „unbewaffneten" Ohr — die obere Mollterz heraus. In Einzelfällen tritt an ihre Stelle die Durterz. Je größer das Geläut, deſto ſtärker ſetzen ſich die Terzklänge durch. Dieſe Terzklänge ſind es, die die muſikaliſche Schönheit eines Geläutes weſentlich beeinträchtigen können. Hinzu kommt, daß der Harmoniedreiklang bevorzugt wird. — Seine Wahl aber erweiſt ſich als beſonders ungünſtig. Beiſpielsweiſe: C + E + G. — Der Glockenlaie hält dieſe Tönewahl für eine beſonders glückliche. Das Gegenteil iſt der Fall. Denn dieſe drei Glocken ſtellen drei Harmonien dar: I: C + Es — II: E + G — III: G + B. Eine merkbare Klangſtörung tritt auf zwiſchen der C-Glocke mit der Mollterz „Es" und zwiſchen der E-Glocke mit der Mollterz „G". Je größer die Glocken, deſto ſtärker die Klangunreinheit zwiſchen der Mollterz der Großglocke und dem um einen Halbton höheren Anſchlagston der zweiten Glocke.

Der Mißklang tritt um ſo ſtärker auf, je reiner die einzelne Glocke klingt. Die Terzenunreinheit hat nicht ſelten zu ernſten Zerwürfniſſen geführt zwiſchen der Glockengießerei und der Gemeinde. Aber die Gemeinde mußte die von ihr ausdrücklich gewünſchten Glocken annehmen. — Gewiß würde durch Wahl der zweiten Glocke in Übereinſtimmung mit der Mollterz der C-Glocke — alſo mit der Wahl einer Zweitglocke in „Es" — der Klangwolf beſeitigt. Aber dafür träte er auf zwiſchen der Es-Glocke und der dritten Glocke in G. Dieſer Anſchlagton „G" vertrüge ſich nicht mit der Mollterz „Ges" der „Es"-Glocke. Jedoch träte die Terzentrübung nicht ſo nachhaltig auf, da die Glocken kleiner ſind.

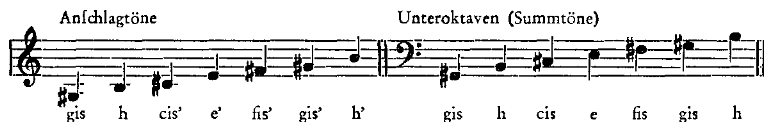
Dieſem vielverbreiteten Klangübel iſt der Bayreuther Meiſter glücklich aus dem Weg gegangen. Er ſah ab von der ſogenannten „Harmoniewahl" und wählte dafür Glocken im Abſtand der Quart. Alſo — von oben erfaßt: C^1 + G, und das Parallelmotiv: A + E. Es muß den Glockenkenner Wunder nehmen, daß Richard Wagner nicht den Akkord: E + G + A + C' — von der Tiefe her zu leſen — wählte. Alſo dem C-dur-Akkord — mit Beigabe der ſtellvertretenden Sext — nicht den Vorzug gab. Man kann daraus erſehen, daß es dem Meiſter darum ging, die vier Glocken als Melodiekörper zu verwenden. In den beiden Quartenmotiven. Damit hat der Komponiſt des Feſtſpiels die Terzentrübung — wahrſcheinlich unbewußt — auf das geringſte Maß beſchränkt.

Die Großglocke in „E" führt die Mollterz „G". Verſtärkt alſo den Anſchlagton der zweitgrößten Glocke. — Die G-Glocke läßt hören das „B" der Mollterz. Damit wird der Läuteakkord dieſer beiden Glocken zum Septimer von C-dur: E + G + B. — Hinzu tritt der A-Klang der dritten Glocke mit der Mollterz „C". Damit wird der Eindruck dieſes Dreigeläutes: E + G + A — als eines auf die Terz erhobenen C-dur-Dreiklanges — endgültig entſchieden. Die einzige Trübung erfolgt durch die Mollterz der C-Glocke: „Es". Aber da dieſe Glocke die kleinere des Geſamtgeläutes iſt, wird ihre Klangtrübung durch die drei tieferen und damit ſchwereren Glocken ſo gut wie vollſtändig zugedeckt. Jedenfalls gibt es keine andere Glockenwahl, die günſtiger ſich auswirkte hinſichtlich der Terzenreinheit. — Da in der „Kar-
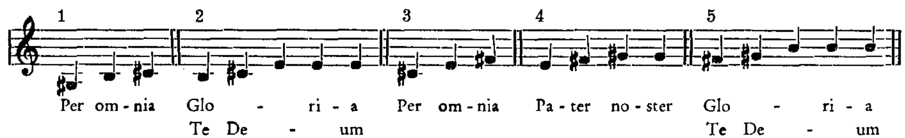
freitagsmusik“ die Glocken nacheinander angeschlagen werden, erklingen die E-Glocke und die gefährdete C-Glocke nie gleichzeitig. Damit wirken sich diese vier Glocken musikalisch wirkungsvoll, ungehemmt aus. — Noch eine musikalische Wirkung kommt hinzu.

Die vom Bayreuther Meister gewählten Intervalle stellen den Sextakkord dar mit seiner Ausfüllung durch die Sext. Damit erzeugt dieses Geläut den Eindruck des Erhabenen, des Überirdischen, des Feierlichen und Festlichen. Der Musikfreund weiß, daß die Großmeister der Musik mit Vorliebe diese Sextakkorde wählten zur Darstellung des Heiligen, des Ehrfurchtsvollen, des Weihevollen. — Ein ergreifendes Beispiel bietet Johann Sebastian Bach im ersten Adagio der E-dur-Sonate für Geige und Klavier. Was auf dem festliegenden Grundton Gis der Thomaskantor auftürmt an Klanggewalt und wieder an Melodie-Innigkeit, das läßt sich in Worten nicht wiedergeben. — Dieses Stimmgewoge, dieses Künden ergreifender Seelentiefe ist es gewesen, das den Verfasser als Beauftragten des Klosters unbewußt beeinflußte, in der entscheidenden Stunde der Nacht die Tonwahl des siebenstimmigen Klostergeläutes zu treffen. Er dachte damals nicht im entferntesten daran, den Spuren des Bayreuther Meisters zu folgen. Ihm galt es nur, den Raum in den beiden Türmen der Klosterkirche auszunützen. Und heute findet sich wohl kaum noch ein Großgeläut im Altreich Deutschland, das auf die Klänge des Parsifalgeläutes abgestimmt wäre. Und erst nach reichlicher Jahresfrist erkannte der Verfasser, daß — ihm unbewußt — bei der Tonwahl jener tiefe, seelische Eindruck des Adagio von J. S. Bach ihn beeinflußt hatte.

Das vollständige Grüßauer Geläut führt die folgenden Töne:



Bildet man aus dieser Reihe benachbarte Dreiklänge, so erhält man Motive des altchristlichen Chorals:



Daher der Eindruck des Sanglichen dieses Pleno, dieser Choralgruppen. — Fortschrittliche Gießermeister haben seit Jahren aufklärend auf Käuferkreise gewirkt, so daß man heut glücklicherweise immer mehr davon abkommt, in den akkordlichen Durdreiklängen das Glockenideal zu erblicken. G l o c k e n s t e l l e n n i c h t K l a n g l i n i e n d a r , s o n d e r n K l a n g f l ä c h e n. —

Im übrigen haben die deutschen Glockengießer bezüglich Reinstimmung der Innenharmonie der einzelnen Glocke wesentliche Fortschritte erreicht. Mit Hilfe der verstellbaren Stimmgabeln lassen sich jeder Glocke die ihr eingegossenen Töne der Innenharmonie mühelos und mit Sicherheit abgewinnen. Vor allem kann man mit Hilfe der erwähnten Stimmgabeln feststellen, ob die musikalische Grundbedingung erfüllt worden ist: die völlige Übereinstimmung des Primklanges und des Anschlagtones der einzelnen Glocke. Jede Glocke führt ihren vertraglich festgelegten Ton z w e i m a l : als Durchschnittsklang und als Summton.

Trotz alles Fortschrittes in der Glockengießtechnik bleibt es noch immer der „guten“ Stunde vorbehalten, ob die Glocke alle Anforderungen eines guten, eines gelungenen Gusses erfüllt. Das Geheimnis ihrer Erkaltung läßt sie sich nicht abringen. Gleichwohl hat deutsche Gießkunst es erreicht, daß Prim, Terz, Quint, Oberoktav — bei größeren Glocken noch die Dezime, die Duodezime, wohl auch die Doppeloktav, vor allem die Unteroktav bzw. an deren Stelle die Untersext sicher getroffen sind und rein klingen.

Seltsam genug, daß das Großgenie eines Richard Wagner der deutschen Glockengießkunst den Weg zu neuem Aufstieg zeigen sollte.

Die Richard Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth.

Von Oskar Kaul, Würzburg.

Wiederum öffnet das Festspielhaus auf dem Hügel seine Pforten, um im Heiligtum der Kunst Richard Wagners Tausenden von nah und fern die Macht des deutschen Genius zu verkünden. Was auf diesem Schauplatz sich ereignet, bannt den Besucher so gewaltig, daß es für ihn kaum noch ein anderes Ziel seiner Pilgerfahrt dort geben kann. Gleichwohl wird der Musiker wie der Kunstfreund sichs nicht entgehen lassen, auch außerhalb des Festspielhauses denkwürdige Stätten der alten Markgrafenresidenz aufzusuchen, an denen der Geist des Meisters ihn eindringlich anspricht. Und niemand sollte versäumen, bei einem Gang durch das schöne Neue Schloß auch die Richard Wagner-Gedenkstätte der Stadt Bayreuth zu besichtigen, weil sich ihm hier auf dem Wege der Anschauung ein reicher Einblick in das Leben und Wirken Richard Wagners erschließt.

Wer um die Geschichte Wagners weiß, sei es auch nur in ihren Grundzügen, der sieht hier weit über das Persönliche hinaus ein Stück deutscher Kulturgeschichte von allergrößter Bedeutung. Diese Tatsache entscheidet über den Wert einer Sammlung, die in sichtbaren Dokumenten die Welt des Meisters in vollem Umfang erfassen und veranschaulichen will. Gerade im Falle Wagner eine außergewöhnlich anspruchsvolle Aufgabe, denn welches andern Künstlers Leben, Schaffen und Schicksal hat je so weite Kreise gezogen, so tief und folgenreich in das Kulturgeschehen seiner Zeit eingegriffen! Mit berechtigten hohen Erwartungen kehrt also der Besucher an dieser Gedenkstätte ein. Und er wird aus der Fülle des Geschauten den Eindruck eines wahrhaft großzügig aufgebauten Unternehmens gewinnen, das heute schon — ungeachtet der fortgesetzten Erweiterung der Bestände — in der Mannigfaltigkeit seines Inhalts sowie in der Art der Anlage seinen Zweck aufs schönste erfüllt.

29 Räume umfaßt die Gedenkstätte, und sie reichen bereits nicht mehr aus, um den Reichtum an wertvollen Schätzen: Bildwerken, Handschriften, Büchern und sonstigen Wagneriana verschiedenster Art zu bergen. Seine unerhörte Vielfalt setzt zunächst den Beschauer in Staunen, doch nur sie kann ein umfassendes Bild von dem universellsten aller Künstler geben, der nicht allein als Schöpfer des Musikdramas eine Welt aus den Angeln hob, sondern auch mit der Macht seines Geistes die Kunst- und Weltanschauung seiner Zeit revolutionierte. Daran läßt sich die weite sachliche Begrenzung der Sammlung ermessen. Umso weniger würde sich hier die Geschichte Wagners in ihrer Gesamtheit widerspiegeln, wenn sich die Schau bloß auf die museale Darstellung seines Lebens beschränkte, wiewohl die biographische Abteilung an sich schon ein einzigartiges Abbild von Wagners bewegtem Lebensdrama bietet. Durch mehrere Säle hindurch folgen wir den sichtbaren Spuren seines wechselvollen Daseins und Schicksals, nehmen Einblick in zahlreiche Zeugnisse über Herkunft und Heimat, begleiten ihn auf seiner Lebensbahn und seinem künstlerischen und geistigen Werdegang, stets gefesselt durch die lebendige Anschaulichkeit der äußeren Begebenheiten wie durch das aufschlußreiche Quellenmaterial, welches die Beziehungen zur Umwelt, sein Kämpfertum sowie die vielverzweigten kulturellen Zusammenhänge weithin beleuchtet. Um nur ein Beispiel herauszugreifen: Wie bildkräftig ist Wagners Teilnahme am Dresdener Maiaufstand 1849 durch klug gewählte Beweisstücke vor Augen geführt! Mit nicht geringerer Spannung erlebt man den bunten Szenenwechsel der späteren Lebensjahre, den titanischen Kampf um das Kunstwerk der Zukunft. Feindliche Gewalten und freundliche Gestalten werden lebendig, Weg und Schicksal des Künstlers und Menschen bestimmend. Auf welchen Schauplätzen immer die Ereignisse dieses rastlos ringenden Lebens sich abspielen, sie werden uns hier deshalb so nahe gebracht, weil die Fülle des anschaulich Dargebotenen nicht allein den Helden selbst, sondern auch seine Mitspieler in plastischer Schärfe

in die Szene hineinſtellt und zugleich deren Hintergrund wirkſam aufhellt. So treten aus der großen Schar derer, die des Meiſters Lebenskreiſe kreuzten, einzelne Geſtalten wie Liſzt, Bülow, Mathilde Weſendonk, König Ludwig II. von Bayern und Coſima Wagner beſonders markant hervor, die beiden letztgenannten mit dem ihrer Bedeutung zukommenden Anſpruch auf je einen eigenen reich ausgeſtatteten Raum.

Bezüglich Abſchluß und Krönung des Wagnerſchen Lebenswerkes würde eine rein biographiſche Schau zwar wiederum gewichtige und eigenartige Dokumente in Menge aufzuweiſen haben, ohne aber damit das Einmalige dieſes ſchöpferiſchen Ausklanges in ſeiner geſchichtlichen Größe voll zur Geltung zu bringen. Deshalb erfordert das Thema „Bayreuth" geſonderte Abteilungen, die unter dem Geſamttitel „Geſchichte der Feſtſpiele" (von der Gründung bis zur Gegenwart) zu einer ebenſo vielfältigen wie lehrreichen Ausſtellung zuſammengefaßt ſind. Da lernt man an Bildern und Plänen das Feſtſpielhaus in ſeiner Entſtehung und Einrichtung kennen, Bühnenbild-Entwürfe und -Modelle von 1876 bis heute geben ein umfaſſendes Bild von der Inſzenierungspraxis und ihren zeit- und geſchmacksbedingten Wandlungen, bereichert durch Originalſtücke der Bayreuther Koſtümkunſt ſowie durch Bühnen-Ausſtattungsgegenſtände (u. a. der Nibelungenhort der Uraufführung des „Rings"). Wenn auch von dem Begriff „Bayreuther Stil" nur das Erlebnis der Aufführungen ſelbſt eine klare Vorſtellung ermöglicht, ſo ſind doch hier alle Mittel bereitgeſtellt, um auf dem Wege muſealer Darbietung wenigſtens einen Einblick in dieſes ſo vielerörterte Problem der Theaterkunſt zu gewinnen.

Schließlich wollen wir die Gedenkſtätte nicht verlaſſen, ohne auch den Meiſter in ſeiner Werkſtatt aufgeſucht zu haben. Nicht nur den Dichter und Muſiker, auch den Denker und Politiker, den Geiſteshelden, deſſen Wollen und Vollbringen durch die Jahrhunderte fortwirken wird. Welch ein Kosmos! In ſeiner ſchier unbegrenzten Weite nur dem Goethes vergleichbar! Gibt ſchon die biographiſche Abteilung allenthalben in Erſtausgaben von Wagners Bühnenwerken, muſikaliſchen Kompoſitionen und Schriften greifbare Belege ſeiner ſchöpferiſchen Tätigkeit, ſo birgt der Handſchriftenſaal Koſtbarkeiten aller Art, urſchriftliche dichteriſche und muſikaliſche Entwürfe, Skizzen, Briefe und dergleichen. Eine überaus wertvolle Ergänzung der noch weit umfänglicheren Schätze im Archiv des Hauſes Wahnfried. Ein weites Forſchungsfeld ſteht da an beiden Stellen noch offen. Gibt es doch allein zum „Nibelungenring" etwa 3000 Skizzenblätter, die wie vieles andere heute noch ihrer wiſſenſchaftlichen Auswertung harren! Die Wagner-Literatur iſt bis jetzt faſt ſchon ins Unermeßliche angewachſen. Am allerwenigſten kann daher eine Stätte, die zugleich der Forſchung dienen will, eine Bücherei entbehren. Auch dieſem Bedürfnis iſt hier Rechnung getragen dank der hochherzigen Stiftung des Kopenhagener Fabrikanten Robert Bartſch, deſſen 3000bändige Wagnerbücherei in 21 Sprachen den Grundſtock einer bereits beträchtlich erweiterten und auf den neueſten Stand gebrachten Sammlung des Wagner-Schrifttums bildet.

Noch eines möchte hier ausgeſprochen ſein. Dieſe „Gedenkſtätte" würde ihren Namen nicht mit vollem Recht verdienen, wäre ſie nur eine Schauſtellung angehäufter Gegenſtände, die zwar Wiſſen und Erkenntnis bereichert, im übrigen aber die innere Anteilnahme nicht recht zu wecken vermag. Gerade dieſer gefühlsmäßige Eindruck iſt hier nicht weniger entſcheidend als der reiche ſachliche Gewinn aus ſolcher Schau. Begünſtigt ihn ſchon die vornehme und feinſinnige Art der Darbietung, ſo ſteigert ſich dieſer Gefühlston noch in dem Bewußtſein, daß Idealismus, Opferſinn und begeiſterte Hingabe an die Sache die Schöpfer dieſer Gedenkſtätte ſind. Vor allem ſei ihrer hochverdienten Gründerin und Leiterin gedacht. Helena Wallem, der ehemaligen Sekretärin des erſten Wagner-Biographen C. Friedr. von Glaſenapp, war es nach Kriegsende in Riga unter größten Schwierigkeiten gelungen, deſſen Bibliothek der Bolſchewiſtengefahr zu entreißen und vollſtändig nach Bayreuth hinüberzuretten. Damit hatte ſie gleichſam den Grundſtock zu dieſer Sammlung gelegt. Und dank ihrer vieljährigen mühevollen Aufbauarbeit ſteht heute auf ihm ein Denkmal, das — auch ein Wahrzeichen des „Ehrt eure deutſchen Meiſter!" — der Stadt Bayreuth zur Zierde und der Wagnerpflege zur Ehre gereicht.

Ein unbekannter Brief von Peter Cornelius an den König Ludwig II. von Bayern.

Mitgeteilt von Carl Maria Cornelius, München.

In Folgendem veröffentliche ich aus den Beständen des ehemaligen kgl. bayrischen Kabinettsarchivs den einzigen Brief, den Peter Cornelius an König Ludwig II. gerichtet hat, und zwar als Erwiderung auf seine Berufung nach München. Diese war zunächst privater Natur. Richard Wagner hatte es übernommen, an Cornelius, der sich in Wien befand, zu schreiben. Sein Brief aus München vom 8. Oktober 1864 lautete folgendermaßen: „Lieber Peter! Im besonderen Auftrage Seiner Majestät des Königs Ludwig II. von Bayern habe ich Dich aufzufordern, so bald Du kannst, nach München überzusiedeln, dort Deiner Kunst zu leben, der besonderen Aufträge des Königs gewärtig und mir, Deinem Freunde, als Freund behülflich zu sein. Dir ist vom Tage Deiner Ankunft an ein jährlicher Gehalt von tausend Gulden aus der Kabinettskasse Seiner Majestät angewiesen. Von Herzen Dein Freund Richard Wagner."

Sonst hatte sich Cornelius immer enthusiastisch in den Dienst der Sache seines großen Freundes gestellt und auch keine Strapazen gescheut, um ihn zu besuchen — jetzt zögerte er und schob die Abreise auf die lange Bank. Das Angewiesensein auf Wagner in amtlicher Form, das Dienstverhältnis eines Gesellschafters und Helfers waren ihm unheimlich. Er kannte die Launenhaftigkeit und Reizbarkeit des Meisters zur Genüge und fürchtete für seinen Frieden, wie er ihn zum eigenen Schaffen brauchte. Es ist ein Höhepunkt des Kampfes für seine Unabhängigkeit, wie er sich so beweglich in seinen Briefen und Tagebüchern kundgibt.

In dem Antwortschreiben an den König klingt etwas davon an. Eine gewisse Erregtheit ist zu bemerken. Wie schwer es ihm wird, sein geliebtes Wien zu verlassen, verschweigt Cornelius nicht; wie denn der ganze Brief ein schönes Zeugnis ist für die Zutraulichkeit und Treuherzigkeit, mit der ein deutscher Künstler einem erhabenen König die Gefühle auseinandersetzt, die ihn bewegen. Und so dürfte er einer gewissen historischen Bedeutung nicht ermangeln und den Verehrern von Cornelius zur Freude gereichen.

Aus dem Kabinettsarchiv Ludwigs II.:

Ew. Majestät!

Ich muß mir endlich ein Herz fassen und ein Wort von dem Dank an Ew. Majestät richten, von dem ich ein ganzes Buch, ja ein Liederbuch im Herzen habe. Lange Tage sind nun vergangen, seitdem mir mein edler, hochverehrter Freund und Meister die freudig erschütternde Kunde sandte, daß Ew. Majestät aus königlichem Willen mir in Kunst und Leben Förderung und Sicherung verheißen. Das zu vernehmen versetzte mich so in einen Traum, ich konnte mich gar nicht recht fassen, und noch heute, wo ich mich endlich zu diesen Worten ermutige, bin ich in einer gewaltigen Aufregung. Vierzig Jahre fast bin ich alt geworden, auf wirren Pfaden einem nur dämmernd mir vorschwebenden Ideal nachgegangen — der Weg des Künstlers ist ein so ungewisser — ich wurde je mehr ich mich der Kunst weihte umso unbrauchbarer für das Leben — die es am besten mit mir meinten, zweifelten und irrten an mir. Wie muß ich es da nicht als eine Fügung Gottes, als eine Bejahung meines innersten Strebens ansehen und preisen, daß Ew. Maj. mit einem so freundlichen Wort Ehre und Stolz meinem Leben verleihen, dessen irdisches Dasein der Welt fast unbrauchbar scheinen mußte, dessen einzig ersehnte künstlerische Entwicklung aber, wie eine Blüte — Zeit, Licht, Wärme, Luft brauchte. Das Wort Ew. Majestät enthielt alle diese belebenden Elemente. Aber als Ew. Maj. mit so segensreicher Hand unseren Meister an sich zogen, ihn mit einer Freundschaft hegten, deren beseligende Wirkung nun aus jedem Wort seiner Briefe und gewiß noch inniger aus jedem gesprochenen erklingt, als damals ein Schauer von Freude und Dank die Herzen aller seiner Freunde durchdrang, da hatte ich schon so eine dunkle Ahnung, daß auch mein Geschick von dem Gestirn des Meisters in die weiteren Kreise nachgezogen würde. Es war keine zudringliche begehrliche Hoffnung, die da in mir sprach; nein, es war sogar etwas Furcht bei der Ahnung! Heute, wo mir das Glück zuteil wird, zu einem geweihten deutschen König reden zu dürfen, und wo in der innersten Erregung Tränen wie das Feierkleid sind, was mein Ge-

müt dazu anlegt, darf ich Ew. Majeſtät wohl ſagen, es ſind auch Abſchiedstränen für Wien darunter. Vor ſechshalb Jahren kam ich hieher aus freier Selbſtbeſtimmung künſtleriſchen Wanderlebens, wo die Aſche unſerer großen Meiſter ruht — da dachte ich zu leben und zu ſterben, da wurd' ich freundlich aufgenommen — da hat nun eh man weiß wie, das Herz ſeine Arbeit getan, der Geiſt auch ein Stück — und eh man ſich verſieht iſt das Nomadenzelt faſt zu einer Hütte geworden — da iſt das Wandern ſchon ein Abreißen — ein Losreißen — von wem? von der gottlos lieben luſtigen Stadt — vom Stefansturm — von ein paar lieben Menſchen! Aber unter den Toten fand ich ja einen Lebenden — und ſo iſt es recht ſo haben Ew. Majeſtät ja das rechte Wort geſagt! An ſeiner Bruſt und an ſeinem Arm will ich dann froh ſein, und ſo wird die ſchönſte Zeit erſt noch kommen. Eine vornehme Freundin weisſagte mir einſt, ich würde mir einen Platz neben Wagner ſchaffen, wie Mehul nach Gluck. Das habe ich auf mein Banner geſchrieben — ſo möge denn München unſer Paris ſein!

Es iſt ſchön, daß Ew. Majeſtät auch einen Cornelius haben wollen! Ihr erhabener Großvater, von deſſen Taten für die bildenden Künſte die Steine vollauf des Lobes reden, rief meinen großen Oheim dorthin, wo ja doch immer ſeine eigentlichſte Heimat geblieben iſt. Unter Ew. Majeſtät hochſeligem Vater erhielt mein Bruder Carl ſeinen Ruf als Hiſtoriker an Ihre kgl. Univerſität und Akademie, und nun Ew. Majeſtät Ihr Herz neben allem Schönen beſonders dem unmittelbarſten Anhauch des Ewigen, der göttlichen Muſik erſchloſſen haben, iſt grade auch noch ein Cornelius da, ein ſtotternder Dolmetſch dieſer himmliſchen Muſe, dem aber Ew. Majeſtät den Vorzug geben wollen, weil es ſchon faſt ein Herkommen durch unvergeßlich kgl. Ahnherrn geworden iſt.

Nicht nur das Zagen zu Ew. Majeſtät zu reden, mußte ich überwinden, nein auch das tiefere, das mich befallen wollte, einem ſo melodiſchen Ruf nur das zitternde Echo meines Weſens bieten zu können, aber während ich dieſe Zeilen ſchrieb, ſtand ich im Geiſte vor Ew. Majeſtät, und Sie waren ſo voll Huld und Güte, daß ich nun ſchon ſtolz und zuverſichtlich geworden bin, und mit heiterer Seele den Segen des Himmels für ein gedeihliches Wirken im beglückenden Dienſte Ew. Majeſtät erflehe. Von der Stunde dieſes Briefes an habe ich erſt im Herzen völlig von Wien Abſchied genommen und nun braucht es nur noch kurze Zeit, meine hieſigen Verhältniſſe zum Abſchluß zu bringen um dann ſchon in der erſten Woche November dem Rufe Ew. Majeſtät und dem Wunſche meines Meiſters und Freundes Folge zu leiſten.

Dann ſchlägt mir auch einmal die ſchöne feierliche Stunde wo ich an der Hand eines Genius vor Ew. Majeſtät treten darf. Er hat mich zu dieſen Zeilen ermutigt, er wird mir auch dann Mut machen.

Gott erhalte, ſegne und ſchütze Ew. Majeſtät!

Mit glühenden Wünſchen für Ew. Majeſtät Ruhm und Heil widmet ſich Ew. Majeſtät mit ſchwachen aber noch ungebrochenen Kräften Leibs und Geiſtes

Ew. Majeſtät demuthsvoll

unterтänigſter

Wien am 28. Oktober 1864. Peter Cornelius.

Joſef Reiter.

(Geſtorben am 2. Juni 1939.)

Von Max von Millenkovich-Morold, Wien.[1]

„Erſt an dem im Leben Vollendeten vermögen wir die Notwendigkeit ſeiner Erſcheinung zu faſſen, den Zuſammenhang ſeiner einzelnen Momente zu begreifen: eine Handlung iſt aber erſt vollendet, wenn der Menſch, von dem dieſe Handlung vollbracht wurde, der im Mittelpunkte einer Begebenheit ſtand, die er als fühlende, denkende und wollende Perſon, nach ſeinem notwendigen Weſen leitete, willkürlichen Annahmen über ſein mögliches Tun ebenfalls nicht

[1] Ein ausführlicherer Aufſatz (mit Bild) über das Schaffen des Neſtors der oſtmärkiſchen Komponiſten erſchien anläßlich ſeines 75. Geburtstages von dem gleichen Verfaſſer bereits im 1. Öſterreicher-Heft der ZFM (Januar 1937).

mehr unterworfen ist; diesen unterworfen ist aber ein Mensch, solange er lebt: erst mit seinem Tode ist er von dieser Unterworfenheit befreit, denn wir wissen nun alles, was er tat und was er war."

Dieses Wort Wagners fiel mir ein, als ich der Trauerfeier beiwohnte, die von der Stadt Wien für Josef Reiter veranstaltet wurde. Als dieser vor fünfzig Jahren als Schaffender in Wien bekannt wurde, sah er sich sofort von einer Schar von Feinden umgeben. Denn er war Deutschnationaler und Antisemit. Nicht etwa ein gemäßigter Deutschnationaler, wie er von den Kaisertreuen und den streng katholisch Gesinnten noch mit einem gewissen Wohlwollen geduldet wurde, sondern Reiter bekannte sich zu Schönerer, dem Gottseibeiuns der Schwarzen und der Schwarz-Gelben, und war ein Freund Karl Hermann Wolfs, der sich zwar später von Schönerer trennte, dessen „Ostdeutsche Rundschau" aber Jahrzehnte lang die einzige und vielbeachtete völkische Tageszeitung Wiens geblieben ist; und in eben diesem Blatte wurde Reiter als ein neuer Stern am Himmel der deutschen Tonkunst begrüßt und ist sein fernerer Weg stets liebevoll begleitet worden. Durch den Antisemitismus war der Künstler auch mit den Christlichsozialen verbunden. Doch diese standen zugleich in heftigem Kampfe gegen Schönerer. Wenn man nun bedenkt, wie ungünstig sich diese politischen Verhältnisse für Reiter auswirken mußten, und besonders, wie mächtig damals die Judenpresse war und wie sehr das ganze öffentliche Leben, nicht am wenigsten das Kunsttreiben, von den Juden bestimmt wurde, und wenn man weiß, daß der völkische Glaube Reiters mit einem trotzigen Bekennermute und einer herausfordernden Kampfeslust gepaart war, daß er sich nie zu Halbheiten und Zugeständnissen bereit fand, daß er die Hilfe Andersdenkender eher ablehnte als freudig annahm, daß der in ihm geradezu verkörperte Mangel alles dessen, was man Klugheit, Verbindlichkeit, Anpassungsfähigkeit und diplomatische Geschicklichkeit nennen mag, auch unparteiisch und gerecht Urteilende verstimmte und beirrte und ihn zeitweilig sogar mit Gesinnungsfreunden und Weggenossen in einen scharfen Gegensatz brachte, so muß es einen förmlich wundernehmen, daß er sich dennoch durchzusetzen vermochte. Sehr rasch gewann er einen stattlichen Kreis begeisterter Anhänger und treuester Gönner. Oft und oft wurde er aufgeführt, seine neuen Werke fanden regelmäßig Beachtung, wenn auch mehr innerhalb der „Gemeinde" als vor der breiten Öffentlichkeit, und jedesmal war es ein ausgesprochener starker Erfolg, den auch die Gegner nicht leugnen, sondern nur verkleinern oder bald vergessen machen konnten. Im Jahre 1900 kam er mit seinem Einakter „Der Bundschuh" in die Wiener Hofoper. Der steigende Besuch der wiederholten Aufführungen würde dem eindrucksvollen Werke einen dauernden Platz im Spielplane gesichert haben, wenn nicht plötzlich die Klerikalen an dieser wuchtigen Tragödie aus dem Zeitalter der deutschen Reformation wie auch an der persönlichen Haltung des Tondichters Anstoß genommen und geradezu verlangt hätten, daß das Werk von der Hofbühne verschwinde. Trotzdem — zur Ehre des alten Österreich sei es gesagt — ließ ihn die amtliche Förderung nicht im Stiche. Die Wiener Stadtverwaltung, der er als Volksschullehrer diente, bewilligte ihm einige Male einen bezahlten Urlaub zum Zwecke ungestörten Schaffens und schließlich den vorzeitigen Übertritt in den Ruhestand unter Gewährung einer jährlichen Ehrengabe. Auch das Ministerium für Kultus und Unterricht unterstützte ihn durch häufige Stipendien und zeichnete ihn zuletzt durch eine Ehrengabe aus. Er wurde Direktor des Mozarteums in Salzburg, später Kapellmeister des Burgtheaters; als während des Weltkrieges die Gefallenen des österreichischen Heeres musikalisch gefeiert werden sollten, wählte man Reiters Requiem; und noch im letzten Kriegsjahre wurde sein Musikdrama „Der Tell" in der Wiener Volksoper aufgeführt. Mit seinen Männerchören hatte er sich längst einen klingenden Namen erworben, aber auch mit anderen Werken in manchen Städten des Altreiches von sich reden gemacht. So durfte er jedenfalls sagen: „Und daß ich da bin, wissen alle Leute". Nur war es mehr ein Wissen als eine tätige Anteilnahme. Der rechte Widerhall im weiten deutschen Raume blieb ihm noch versagt. Die schönen örtlichen Erfolge konnten ihn nicht dafür entschädigen, daß die führenden Männer und maßgebenden Kreise des deutschen Musiklebens geflissentlich an ihm vorbeisahen.

Nach dem Kriege stand ihm das Schwerste bevor. Unter der Herrschaft der Roten, die sich gerne als Kulturförderer aufspielten, hatte er weniger zu leiden als unter Dollfuß und Schuschnigg. Mit diesen aber wollte er schon gar nichts gemein haben. Als der Wiener Schubertbund Dollfuß zum Ehrenmitglied ernannte, legte Reiter seine Ehrenmitgliedschaft empört zurück. Die Folge

seines Verhaltens war, daß er, um vor den Behörden sicher zu sein, die österreichische Heimat verlassen mußte und dadurch nicht nur die beiden Ehrengaben, sondern auch das bescheidene Ruhegehalt des ehemaligen Lehrers verlor. Bettelarm lebte er nahe der Grenze, aber doch gewissermaßen im „feindlichen Ausland", und wenn auch im Dritten Reiche auf besonderen Wunsch des Führer seine äußeren Lebensbedingungen wieder hergestellt wurden und der Nationalsozialismus dem opferfreudigen Kämpfer mannigfache Ehrungen bereitete, so war er doch so eng mit seiner Heimat verwurzelt, daß er unter den allgemeinen Verhältnissen und unter seinem persönlichen Schicksal gleich bitter zu leiden hatte. Wäre er der Krankheit, die ihn zu jener Zeit befallen hatte, erlegen oder noch vor der Befreiung der Ostmark gestorben, so hätten wir das tragische Los eines Verbannten und Vereinsamten, Geächteten und Verbitterten zu beklagen, und nicht alle würden ihn von jeglichem Vorwurfe freisprechen. Aber er erlebte das Jahr 1938, er genoß auch das Glück seiner seelischen Befreiung, er war jetzt wieder *daheim*, ohne seinen Wohnsitz ändern zu müssen, und als er endlich im 78. Lebensjahre aus einem arbeitsreichen Leben schied, das ihn niemals seinem Charakter und seinen Überzeugungen untreu werden ließ, da wurde er von der Stadt Wien heimgeholt, die ihn ja schon zur Zeit der Liberalen und Christlichsozialen gefördert hatte, jetzt aber als ein großes Beispiel, als einen vorbildlichen Streiter ehrte: die alte Garde der Partei hielt die Totenwache, der Leiter des städtischen Kulturamtes nahm ergreifend von ihm Abschied, mit mahnenden Worten an die Bühnenleiter und Kapellmeister, seiner niemals zu vergessen, und in einem Ehrengrabe neben Julius Bittner und Franz Schmidt wurde er bestattet, nicht nur als ein bedeutender Tondichter der Ostmark, sondern auch als Mann und Held und als einer, dessen höchste Sehnsucht in Erfüllung gegangen. Bei der Trauerfeier erklang der zweite Satz seiner Goethe-Sinfonie. Die innigen, tief beseelten Weisen, aus denen immer wieder stolze Kraft und Siegeswillen hervorbricht, sagten deutlich, daß er selbst sich das würdigste Denkmal gesetzt hat. Diese Tonsprache ist jedem verständlich, der mit Beethoven, Wagner und Bruckner vertraut ist; aber sie kündet auch das Gelöbnis der neuen Zeit.

Heinrich Zöllner.

Zu seinem 85. Geburtstag.

Von Max Unger, Zürich.

„Und wenn es hoch kommt, so sind es 80 Jahre . . ." Das Bibelwort hat sich an Heinrich Zöllner, der am 4. Juli seinen 85. Geburtstag feiert, nicht erfüllt — *in erfreulichem* Sinne nicht erfüllt. Als jugendlicher Greis nähert er sich schon dem neunten Jahrzehnt, der Nestor unter den heutigen Tondichtern von Rang, ein neues Beispiel *gegen* die alte Mär, daß den Musikern durchschnittlich kein langes Leben beschieden sei. Als ich ihn zuletzt vor einigen Jahren in seinem Freiburger Heim besuchte, mochte man glauben, erst einen Sechziger vor sich zu sehen, und nach Hörensagen soll er inzwischen äußerlich nicht viel älter geworden sein. Von seiner geistigen Regsamkeit und Arbeitsfreudigkeit nicht erst zu reden. Man darf sich also der Hoffnung hingeben, daß er die Mär von der Kurzlebigkeit der Tonkünstler noch lange Lügen strafen wird.

Diese Zeilen werden an einem mit anderer dringlicher Arbeit erfüllten Tage kurz vor Schriftleitungsschluß geschrieben. Daher kann ich kein vollständiges Bild von Zöllners Leben und Schaffen bieten, sondern möchte hauptsächlich nur den Versuch machen, ganz kurz auf ein paar Seiten zu zeigen, was dieser Meister, der er in der Tat ist, für seine und unsere Zeit bedeutet.

Zöllner hat dem deutschen Musikleben vor allem nach zwei Seiten starke Kräfte zugeleitet: in den Bezirken des *Männerchorschaffens* und der *Märchenoper*.

Als er im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts als Tondichter hervortrat, war das deutsche Männerchorwesen ziemlich allgemein von rührseliger Liedertafelei durchsetzt. Es mangelte an kleinen unbegleiteten neuen Stücken, mehr aber noch an großen, mit Orchesterbegleitung geschriebenen Werken der Schaffensgattung, welche nicht zu schwer aufführbar, dabei ohne Gefühlsduselei klangvoll und wirksam waren. Mit nur wenigen anderen tüchtigen Tonsetzern griff hier Zöllner ein und schuf eine Fülle Literatur, die noch heute — oder gerade heute

wieder — auf den Vortragsfolgen der Männerchorkonzerte einen bevorzugten Platz einnimmt. Es befinden ſich darunter Werke von beträchtlichem Umfang mit Einzelſängern und Orcheſter wie die „Hunnenſchlacht", für die ſich noch der Leipziger Univerſitätsmuſikdirektor Dr. Hermann Langer einſetzte, „Columbus", „Bonifacius", ein „Helden-Requiem" und als „modernſtes" die ſchon ſchwierigere „Babylon"-Kantate; dann, ohne Einzelſänger die markigen kürzeren „Zwei Sprüche" („Beherzigung" nach Goethe und „Wider die Heuchler" nach Hafis), die anſcheinend einige Bekenntniſſe von „des Helden Widerſacher" ablegen, „Talismane" (nach Goethe); endlich eine beträchtliche Anzahl unbegleiteter Männerchorgeſänge, größerer durchkomponierter und kleinerer Strophenlieder. Unter dieſen iſt auch dem muſikaliſchen Humor, der hohe künſtleriſche Haltung wahrt, ein beträchtlicher Raum zugeſtanden. Wer den „jovialen" Menſchen Zöllner kennt, wird dieſen Teil ſeines Schaffens als eine notwendige Ergänzung zu den großen Aufgaben, die er ſich ſo gern geſtellt hat, erachten. Von ſeinen Werken für gemiſchten Chor ſei hier nur an das groß angelegte Volksoratorium „Luther" (mit Orcheſter und Einzelgeſangsſtimmen) erinnert, welches, obgleich ein früheres Werk, erſt 1933 veröffentlicht worden iſt und es gerade erſt in neuerer Zeit zu vielen Aufführungen gebracht hat.

Dann die andere Seite von Zöllners Einwirkung auf ſeine Zeit: Außer Humperdinck hat keiner das Gebiet der Märchenoper ſo weſentlich und erfolgreich bebaut wie Zöllner mit ſeiner „Verſunkenen Glocke" nach Gerhart Hauptmanns Drama, welche damals über die meiſten Muſikbühnen des Inlandes und des deutſchſprachigen Auslandes ging. Dieſes wunderſchöne Werk ſollte muſikaliſch nicht mehr „zeitgemäß" ſein? Unſinn! Ich hörte es vor etwa 35 Jahren zuerſt in Leipzig und erſt vor fünf Jahren wieder beim Zöllnerfeſt in Freiburg i. B.. Es war jung wie am erſten Tag — ja es hat da auf mich einen ganz neuen, noch viel ſtärkeren Eindruck gemacht als in meiner Studienzeit. Welche Fülle der Melodik und Harmonik, welch eine überlegene Inſtrumentierungskunſt! Traurig, daß ſich gegenwärtig nur ausnahmsweiſe ein Theater dieſer muſikreichen Oper erinnert. Aber auch manches andere Werk der Gattung aus Zöllners Feder hätte verdient, wieder zum Klingen gebracht zu werden. Es ſind ihrer nicht weniger als neun: „Fauſt", „Die luſtigen Chineſinnen", „Bei Sedan", „Der Überfall", „Das hölzerne Schwert", „Mateo Falcone", „Die Zigeuner", „Der Schützenkönig", „Fritjof" — dazu als überhaupt noch unaufgeführte letzte Oper des Tondichters „Die Prieſterin der Iſis" (oder „Die Befreiung"). Für den „Fauſt", ein Frühwerk Zöllners, das Goethes Dichtung — natürlich mit beträchtlichen Kürzungen — wörtlich übernimmt, hat ſich ſogar Franz Liſzt nachdrücklich eingeſetzt. Außer für das zuletzt genannte Werk und „Die verſunkene Glocke" hat ſich der Tondichter wohl alle ſeine Operntexte ſelber geſchrieben.

Aber auch ſonſt gibt es kaum eine Schaffensgattung im weiten Tonkunſtgebiete, in welcher Zöllner nichts Weſentliches hervorgebracht hätte; vor allem Lieder, Klavierſtücke, Kammermuſik und Orcheſterwerke. Unter den Kammerwerken finden ſich acht Streichquartette, größtenteils Prachtwerke, die erſt in Freiburg i. B., wo er ſeit 1914 anſäſſig iſt, entſtanden ſind. Gedruckt davon ſind das erſte in c-moll (F. E. C. Leuckart), ein an Spannungen und Gegenſätzen — Sturm und Drang, Melancholie und Frohſinn — reiches Stück, und das liebliche Paſtorale des fünften in G-dur (Kiſtner & Siegel). Ein ungedrucktes Werk der Gattung (in d-moll) von tiefernſtem Gehalt konnte man vor fünf Jahren in den Freiburger Zöllnerfeſttagen hören. Es bildete einen der Höhepunkte dieſer Feiern.

Endlich der Symphoniker Zöllner. In allen Abſchnitten ſeines langen Lebens hat es den Tondichter, den überlegenen Meiſter der Inſtrumentierungskunſt, auch gereizt, ſich in „abſoluten" Orcheſterſchöpfungen — Ouvertüren, Serenaden, Suiten und Symphonien — auszuſprechen. Sein erſtes Werk der zuletzt genannten Art erſchien 1880 bei C. F. W. Siegel, die zweite Symphonie (F-dur) und die „Im Hochgebirge" betitelte dritte (d-moll) bei Schweers & Haake in Bremen. Weitere drei ſind noch unveröffentlicht: die vierte („Tragiſche", Stimmen ſind vorhanden), eine 1913/14 in Italien entworfene und 1928 ausgeführte fünfte und eine erſt vor zwei Jahren geſchriebene, welche „Der Rhein" betitelt iſt. Die vierte hat ein eigenartiges Schickſal gehabt: Nach ihrer Uraufführung in Düſſeldorf 1917 unter Karl Panzner, gingen die Bläſerſtimmen nicht wieder auffindbar verloren. Deshalb nahm Zöllner das Werk ſpäter neu vor, und es wird nun bei den Geburtstagsfeiern in Leipzig und Freiburg i. B. in leicht veränderter Geſtalt unter dem Titel „Langemarck" aufgeführt werden. Zu den ſchönſten dieſer

Schöpfungen gehört auch die „Hochgebirgs"-Symphonie, das dritte der sechs Geschwister. Schon als ich die Partitur kurz vor dem Kriege studieren durfte, empfing ich davon einen starken Eindruck. Weit größer aber war noch meine Bewunderung, als ich die Symphonie vor fünf Jahren bei jener Freiburger Feier zum ersten Male hören konnte. Das Werk ist — vor Strauß' Alpensymphonie — in Erinnerung an die erhabene Schweizer Bergwelt entstanden. Trotz dem Titel handelt es sich dabei nicht um eigentliche programmatische, sondern um absolute Musik im Sinne von Beethovens Pastorale. Die Art jedoch, wie der Meister im ersten Satze, der den „Aufstieg" beschreibt, die zackigen Riesen in mächtigen Musikquadern, im zweiten die religiöse Stimmung, die den Bergsteiger beim Anblick der erhabenen Natur in der Höhe ergreift, im Scherzo das Treiben der Naturgeister vor Augen führt und dennoch alles mit echter Musik erfüllt, gehört zur wahrhaft großen symphonischen Kunst unserer Zeit. Man versteht nicht, wie sich ein Teil der Berliner Presse einst so bloßstellen konnte, das Werk abzulehnen.

Unversehens bin ich von dem Ziel, das ich mir zu Anfang dieses Schriftsatzes gesteckt hatte, etwas abgekommen. Aber einmal ins „Schwärmen" geraten, mußte ich einsehen, daß neben dem Männerchor- und Opernschaffen des Jubilars das rein instrumentale Schaffensgebiet, das er gleichfalls mit so großem künstlerischen Erfolge bebaut hat, nicht ganz zu umgehen war.

Wie glücklich, wem eine gütige Gottheit
Als beste Gabe ins Herz gesenkt hat
Ein heilig Begeistern für alles Schöne
In Kunst und Natur! Ihm müssen erblühen
Die reinsten Freuden des Lebens in Hülle,
Bis einst er dahingeht, hoffend und ahnend
Des göttlichen Geistes weitere Segnung.
Am glücklichsten macht diese Gabe den Künstler.
Ob weiß wird sein Haar, er bleibet ein Jüngling.
Sein Werk zeigt niemals nur Wissen und Können,
Es wirkt sich aus wie ein geistiges Wunder,
Gehoben als Schatz aus der Tiefe des Herzens ...

So sprach vor fünf Jahren ein junger Greis mit Goetheschem Versklang dem anderen zu: Der Lisztschüler Bertrand Roth seinem gleichaltrigen Jugendfreunde Zöllner. Jener ist inzwischen dahingegangen. Aber eine gütige Gottheit hat es Heinrich Zöllner gegeben, die heilige Flamme seiner Kunst als Jüngling im weißen Haar noch immer zu schüren und sein Lebenswerk, das heute auf die Nummer 180 angestiegen ist, noch immer zu vergrößern. Möge ihm dies glückliche Schicksal noch lange beschieden sein!

Der Komponist Max Seeboth.

Von Günter Schab, Magdeburg.

Im Mai-Heft der ZFM wurde 1938, also vor gut einem Jahre, auf einen Kompositionsabend hingewiesen, den die Magdeburger Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen einem Manne gewidmet hatte, welcher in seiner Geburtsstadt Magdeburg selbst und im Gau Magdeburg-Anhalt seither, seiner Bedeutung entsprechend, häufiger zu Worte gekommen ist, nachdem sich schon vorher örtliche Musikvereinigungen, Quartette, Chöre und Orchester hin und wieder freundlich kleinerer seiner Werke angenommen hatten. Sein Schaffen, so weit es sich bisher kritischen Ohren darbot, rechtfertigt bereits in hohem Maße den Einsatz des Referenten als eines Schrittmachers für Max Seeboth. Denn zweimal zumindest, bei dem eindeutig großen Erfolge des Kammermusikabends und letzthin bei der geradezu sensationellen Aufnahme, die das Violinkonzert mit Orchester fand, gewannen Name und Werk über das lokale Ereignis hinaus Gültigkeit.

Wir wissen alle aus Erfahrung, daß Musikhörer den konservativsten Kunstfreunden zuzuzählen sind, daß also das Ja oder Nein einer Resonanz durch Beifallklatschen oder Schweigen



Kundgebung des NSD-Studentenbundes



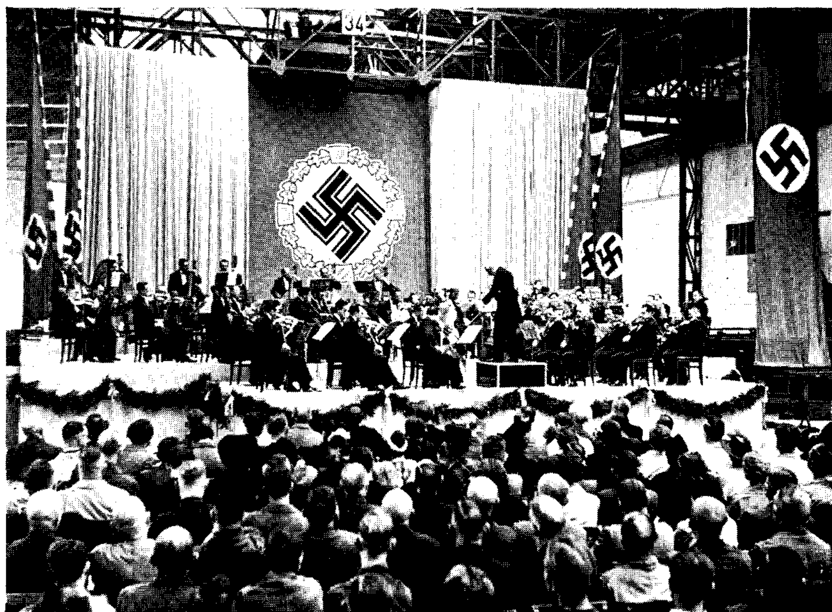
Träger des nationalen Musikpreises 1939
(v. l. n. r. Siegfried Borries, Rosl Schmid, Werner Egk)



Kulturpolitische Kundgebung
(Aufnahmen: 1 und 3: A. Schneider, 2: Martin Knauer, Düsseldorf)



Prof. Elly Ney spielt in der 1. musikalischen Werkfeierstunde
in den Matthes-Fischer-Werken zu Oberkassel



GMD Franz Adam mit dem NS-Sinfonieorchester
im 1. Werkkonzert in den Klöckner-Werken zu Oberbilk

(Aufnahmen A. Schneider, Düsseldorf)

nicht endgültig über Wert oder Unwert des Gebotenen zu entscheiden vermag. Hier geschah es glücklicherweise, daß sich die Besucher einem schweren Stoff gegenüber willig aufschlossen und das echt Musikantische fühlten und mit größter Herzlichkeit anerkannten. Wir wollen versuchen, den Standort der uns bekannten Seebothschen Arbeiten zu bestimmen, weil an ihnen, grundsätzlich, abzulesen ist, worum es in der Musik vieler der Jüngeren geht, und zwar derer, die es sich nicht leicht machen.

Die Generation, der Max Seeboth angehört, und die er, nach ausführlichen Proben seiner Kammermusik zu beurteilen, mit nicht alltäglicher Könnerschaft repräsentiert — er ist 1904 geboren — liebt die weiche Gefühlsseeligkeit nicht. Sie ist strenger, herber und sparsamer, als es die Vorkriegsjugend zwischen Zwanzig und Dreißig war. Sie weiß die Romantik in ihren Gipfelwerken wohl zu schätzen. Aber als Ideal für die eigene Aussage gilt ihr Bach. Sie schreibt nicht aus der schwelgerischen Blüte der Harmonie heraus, sondern sie begibt sich auf den viel schmaleren und schwierigeren Weg der linearen Vielstimmigkeit. Ein Thema wird entwickelt, die zweite Stimme kommt hinzu, und je nachdem noch andere; und dann verknüpfen und verschlingen sich diese Stimmen und diese Gedanken in logischer Architektur. Und dabei kommt es nicht zu dem gewohnten, gesättigten, üppigen oder gar zu süßem und fetten Wohlklang, sondern die Mischungen, die sich auf solchen Pfaden ergeben, werden Ausdruck eines neuen Lebensgefühls.

Um einen Vergleich zu gebrauchen, der das noch näher erläutern könnte: der Romanschriftsteller, der seine Leser um die Jahrhundertwende bis zum Kriegsbeginn einen Roman erleben ließ, sparte nicht mit Ausdrücken, Beteuerungen, die damals stimmten, heute aber für uns, aus dem Munde seiner Helden und Heldinnen vernommen, einen sehr verwehten und verblaßten Klang bekommen, wie etwas unwiderbringlich Vergangenes. Der Autor eines Romanes aus unserer Zeit (es muß natürlich ein guter Autor sein) bekäme solche Bekenntnisse schöner Seelen nicht mehr in den Füllfederhalter oder die Schreibmaschine, geschweige denn ins Buch. Denn seine Menschen müssen, sollen sie echt wirken, so reden, daß die gewandelte Generation sie versteht und als Zeitgenossen begreift. Das soll nicht heißen, daß diese modernen Menschen in ihrem wirklichen Dasein, in der Literatur und in der Musik gefühllos seien. Im Gegenteil — und damit kommen wir wieder zu Seeboth —, nur ihre Art, sich mitzuteilen, ist anders geworden, nicht mehr so hemmungslos-direkt, nicht mehr so schwelgerisch-gefühlig, nicht mehr so überspannt-subjektiv, daß den Unbeteiligten ein Lächeln ankommen kann.

Dies wieder auf Seeboth speziell bezogen: schon äußerlich ist das alles seinen Kammermusikwerken (mit Ausnahme der etwas ausufernden langsamen Sätze des Trios I) anzumerken in der erfrischenden Kürze und Knappheit der Formen. Es kommt dem Komponisten in erster Linie darauf an, präzise und charakteristisch zu sprechen. Bezeichnend schon die Sonate I für Violine und Klavier. Zwei schnelle Ecksätze, der erste mit kühnem Griff hingelegt, der andere scherzoartig dahinhuschend, umschließen ein Larghetto, welches ganz innerlich, in herber Süße von der Geige gesungen wird. In beiden Fällen sind die Proportionen gewahrt. Das Tempo Allegro schäumt nicht über, und die Kantilene schwatzt nicht.

Die Sonate III für Violoncello und Klavier entstammt dem gleichen Gefühlskreis. Das Presto ist ein visionäres Nachtstück, das schmerzvolle Andante eine unsentimentale Klage, die Schlußfuge ein machtvoll gesteigertes Stück absoluter Musik. Als ihr Hauptvorzug gilt uns das, was wir auch über ein Klavierwerk „Präludium und Fuge" sagen möchten: eine gewisse bewußt-abstrakte Haltung wirkt doch nie zu abstrakt, das heißt, nie blutleer; denn die Intensität der inneren Spannung läßt nicht nach; und — ein wiederholt von Seeboth verwandtes Kunstmittel — plötzlich hereinbrechende akkordische Bässe rütteln den Hörer auf.

Wir vernahmen ferner noch ein beachtliches Klavier-Scherzo, das in seiner orchestralen, einfallsreichen Fülle unbedingt fesselte, wenngleich ein paar Striche der Wirkung zuträglich sein dürften.

Diese Schöpfungen mögen, so knapp gewürdigt, wie das in einem ersten, aufs Grundsätzliche gerichteten Aufsatz möglich ist, für andere Kammermusiken dieses Mannes stehen.

Mehrfach erprobt und bereits für die Konzertreise eines bedeutenden Virtuosen vorgesehen ist die „Passacaglia für Orgel", ein elementares Stück, das bald zu allgemeinem Ruhm gelangen

dürfte. Seeboth schreibt zur Zeit eine kurze Introduction dazu, und er hat auch eine Bearbeitung für Orchester vorgenommen. In diesem Falle ist es nicht schwer zu prophezeien, daß spielerischer Erfolg und innerer Gehalt, wie in allen solchen besonderen Glücksfällen, am vollkommensten zusammenklingen werden.

Inzwischen hat jedoch bereits die neueste große Arbeit von Max Seeboth, ein im Auftrage von Generalmusikdirektor Erich Böhlke geschriebenes „Konzert für Violine und Orchester" bei der Uraufführung durch das Magdeburger Städtische Orchester (mit Kammervirtuos Otto Kobin als vollkommenem Geiger) bewiesen, daß der Komponist schon wieder weit über Früheres hinausgekommen ist. Auch das Violinkonzert liegt geistig und technisch auf der Linie einer von artistischen Spielereien freien Moderne, welche in strenger Sparsamkeit des künstlerischen Ausdrucks auf der Grundlage linearer Polyphonie sich zur Altklassik als der Urform bekennt und gleichzeitig mit kühner Selbstverständlichkeit den Kreis dieser ebenso herben wie schicksalhaft-eindeutigen Aussagemöglichkeiten erweitert.

Damit ist schon festgestellt, daß Seeboths folgerichtige Kontrapunktik nirgends rein mathematisch erfunden ist, sondern daß sie als die ihm gemäße Form der Mitteilung bewegender Erlebnisse zu gelten hat. Es erscheint uns als einer ihrer Hauptvorzüge, daß man sich bei ihr nichts „denken" kann, sondern daß sie reine Musik bleibt, der alles Schwelgerische, alles Segeln in uferlose Fernen nichts gilt gegenüber der Prägnanz des seelischen Ausdrucks. Seeboth legt ihn fest durch den Stil der Instrumentation wie durch die Führung der Solostimmen. Die schnellen Ecksätze wie das Adagio zeigen die charaktervolle Zusammenfassung wohlgegliederter Instrumentalgruppen, unter denen die machtvoll eingesetzten Bläser wiederholt, sogar gegen den ganz abseitigen Gesang der Geige, sich wie eine Naturgewalt auftürmen. Das erste Allegro, dessen mächtige Marschtakte sich thematisch am deutlichsten einprägen, stellt gleichsam einen Tatbestand auf, an dem dann nicht nur hier, sondern erst recht im Finale mit kämpferischer Heftigkeit gerüttelt wird. Es mag sogar sein, daß dieses Finale noch eine Erweiterung vertrüge. Es klingt zuletzt, als habe der Komponist mit einer genialen Geste Schluß gemacht, da die Probleme, die er angeht, nie ganz zu lösen sind, obwohl er drei Themen machtvoll übereinandergeschichtet.

Hier hat also wiederum ein denkender Mensch den faustischen, beethovenschen Blick hinter die Dinge tun wollen und ohne Resignation zu erkennen gegeben, wie begrenzt unser Wollen und Vollbringen ist. Inmitten der beiden Allegros steht das Adagio. Allein um dieses erschütternden Bekenntnisses willen müßte Seeboths Violinkonzert von allem, was seit zwanzig, dreißig oder mehr Jahren für die vom Orchester begleitete Geige geschrieben wurde, durch die großen Solisten auf einen Ehrenplatz in den Vortragsfolgen gestellt werden. Dieser langsame Satz kündet in tiefstem gläubigen Ernst von der Not, vom Zweifel und von der Seligkeit. — Der Dirigent, der Solist und alle Instrumentalisten haben das Verdienst, der Uraufführung den Weg in einer Weise bereitet zu haben, die für Seeboth den Gewinn einer entscheidenden künstlerischen Schlacht bedeutet.

Nun noch ein paar biographische und bibliographische Angaben: Max Seeboth, der jetzt im 36. Lebensjahre steht, ist als Lehrersohn in Magdeburg geboren. Er erhielt bereits während seiner Schulzeit Unterricht bei dem Magdeburger Pianisten Hans Weitzig und gab mit achtzehn Jahren eigene Klavierabende. Nach der Reifeprüfung studierte er Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie in Breslau und Berlin als Schüler von Hermann Abert, Johannes Wolf und Eduard Spranger. Er übt zur Zeit in Magdeburg eine vielseitige praktische Tätigkeit als Pianist, Chorleiter, Musikreferent, Musiklehrer und Komponist aus.

Er schrieb bisher:

Orchesterwerke: Sinfonie, Klavierkonzert, Violinkonzert, Introduction und Passacaglia, Variationen über Volkslieder, Deutsche Tänze, Festliche Musiken, Sinfonietta für Streichorchester;
Kammermusik: Streichquartette, Variationen; Sonaten für Violine, Cello, Flöte; Klaviertrio, Klavier-Quartett, Kleinere Stücke für verschiedene Besetzungen, Spielmusiken, Suite für 7 Bläser, Sonatine für Bläser, Suite für Bläser, Lieder für Singstimme und Streichquartett.
Klaviermusik: Sonaten, Suiten, Präludien und Fugen, Kleinere Stücke, Lehrstücke.
Chöre: Madrigale, Kantaten, Männerchöre mit und ohne Orchester.

Geistliche Musik: Messen, Motetten, Kleinere Chöre, Geistliche Lieder mit Orgel, Sonate für Violine und Orgel, Passacaglia für Orgel.
Lieder: Lieder für Singstimme und Klavier, Kinderlieder, Fahrtenlieder.

Wir kennen nur einen Bruchteil aus den schon der Zahl nach bemerkenswerten Werken. Aber das, was wir hörten, rührte uns in einer Weise an, die es geboten erscheinen läßt, den Blick der Musiköffentlichkeit auf Seeboth zu lenken. Der bedeutende Erfolg des Violinkonzertes, nach unserer Meinung seines Gipfelwerkes, dürfte — das sagen wir ohne jede lokalpatriotische Übersteigerung — den Namen des Komponisten weit über die Grenzen seiner Heimatstadt bekannt machen. Und es möchte bald geschehen, daß als Trabanten der ebenso eigenwilligen wie in sich vollkommenen Tondichtung dann auch wesentliche ihrer Vorgänger den Weg in die großen Musikprogramme finden.

Der Staat hilft dem Nachwuchs.

Von den Schwierigkeiten der Nachwuchsförderung.

Von Erwin Bauer, München.

„Der Enthusiasmus ohne Anführer ist fruchtlos"
(Johannes von Müller 1752—1809).

Zu Richard Strauß, so wird erzählt, ist einmal ein junger Komponist mit einer dickleibigen Partitur gekommen, um das Urteil des Meisters zu erfahren. Das Urteil war wenig günstig. Es schloß dem Sinne nach mit der wohlmeinenden, wenn auch harten Aufforderung, das Komponieren sein zu lassen. Als der junge Mann sich niedergeschmettert entfernen wollte, rief ihm Strauß noch gutgelaunt nach: „Aber machen Sie sich nix draus. Zu mir hat man das auch einmal gesagt!" In dieser Anekdote spiegelt sich wie in wenig anderen die Problematik, die in der Entdeckung junger Talente liegt. Wir sehen wie vorsichtig selbst ein Meister urteilt, wie scheu er allen apodiktischen Urteilen aus dem Weg geht, wenn es sich um werdende Kräfte handelt.

Zunächst gibt es in der Tat nichts Schwierigeres und auch wenig Lohnenderes als die Entdeckung des Talents. Der Kapellmeister, der Sänger, der Instrumentalist, die berufen erscheinen, den Ausleseprozeß Tag für Tag durchzuführen, pflegen selten von den eigenen Erfolgsmöglichkeiten absehen zu können. Für sie ist die größte Schwierigkeit die Überwindung dieser Hemmungsschwelle. Meist ist das ungewöhnliche Talent auch ein sehr widerspenstiges Talent. Finden sich aber trotzdem Musiker, die so viel entdeckerischen Fanatismus besitzen, daß sie auch diese Schwelle überschreiten, dann versagen die meisten in dem Augenblick, da das Publikum selbst Schwierigkeiten zu machen anfängt.

Hier nun beginnt die zweite Schwierigkeit der kompositorischen Nachwuchsförderung das Publikum selbst. Sabata, der große italienische Dirigent, hat erst jüngst in einem Zwiegespräch die Lage der jungen schaffenden Musiker in seinem eigenen Land charakterisiert. „Unsere jungen Komponisten", so sagte er, „schaffen unentwegt Neues, sie sind entzückt, wenn sie aufgeführt werden und über ihre eigenen Werke überaus begeistert. Das Publikum lehnt sie fast durchweg ab. Aber das irritiert sie nicht weiter." Wir dürfen getrost diese Worte auch auf uns anwenden. Der Zustand, den Sabata zeichnet, ist im Grunde der natürliche Zustand. Das junge Talent steht, wenn es etwas Neues zu sagen hat, zunächst immer mit der umgebenden Welt in einem gewissen Widerspruch. Auch dann, wenn es nicht einem hemmungslosen Umstürzlertum huldigt. Anders wird die Lage allerdings dann, wenn für den Staat die Notwendigkeit der Nachwuchspflege aus den Bedingungen der allgemeinen Musikpflege erwächst. Wir Deutsche wollen den Zwiespalt zwischen der sogenannten Kunstmusik und der allgemeinen Fähigkeit, zu hören und zu musizieren, allmählich überwinden. Wir können es uns nicht leisten, nur das Volk zu bilden, sondern müssen auch den handwerklichen Geist der Komponisten anregend beschäftigen. Wo in früheren Jahrhunderten hilfreiche Mäzene dem Komponisten über die tägliche Not hinweghalfen, da muß nun der Staat einspringen.

Der Staat findet sich besonders verantwortungsvoll vor das Urteil des Volkes gestellt, das — die Geschichte lehrt das immer wieder — zunächst dem Neuen negativ entgegentritt. Unsere deutsche Situation zeigt uns eine ganz außerordentliche Anspannung des kompositorischen Schaffenstriebs. Der würde die Wahrheit arg entstellen, der hier nicht reichstes Leben entdecken würde. Der Verbrauch an Notenpapier ist, bildlich gesprochen, sehr groß, die Aktivität der jungen Generation in allen Fragen der musikalischen Form, der denkerischen Klärung ist leidenschaftlich und gründlich. Wie es nun richtig ist, daß überall eine ungehemmte Schaffensfreude sich entfaltet, so ist es ebenso wahr, daß dem neuen Schaffen kein einheitliches Publikum gegönnt ist. Und zwar meinen wir unter Publikum die Gesamtheit all derjenigen Musikliebhaber, die in der Regel nur das reine musikalische Phänomen ohne die Hilfe irgendwelcher gedanklicher Eselsbrücken zu erleben fähig sind. Jedes Bekenntnis zu einem jungen Schaffenden findet augenblicklich heftigen Widerspruch bei einem überaus großen Teil der anderen Hörer. Dies kompliziert die Frage der gerechten Nachwuchsförderung noch mehr.

Es steht also von vornherein schon fest, daß jede Nachwuchspflege sich auf keinen Fall nach der sogenannten allgemeinen Zustimmung des Publikums richten kann. Das Publikum in seiner heutigen Struktur ist noch nicht in der Lage, objektiv Musik zu beurteilen. Selbst wenn man den Begriff des „Volkes" der Meistersinger auf jenen begrenzten Kreis der durch inniges Vertrautsein mit dem großen Erbe der Musik beschränkt, wird man nie über den Widerspruch hinwegkommen, wenn man ein Urteil auf die Grundlage des sogenannten durchschlagenden Allgemeinerfolgs stellt. Auch der erfolgreichste Meister der gegenwärtigen Musik, Richard Strauß, gehört nicht zu den Musikern, die zum selbstverständlichen Herzensbesitz des Volkes gehören. Den vortrefflichsten Wert eines jungen schöpferischen Talents wird immer nur eine kleine Gruppe von Laien und Fachleuten erkennen, die die Kraft des ursprünglichen seelischen Ausdrucks und des Könnens in einem Zustand der Selbstentäußerung zu würdigen wissen. Wenn wir die Geschichte der Musik daraufhin überprüfen, dann werden wir nur Meinungsverschiedenheiten über das Maß und die Tiefe des seelischen Gehalts finden, was ein junger Meister kann, das hat ein anderer Meister stets neidlos anerkannt. Was ein Komponist an satztechnischem Können, an Reichtum, Kühnheit und Kraft der Kombinationen sein eigen nennt, das kann der unvoreingenommene Fachmann gleichsam als ein „Tauber" schon übersehen.

Die Aufgabe des Staats als Anreger jungen Schaffens verknüpft sich mit der Frage nach dem Wesen des Genies. Reichsminister Dr. Goebbels hat in seiner Schlußrede zu den Reichsmusiktagen 1939 in Düsseldorf den gültigen Satz geprägt: „Genie ist divinatorische Begabung plus Fleiß!" In diesem Satz ist sowohl die Schwierigkeit der Aufgabe der Nachwuchsförderung wie ihre Lösung enthalten. Zeitgenossen mögen es immer nur unvollkommen entscheiden können, wie tief ein junger Komponist in dem geheimnisvollen Reich der Eingebung des Schöpfungsgeistes beheimatet ist. Das Gefühl für diesen ewigen Wert braucht seine Zeit, um zu wachsen und zu reifen, um auch den Meister selbst das beglückende Wissen schon zu seinen Lebzeiten zu geben, daß er dem Herzen der Besten seines Volkes teuer geworden ist. Eines aber kann man schon frühzeitig entscheiden, ob eine Begabung, die sich der öffentlichen Meinung stellt, sein „Pfund mit Fleiß verwaltet hat". Es ist die Eigenschaft des Fleißes, daß er nur dann möglich ist, wenn das innere Auge oder das Ohr von einer Anschauung fasziniert ist. Es ist seine wesentliche Eigenschaft, daß er immerfort bauend sich vervollkommnen möchte. „Wer immer strebend sich bemüht", so könnte man mit Goethe sagen, „den wird auch die Gottheit durch den göttlichen Gedanken einmal erlösen." Fleiß braucht aber auch innere Stille und Konzentration aller Kräfte. Auch diese sind dem jungen Komponisten nach dem Worte des Ministers zugestanden worden.

Unser Reich ist wieder so stark nach innen und außen geworden, daß wir uns frei sprechen dürfen von der Furcht, aufs neue dem Geiste der Zersetzung und des Chaos auch in der Kunst zu erliegen. Der Staat kann es sich heute erlauben, ohne Mißtrauen zu hegen, dem jungen Schaffen den Raum zu gönnen, den es zu seiner Entfaltung braucht. Es kennzeichnet ebenso die Strenge, die der Staat sich selbst auferlegt, wie seine Großzügigkeit, die er dem jungen Komponisten entgegenbringt, wenn das Ministerium die drei zum ersten Male vom Reich verliehenen Kompositionspreise ausschließlich solchen Komponisten verliehen hat, deren ausgezeich-

netes Können unbezweifelbar feststeht, deren formbildende Kraft aber der Ausgangspunkt zu leidenschaftlichen Diskussionen in der jungen Musik geworden ist.

Werner Egk, der Bayer, hat einen steilen Weg zurückgelegt, der ihn mit seiner letzten Oper „Peer Gynt" auf einen stolzen, vom Sturm unserer Zeit mächtig umbrausten Gipfel geführt hat. Paul Höffer, der zweite Preisträger, ist ein stärkstes konstruktives Talent, und Theodor Berger ein junger österreichischer Tonsetzer, der ein bedeutendes satztechnisches Können in kühnen Streichermusiken von berauschender Klanglichkeit zum Ausdruck gebracht hat. Berger gehört überdies zu den Komponisten der Reichsmusiktage 1938, die eine offene Ablehnung von diesem größten Musikergremium des Reiches erfuhren. Die Treue, die in diesem Falle die Vertreter der Musikpolitik des Reiches, dem Komponisten gehalten haben, hat einem jungen strebenden Menschen Jahre des Leids und der Not erspart. Das Ungewöhnliche, das ist die Lehre, die wir aus diesem Fall zu ziehen haben, darf auf keinen Fall bagatellisiert werden.

Viel einfacher liegen die Dinge allerdings bei den Meistern der Instrumentalmusik. Das Können der beiden Preisträger Siegfried Borries und Rosl Schmid hat sich mit nachdrücklicher Kraft bereits in der Öffentlichkeit durchgesetzt.

Mit welcher Intensität das Reich die Frage des kompositorischen Nachwuchses zu lösen entschlossen ist, das zeigt uns die neuerliche Verkündigung eines weiteren Musikpreises, durch Reichsminister Dr. Goebbels, der an solche Komponisten verliehen werden wird, die durch ihr Schaffen richtungweisend für die gegenwärtige Musik gewirkt haben. Die jungen Musiker wissen jetzt, daß sie schreiben dürfen, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist. Das Reich wird sie solange schützen, bis sie aller Beckmesserei zum Trotz gleich den „Finken und Meisen lernen ihre Meisterweisen".

Reichsmusiktage in Düsseldorf.

Vom 14.—21. Mai 1939.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Ein Bericht über die Musiktage des Großdeutschen Reiches wird seine Hauptaufgabe nicht darin sehen können, all die vielen aufgeführten Werke auf Eigenart und Wert hin zu untersuchen, sofern sie Einzelwerke sind. Die Neuartigkeit dieser Reichsmusiktage, die ja eine Gesamtschau der Gegenwartsmusik als volkhafte Lebenserscheinung darstellen; die sich hier äußernde Großzügigkeit des Staates in der Förderung dieser Lebenserscheinung: all dies zwingt auch die Musikbetrachtung, über eine lediglich reihende Besprechung einzelner Werke vorzustoßen zu tiefer liegenden Gemeinsamkeiten. Gerade die stichhaltigen, von wirklicher Schöpferkraft getragenen Werke sagen auch fast immer etwas Allgemeingültiges aus; sie lassen Schlüsse zu auf Wesenszüge der deutschen Musik. Und darauf kommt es an: Ernst zu machen mit der Antwort auf die Frage nach dem Deutschen in der Musik; Ernst zu machen auch dann, wenn diese Antwort schwer zu geben ist, wenn noch sehr viel hingebungsvolle Arbeit geleistet werden muß, bis klare Ergebnisse in genügender Zahl vorliegen, die aus der Sache selbst gewonnen sind und nicht etwa die Sache durch vorgefaßte Meinungen vergewaltigen.

Die Frage nach den Wesenszügen deutscher Musik ist vor allem aus einem Grund so schwer zu beantworten, der selbst schon wieder Wesenszug der deutschen Musik ist, und zwar einer der wichtigsten: der beispiellose Reichtum an Menschen und Werken sowie die schlechterdings unvergleichliche Vielgestaltigkeit der deutschen Musik. Bei aller Würdigung des vielen Wertvollen und Schönen, das die Musik der anderen europäischen Völker hervorgebracht hat: kein anderes Volk erreicht die mächtigen seelischen Spannweiten, die sich in der Vielgestaltigkeit deutscher Musik äußern. Wenn deshalb Reichsminister Dr. Goebbels während der großen kulturpolitischen Kundgebung der Reichsmusiktage die Deutschen als das „auserkorene Musikvolk der Welt" bezeichnete, so hat niemand das Recht, uns dies etwa als chauvinistische Überheblichkeit anzukreiden. Diese nüchterne und sachliche Feststellung gründet sich vielmehr auf einen entscheidenden Wesenszug deutscher Musik: eben ihren Reichtum an schöpferischen Menschen und Werken sowie die ungeheure Vielgestaltigkeit ihrer Erscheinungen. Und wenn der Leiter der Reichsmusiktage, Dr. Heinz Drewes, den Grundsatz durchführt, daß in einem Querschnitt durch

das gesamte Schaffen ein Rechenschaftsbericht über den gegenwärtigen Stand der deutschen Musik gegeben wird, so ermöglicht dieser Grundsatz ein Wirksamwerden der Vielgestaltigkeit deutschen Musikschaffens, also eines ausgeprägten Wesenszuges deutscher Musik.

Drei Werkgruppen waren es, die in der Fülle der erklingenden Musik sich einem Fragen nach tieferliegenden Gemeinsamkeiten, Gestaltungsgesetzen oder Wesenszügen deutscher Musik nicht versagten:

Sinfonie als Formungsaufgabe.

Das Konzert für Orchester Nr. 2 Werk 36 von Max Trapp, die „Sinfonie der großen Stadt"" von Paul Höffer, die „Sinfonischen Gesänge nach Nietzsche-Dichtungen" für eine Baritonstimme mit Orchester von Hermann Simon: jedes dieser drei Werke hat seine persönliche Haltung. Doch haben sie auch etwas sehr Wesentliches gemeinsam: Ein freies, schöpferisches Verhältnis zur Sinfonieform, das diese Form nie als Schema betrachtet. Trapp nennt seine Sinfonie „Konzert für Orchester", und das mit gutem Grund. Denn die drei Hauptgruppen des Orchesters, Holzbläser, Blechbläser und Streicher, werden hier als konzertierende Elemente betrachtet und dementsprechend eingesetzt; bald als geschlossene Gruppen, bald mit einzelnen Instrumenten, jedoch so, daß der eigentliche Sinn des Konzertierens, das Kontrastieren von Klangelementen im Nacheinander oder auch in der Gleichzeitigkeit, stets gewahrt bleibt. Das ergibt eine Fülle ständig wechselnder Klangfarbeneindrücke, die jedoch nie zum Mosaik entarten, da sich dieses ganze konzertierende Geschehen streng im Rahmen einer viersätzigen Sinfonie vollzieht. Sinfonieform und Konzertprinzip sind hier zu einem gültigen Kunstwerk verschmolzen. Dabei zeichnet sich die Anlage der Ecksätze durch eine überlegene thematische Gestaltung aus. Die Exposition des ersten Satzes stellt das erste Thema gleich in einem mächtigen Bar auf: 1. Stollen bis Buchst. 1, 2. Stollen bis Buchst. 2 und ein weit ausgesponnener Abgesang bis zum Doppelstrich Seite 14. Das zweite Thema (Buchst. 6) wird sofort durch ein Motiv des ersten Themas kontrapunktiert. Die polyphone Verbindung beider Themen eröffnet auch die Durchführung, die im übrigen die motivische Ergiebigkeit des ersten Themas nach Kräften nützt und durch die lyrische Umdeutung dieses Hauptthemas ab Buchst. 10 eine Kontrastgruppe auch vom Inhaltlichen her schafft. Die thematisch-motivische Feinarbeit zeigt sich auch in scheinbaren Kleinigkeiten; so wird zwei Takte vor Buchst. 15 das Kopfmotiv des zweiten Themas in die Fortspinnung des ersten Themas eingeschaltet. In der Reprise (Buchst. 23) erweist sich der Meister in der Beschränkung: einer Überlastung der Thematik wird durch Verkürzung der Reprise vorgebeugt: nur einmal (Seite 45 letzter Takt) taucht das zweite Thema in den Posaunen auf. Im letzten Satz, einem Rondo, wird die Themenverknüpfung noch deutlicher gehandhabt: das Seitenthema (Buchst. 55) wird aus dem Kopf des Rondo-Hauptthemas entwickelt. Schließlich geht die thematische Verknüpfung noch über die Sätze hinweg; denn die immer stärker werdende Herrschaft eines Terzfall-Motives mit anschließendem diatonischen Anstieg zwischen Buchst. 60 und „Animato" zielt derart offensichtlich auf ein charakteristisches Hauptthema-Motiv des ersten Satzes, daß hier wohl nicht der Zufall, sondern schöpferische Absicht wirksam war. Die Mittelsätze sind nach der Bogenform ABA gebaut, doch bezieht im dritten Satz B motivische Kontrapunkte aus A ein, wodurch auch hier Themenverknüpfung vorliegt. Und diese meisterliche, von haltbaren Themen getragene Arbeit ist Träger jenes orchestralen Konzertierens, das dieser Sinfonie den Namen gegeben hat, ohne ihr die Eigenart einer Sinfonie zu nehmen.

Anders geht Paul Höffer in seinem Werk vor, das formal ebenfalls eine Sinfonie ist. Die thematische Arbeit, die bei Trapp tatsächlich Arbeit, d. h. motivische Fortspinnung und Kontrapunktierung ist, nimmt jedoch hier mehr den Charakter der thematischen Reihung an. Kontrastierende Reihung ist für dieses Werk wesentlich wichtiger als thematische Arbeit. Dieses Gestaltungsprinzip gilt schon für die Abfolge der Sätze, die scharf gegensätzlich zueinander wirken: die rastlose motorische Beweglichkeit des ersten Satzes wird abgelöst von der schlichten Liedhaftigkeit des zweiten, von dem sich das tarantellahafte Scherzo wiederum deutlich genug abhebt, und sowohl die langsame Einleitung des letzten Satzes wie dessen hauptsächlich bestimmender Rhythmus werfen den Zuhörer in andere Bezirke der Empfindung. Diese Art, Sätze kontrastierend zu reihen, hat etwas Suitenhaftes an sich; dieser Eindruck wird noch

verſtärkt durch das ſtarke Vorherrſchen des rhythmiſchen Elementes im erſten, dritten und vierten Satz. Dennoch gleitet die Sinfonie nie ſo weit ins Suitenhafte ab, daß es zur formalen Auflöſung kommt. Das ſuitenhafte Element wirkt gewiſſermaßen „auflockernd“, die Form iſt dadurch weniger „ſtreng“. Den erſten Satz faßt Höffer jedoch durch einen ebenſo einfachen wie zwingenden Kunſtgriff zu einer geſchloſſenen Einheit zuſammen: durch Expoſition, Durchführung und Repriſe, durch die geſamte Thematik läuft ein hämmernder Achtel-Rhythmus; er beherrſcht dieſen Satz völlig, und daß dies gelang, daß ein erſter Sinfonieſatz einer ſolchen Geſtaltungsweiſe zugänglich iſt: dies zeugt von dem ſchöpferiſchen Verhalten des Komponiſten gegenüber der Sinfonieform wie von den großen, bisher noch nicht genützten Möglichkeiten, die der Sinfonieform innewohnen.

Von dieſen Möglichkeiten greift nun das ſinfoniſche Werk von Hermann Simon, die Nietzſche-Geſänge, eine heraus, die man vorher nicht einmal theoretiſch für möglich gehalten hatte, geſchweige denn für praktiſch ausführbar. Simon hat vier Gedichte von Friedrich Nietzſche komponiert — „Der Zigeuner“, „Die Krähen“, „Siebente Einſamkeit“ und „An den Miſtral“ — in jener zwingenden Art, die für die Schaffensweiſe Simons ſeit langem bezeichnend iſt: Die Muſik wächſt aus der Gefühlsſpannung des Gedichtes wie aus dem Fluß der Sprache gleichſam heraus, verdichtet aber dieſen Gefühlsgehalt gleichzeitig; ſie iſt dabei immer getragen von einem urſprünglichen melodiſchen Einfall. Wenn dabei nichts weiter zuſtande gekommen wäre als eine Reihe von vier gelungenen, ſeeliſch packenden Liedern, ſo könnte man ſchon zufrieden und glücklich ſein. Nun ſteht aber über dieſen Liedern die Bezeichnung „Sinfoniſche Geſänge“, was ein Komponiſt wie Simon nicht zufällig hinſchreibt, und was ſich bei mehrmaligem Hören des Werkes auch als durchaus ſachlich begründet herausſtellt. Denn durch die Abfolge der vier Lieder ergibt ſich ein Spannungsverlauf, der dem einer „üblichen“ Orcheſterſinfonie mit ihren vier Sätzen durchaus entſpricht. Doch geſchieht dies alles *ohne* das, was man bisher als unumgänglich nötig für eine Sinfonie gehalten hatte, nämlich ohne eigentlich thematiſch-motiviſche Arbeit. Gewiß: man entdeckt bei näherem Zuſehen, daß im erſten Satz — alſo im erſten Lied — durch Wiederholung der Melodielinie auf die Worte „Unnütz, mich zu hängen“ eine deutliche Repriſe erzeugt wird. Der letzte Satz entpuppt ſich außerdem als ausgeſprochenes Rondo, da der melodiſche Impuls des Anfangs mehrfach nach Art eines Rondoritornells wiederkehrt. Die fahle Schwermut des Liedes „Die Krähen“ erfüllt die Aufgabe, „langſamer Satz“ zu ſein; die „Siebente Einſamkeit“ löſt dieſe Schwermut, allerdings nicht „ſcherzohaft“, ſondern durch erhabene Feierlichkeit. Das bezieht ſich jedoch alles auf die Architektonik, den ſeeliſchen Spannungsverlauf des Ganzen, der — darüber kann gar kein Zweifel ſein — tatſächlich „ſinfoniſch“ iſt. Jeder Satz wirkt aber derart geſchloſſen *liedhaft*, entſtrömt derart *einem* rhythmiſch-melodiſchen Impuls, daß der Einzelſatz in ſich eine „ſinfoniſche“ Betrachtung nicht zuläßt. Das „Sinfoniſche“ beruht in der Anlage und im Spannungsverlauf des *Ganzen*; nur dadurch werden dieſe *Lieder* zu einer *Sinfonie*. Wahrlich: ein kühner geſtalteriſcher Griff iſt hier gewagt und geglückt!

Dieſe drei Werke von Trapp, Höffer und Simon vermitteln durch ihr freies, ſchöpferiſches Verhältnis zur Sinfonieform eine weſentliche Einſicht; Form iſt für den muſikſchaffenden Deutſchen von Rang nie ein Schema, ſondern lebendiger, ſelbſt formbarer und erſtaunlich wandelbarer Bedeutungsträger. Behauptungen, daß die Sinfonie über Beethoven nicht hinaus könne oder ſich gar mit Bruckner „erſchöpft“ habe, ſind deshalb von vornherein falſch. Richtiger heißt es wohl: iſt eine künſtleriſche Ausſageweiſe für ein Volkstum erſt einmal als wichtig feſtgeſtellt worden — und das iſt die ſinfoniſch-ſonatiſche Großform für den Deutſchen in höchſtem Maße! —, ſo werden ſich immer wieder ſchöpferiſche Perſönlichkeiten finden, die ſich in dieſer Ausſageweiſe äußern. Die diesjährigen Reichsmuſiktage brachten den klaren Beweis, daß die Sinfonie als Formungsaufgabe wieder in den Vordergrund des deutſchen Gegenwartſchaffens rückt.

Oper als Gegenwartsproblem.

Werner Egk hat Ibſens „Peer Gynt“ bei der Umformung zu einem Opernbuch ſtark vereinfacht; Konzentration auf wenige Szenen und Perſonen, gemeſſen an dem Drama Ibſens! Das geſchieht aber mit einem urtümlichen Inſtinkt für das Operngemäße, mit einem ſicheren Sinn für die Wirkungsmöglichkeiten des Muſiktheaters, der auch die Muſik nie als Selbſtzweck be-

trachtet, sondern immer nur szenisch empfindet und einsetzt. Bei Egk wird Musik ganz von selbst zur szenischen Klanggeste, und weil dies mit einer so naturhaften Sicherheit geschieht, zählt Egk unter die Berufenen, von denen wir eine Lösung des Opernproblems der Gegenwart miterhoffen dürfen. Dies Problem trat während der diesjährigen Reichsmusiktage auch deshalb so stark in den Vordergrund, weil die andere Festoper, „Die Nachtigall" von Alfred Irmler, den Text gewissermaßen mit Musik überflutet; noch dazu mit einer Musik, die sich weitgehend vorgeprägter und abgebrauchter Stilformeln bedient. Hier wird die Musik selbstherrlich, sie tritt nicht oder nur unzureichend in den Dienst der Szene, was die besondere Stärke der Egkschen Musik ausmacht. Dies ist Egk um so höher anzurechnen, als er melodische Einfälle hat; als er vor allem die Kunst der Orchesterbehandlung, des Klangfarbeneinsatzes in höchstem Maße beherrscht. Doch all dies steht immer im Dienst der Szene und des szenischen Ablaufs. Und darauf kommt es an: die Musik wieder wirklich theatermäßig zu empfinden und zu gestalten. Dann entstehen auch echte Opern, die lebensfähig sind und den Theaterbesucher dort packen, wo er gepackt sein will. Denn was nützen uns Opern, bei denen der Text nur Vorwand zum Musikmachen ist, das echte Theaterblut also fehlt! Die umformende Arbeit des Komponisten an der Ibsen-Vorlage beschränkt sich im übrigen auf das Operndramaturgische; denn was den eigentlichen Kern der Handlung anbelangt, so ist er unverändert dem Ibsen-Drama entnommen. Es ist schon bei Ibsen eindeutig vorgezeichnet, daß Peer Gynt auf seinem Lebens- und Läuterungsweg durch menschliche Gemeinheit und Fratzenhaftigkeit hindurch muß; das Hähnchen-Lied der Hafenkneipen-Szene singt schon Ibsens Peer Gynt vor Anitra. Und daß Egk die entsprechenden musikalischen Mittel zur szenischen Darstellung dieser menschlichen Niederungen einsetzt, ist sein gutes Recht als Opernkomponist. Egks Peer Gynt verbleibt aber ebensowenig wie der Peer Ibsens in diesen Niederungen — und das ist das Wesentliche! Am Schluß des Ganzen und damit wohl auch über dem Ganzen steht der echte Gefühlston von Solveigs Schlummerlied.

Musik in der Oper muß szenische Klanggeste sein: Egk weiß dies und gestaltet nach diesem Grundsatz. Daß diese große Opernbegabung vom Staat mit einem Kompositionsauftrag bedacht wurde, erfüllt alle die mit Befriedigung, die darum wissen, daß der übliche Werkbestand unserer Operntheater dringend der Auffrischung durch bühnenwirksame und hochwertige Werke des zeitgenössischen Schaffens bedarf.

Unter der musikalischen Leitung des Komponisten und der außerordentlich theatergerechten szenischen Leitung von Otto Krauß vermittelte die Düsseldorfer Oper eine hochwertige Wiedergabe des Egkschen Werkes. Eindrucksvoll Matthieu Ahlersmeyer in der Titelrolle und Hedwig Hillengaß als Rothaarige! Gute Ensembleleistungen!

Klanggezeugte Musik.

Jede Musik ist selbstverständlich klangbedingt, jede Musik setzt den Klang als Ausdrucksmittel ein und huldigt einem bestimmten Klangideal. Egks Oper zieht einen nicht geringen Teil ihrer Wirkung aus der phantasievollen Verwendung der vokalen und instrumentalen Klangträger. Bisweilen wird aber der Klang bzw. werden die Klangfarben erstrangige Ausdrucksträger eines Werkes, hinter denen andere Mittel der musikalischen Aussage zurückzutreten haben. Das war während der Reichsmusiktage vor allem bei den Werken der ostmärkischen und sudetendeutschen Komponisten der Fall. Denn bei aller sauberen thematischen Arbeit, bei aller Kleinarbeit des Aufbaues wurzelt das A-dur-Streichquartett von Franz Schmidt durchaus und vor allem in der ausgeglichenen Schönheit des Streichquartettklanges. In erster Linie klangbedingt ist auch das g-moll-Streichquartett von Egon Kornauth, und das musizierfreudige A-dur-Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott von Franz Wödl zieht seine Wirkung besonders aus der frischen Klanglichkeit der eingesetzten Blasinstrumente. Eine hochentwickelte Klangphantasie spricht schließlich aus der „Malincolia" für Streichorchester von Theodor Berger, der mit diesem Werk den ungünstigen Eindruck, den er während der vorjährigen Reichsmusiktage machte, sehr wesentlich richtigstellte. Mag die Thematik dieses Werkes auch etwas überlastet erscheinen und sich infolgedessen das Gefühl der Länge einstellen: die seltsam eindringliche Stimmung, die über dem Ganzen liegt, hält den Zuhörer völlig im Bann, und der musikalische Fachmann anerkennt willig den blühenden Klangsinn, den der Komponist hier an dem Darstellungsmittel des Streichorchesters bewährt.

Es ist ein musikalisches Stammesmerkmal des Ostmärkertums, das sich an den Werken dieser vier Komponisten zeigt: Klangfreudigkeit, Klangsinnlichkeit als gemeinsamer Grundzug der musikalischen Haltung, und als Bayer gehört auch Werner Egk in diesen Kreis, da Bajuwaren und Ostmärker in dieser Hinsicht schon immer gemeinsam gingen.

Als vorwiegend klangbestimmt erwies sich außerdem das „Triptychon für Orchester Werk 19" von Ermanno Wolf-Ferrari, das in der Reihung von drei langsamen Sätzen einen allerdings etwas gewagten Versuch unternimmt, da die Kontrastmöglichkeiten bei dem durchgehenden Vorherrschen des langsamen Zeitmaßes naturgemäß sehr gering sind. Gleich diesem Werk sind auch die „Sinfonischen Variationen für großes Orchester über „Prinz Eugen, der edle Ritter" von Paul Graener vom Klangideal des spätromantischen Orchesterstils bestimmt. Einen harmonischen Bund gehen durchsichtige Klanglichkeit und Thematik in dem Orchesterscherzo von Gustav Adolf Schlemm ein.

*

Was der Berichterstatter noch sehr gern täte, kann er leider nicht: einen genaueren Bericht über die volksmusikalische Seite der Reichsmusiktage geben. Fast alle Veranstaltungen dieser Art, die volksmusikalisches oder volksmusikalisch beeinflußtes Schaffen der Gegenwart brachten, liefen gleichzeitig mit anderen Konzerten oder Opernaufführungen. Bei der großen Bedeutung, die dieses Schaffen in der deutschen Gegenwartsmusik hat, ist es doch wohl gerechtfertigt, die Veranstaltungen dieser Art in Zukunft mehr in den allgemeinen Gang der Reichsmusiktage und damit auch in den allgemeinen Besuch durch die von auswärts kommenden Teilnehmer einzuschalten. Denn ein Werk wie die „Altdeutsche Suite" von Paul Höffer, die Franz Adam in einem seiner Werkkonzerte mit dem NS-Sinfonie-Orchester aufführte, oder ein Werk wie die Firlefei-Variationen für Blasorchester von Hermann Grabner gelangen von einer volksmusikalischen Grundlage aus zu viel größerer Geschlossenheit und damit Vollendung des schließlichen Endergebnisses als manches Werk mit hochgespannten hochkünstlerischen Absichten.

Eine Anzahl Tagungen mit vielen anregenden Referaten, über die hier aus Raumgründen nicht berichtet werden kann, sind zu einem besonderen Kennzeichen der Reichsmusiktage geworden. Aufschlußreiche Einblicke in ein wichtiges Gebiet der Musikpflege vermittelte vor allem der Rechenschaftsbericht von Wolfgang Stumme über die Musikarbeit der Hitler-Jugend.

Will der Verfasser eines Sammelberichts über die Reichsmusiktage endlich die nachschaffenden Kräfte dieser Woche würdigen, so weiß er nicht, wo anfangen und wo aufhören, und gerät daher in die größte Verlegenheit. Hingebungsvolle, von hohem Können getragene Arbeit am deutschen Gegenwartsschaffen überall, die bei dem Düsseldorfer Generalmusikdirektor Hugo Balzer auch rein mengenmäßig einen gewaltigen, jedoch hervorragend bewältigten Umfang annahm.

Die kulturpolitische Kundgebung mit der Rede des Reichsministers Dr. Goebbels und Beethovens Neunte Symphonie bildeten auch diesmal Höhepunkt und Abschluß der Reichsmusiktage. Mit der Einrichtung der nationalen Musikpreise für schaffende und nachschaffende Künstler, die bei der diesjährigen erstmaligen Verteilung an die Komponisten Werner Egk, Theodor Berger und Paul Höffer sowie an den Geiger Siegfried Borries und die Pianistin Rosl Schmid fielen, hat der Staat einen erneuten, von den deutschen Musikern dankbar gewürdigten Beweis seines Kulturwillens gegeben!

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Neben dem „Deutschen Brahmsfest", dem mein voriger Bericht galt, verdient eine Reihe von größeren Veranstaltungen besondere Würdigung.

Greifen wir aus der Fülle der Ereignisse zunächst die Konzerte neuer Musik heraus, unter ihnen an erster Stelle die letzte „Morgenfeier" der Staatsoper, betitelt „Junges musikalisches Berlin". Der hocherfreuliche künstlerische Unternehmungsgeist der Staatsoper

fand mit diesen Ur- und Erstaufführungen von Oboussier, Rasch, Przechowski, v. Borck und Arthur Kusterer unter Karl Elmendorffs verständiger, tatkräftiger Führung seine Krönung.

Soll man diese Auswahl wirklich als typisch für das Berliner Musikschaffen betrachten, so muß man zu der überraschenden Feststellung gelangen, daß die Gegenwart noch erheblich von dem Kapital der klassischen Vergangenheit zehrt. Denn Robert Oboussier ist mit seiner „Suite in C-dur für kleines Orchester" in der Vorklassik beheimatet, und Arthur Kusterer beschwört gar die Welt eines Haydn herauf, um sie in seiner uraufgeführten Sinfonietta Nr. 1 mit der leicht konvex verbogenen Brille seiner unbekümmert unbeschwerten Kunstauffassung zu betrachten. Es bleibt eine offene Frage, wieweit in einem derartigen Kompositionsstil die Flucht in die Vergangenheit mangelnden Bekenntnismut zur Gegenwart darstellt und die Not zur Tugend gemacht wird. Oboussier berührt sympathisch durch die Einschlägigkeit seiner wendigen Gedanken, die vielfach mit Überraschungsmomenten arbeiten, durch rhythmische Vielseitigkeit bei einer gewissen Starre der Linienführung. Es ist weniger Kraft als stark vergeistigtes Ästhetentum, das Oboussiers Stil kennzeichnet. Kusterer beweist in seiner Sinfonie reichen Witz und eine spritzige Laune, die allerdings im letzten Satz in das Fahrwasser oberflächlicher Unterhaltung entgleitet.

Man soll als Künstler die höchsten Gesetze der Kunst achten und ihnen dienen — man kann daneben auch der Unterhaltungsmusik ein warmes Herz entgegenbringen, ohne sich etwas zu vergeben, sofern man ihre Eigengesetzlichkeit berücksichtigt — aber peinlich wirkt das Unvermögen, die Grenzen zwischen beiden Gebieten zu erkennen. Man kann nicht in einem Atemzug „Diener zweier Herren" sein — und wer seinen Rennwagen mit einem Vollbluthengst und einem Maultier gleichzeitig bespannt, darf sich nicht über seine entsprechende künstlerische Einschätzung wundern.

Das „Sinfonische Vorspiel" von Johannes Przechowski gewinnt seine thematische Spannkraft aus der Tendenz des Festlichen, die den großen Blechblassätzen innewohnt. Ein formal gut gelungenes, inhaltlich befriedigendes Werk, das keine allzu hohen Anforderungen an das Verständnis stellt und das für feierliche Gelegenheiten seine Wirkung nicht verfehlt. Die Vier Lieder von Kurt Rasch sind mit dem Herzen geschrieben. Sie überzeugen durch ihre künstlerische Ehrlichkeit, durch die Reinheit der Gesinnung, durch ernste und strenge Haltung. Besonders dem „Königlichen Gebet" von Goethe wohnen eigene Gestaltungsideen inne. Ein wirklich königlicher Gefühlsausdruck.

Von Edmund v. Borck hörte man als Uraufführungen abermals Teile aus der Napoleon-Oper, zwei Duette und eine Arie. Das künstlerische Wesen dieses Tonsetzers, der meines Erachtens in der einsamen Größe des berufenen, konzessionslosen Schöpfers weit aus der Gegenwart herausragt, gewinnt an Hand dieser Proben an Klarheit des Charakterbildes. Es liegt ein eigener herber Reiz in seiner Ausdeutung, die schwächliche Gefühlslösungen verwirft, ohne sich in der Dramatik des Ausdrucks etwas zu vergeben. E. v. Borcks Gestalten leben dank der unmittelbaren Kraft ihres Wesens wie die beiden Waffengefährten im Duett des ersten Aktes, die sich auf der Straße in Paris begegnen auf dem Untergrund politischer Unruhen, die sich in dem reich bewegten Orchester spiegeln mit seiner ostinaten Thematik. Das Beste ist zweifellos die Arie der Hortense. Die Eigenart des Komponisten tritt nicht zuletzt in der Individualisierung der Orchesterinstrumente hervor, die in ihrem Klangtypus dem gesanglichen Ausdruck dienen. So wird das Saxophon zum Begleiter der Arie — in seiner eintönigen Klage ein treffliches Charakterisierungsmittel der Hortense, die um ihr Schicksal bangt. In dieser Kompositionstechnik, die vorwiegend obligate Instrumente verwendet, liegen bei geschmackvoller Ausnutzung sicherlich weitgehende Zukunftsmöglichkeiten. In der Hortense-Arie erfreut die Achtung vor dem Wortgehalt, die Sparsamkeit der Akzente, die Natürlichkeit der Deklamation in sorgsamem Nachspüren des sprachlichen Tonfalls.

Das Konzert, leider das letzte dieser Art, verfügte über eine stattliche Zahl von Mitwirkenden: Jaro Prohaska, Hilde Scheppan, Gustav Rödin, Otto Hüsch. Erstaunlich, wie tief sich beispielsweise Prohaska in die Napoleongestalt eingelebt hat. Man wäre gespannt, seine Verkörperung einmal auf der Bühne zu erleben.

Ich sprach vorhin von den Grenzen zwischen Kunst und Unterhaltung. Man läßt sich selbst bei einem Hermann Simon gern unterhaltsame Niedlichkeiten gefallen wie einige urauf-

geführte Scherzlieder mit Bläſerbegleitung in einem Konzert des trefflichen Bläſerquartetts der Staatsoper. Kleine Späne und Gedankenſplitter, die federleicht von der Arbeit abfliegen, volkstümlich brav und ſchulgerecht, jedenfalls in Übereinſtimmung mit den humorvollen Texten von Goethe. Leo Spieß hingegen, der Ballettmeiſter des Deutſchen Opernhauſes, kann in einem uraufgeführten Bläſerdivertimento dem Drange nicht widerſtehen, Tango- und Slowfoxſtimmungen in bacchantiſcher Ausgelaſſenheit wiederzugeben. Mag ſeine kompoſitoriſche Technik viel Witz und Erfindung verraten, ſo kann man nur die Mühe am untauglichen Objekt bedauern. Daß er ſich als ernſter Muſiker von Tanzdielenſtimmungen anregen läßt, iſt nicht als Vorbild zu bewerten. Man kann „unterhaltſam" ſein ſoviel man will — aber nicht auf der Grundlage fragwürdiger ausländiſcher Importware. Im übrigen wird ein Schundroman nicht dadurch veredelt, daß man ihn in koſtbares Schweinsleder einbindet.

Man begegnet dem begabten Hermann Simon ebenfalls lieber auf der Ebene ſeiner eigentlichen Schöpfungsaufgaben, die vorwiegend auf dem Gebiet geiſtlicher Volkstümlichkeit liegen. Im Rahmen der „Stunde der Kirchemuſik" wurde ſeine Muſik zu R. A. Schröders „Oſterſpiel" uraufgeführt. Die Vertonung hält die Mitte zwiſchen Laienſpiel und Kunſtform. Die liedhaften Geſänge, die ein- und mehrſtimmigen Choralcharakter tragen, entſprechen dem einfachſten Verſtändnis, während einzelne Teile in empfindungsreicher Vertiefung auch höherem Ehrgeiz dienen. Der „echte" Hermann Simon tritt uns in den feinen, ſparſamen Vorſpielen entgegen, typiſch iſt auch die Behandlung der Bläſer mit gehaltvollen charakteriſtiſchen Wirkungen. Leider war die laienhafte Ausführung ad hoc zuſammengeſtellter Mitwirkender wenig geeignet, ein endgültiges Urteil zuzulaſſen.

Zu den weiteren, zur Zeit vielgenannten Komponiſten des Berliner Muſiklebens zählt Egon Kornauth, von dem man Kammermuſik und in einem Konzert der Akademie der Künſte auch Lieder kennen lernte. Kornauth iſt im Grunde des Herzens Romantiker, aber ſeine Neigung zu geiſtreichen, äſthetiſchen Verfeinerungen legt dem ſicherlich urſprünglich impulſiven Gefühl Hemmungen auf. So wird man in der Erwartung eines freien, jugendlichen Fantaſiefluges leider enttäuſcht. Seine Gedanken bewegen ſich vordringlich auf einer gleichbleibenden, einförmigen Ebene, und wer eines oder zwei Lieder von ihm kennt, der kennt alle. Schuld hieran trägt die geringe rhythmiſche Abwechſlung neben einer allzu ängſtlichen Deklamation, die genaueſtens der Metrik folgt. Welcher Rezitator aber würde noch heute dem Vortragsſtil der Weimarer Goethezeit huldigen, der ſorgſame Beachtung aller Reime und Versſchlüſſe verlangte? Und welche Komponiſten betrachten — trotz Alfred Heuß — noch das Versſchema als eine Schablone, die der Fantaſie ihre pedantiſchen Maße vorſchreibt?

Das Verhältnis der ſchöpferiſch tätigen Jugend zum reiferen Alter iſt eines der tragiſchſten Probleme unſerer Zeit. Denn kaum je war die ſtiliſtiſche Kluft ſo groß wie in unſeren Tagen. Umſo höher iſt es anzuerkennen, wenn ein Meiſter der Reife noch ſo unerhört lebendig mit der Jugend mitzufühlen vermag wie der 53jährige Hermann Grabner, während ein ſechs Jahre jüngerer Tonſetzer wie Walter Drwenski in muſikaliſcher Beziehung als der weitaus ältere erſcheint. Es iſt ſchade, daß dieſer begabte und ehrgeizige Organiſt der Kaiſer Wilhelm-Gedächtniskirche weniger der eigenen Erfindung als vielmehr ſeinem reichen Gedächtnis vertraut, das die vielfachen Anregungen ſeines Berufes aufgeſogen und bei ſeiner Produktion Pate geſtanden hat. Seiner ausgezeichneten Technik, ſeinem reichen kontrapunktiſchen Können ſteht die allzu bedenkliche Abhängigkeit von der klaſſiſchen Form entgegen, und rechtzeitig mündet ſein Gedankenſtrom in die Kadenz ein, ehe er ſich noch recht entfaltet. Kurzatmige Thematik, wenig wähleriſche Steigerungsmittel verdienen eine Vervollkommnung. Sein Kompoſitionsabend, der unter Drwenskis Leitung zwei Sinfonien und die Heldengedenkfeier „Wir vergeſſen ſie nicht" brachte, geriet in zufällige Nachbarſchaft mit Hermann Grabners Chorfeier „Segen der Erde". Selten darf eine Muſik den Ehrentitel des Gemeinſchaftsausdrucks ſo ſtark beanſpruchen wie dieſes ſchlichte, herzhafte und kernige Chorſtück, das niemals ſeine Originalität verleugnet, auch wenn es für Laienohren beſtimmt iſt.

Aus dem Muſikleben Berlins mögen die Gedenkfeiern für Pfitzner und Strauß diesmal noch unberückſichtigt bleiben, da ich ſie nach Saiſonſchluß in einem beſonderen Überblick behandeln will. Unter den größeren Veranſtaltungen verdienen einige Chorkonzerte gewürdigt zu wer-

den. Der „Philharmoniſche Chor" unter Günther Ramins tatenfroher Leitung bekundete mit Verdis Requiem eine ausgezeichnete Schulung und Ausdrucksreife. In erſtaunlich kurzer Zeit hat Ramins unermüdliche Arbeit dieſen jungen Chor zu einem willfährigen Inſtrument gewandelt, das aufmerkſam und anpaſſungsfähig tiefgehende Wirkungen erzielt. Ramin liebt die Schärfe der Kontraſte ebenſo wie die Tiefenzeichnung der edel und klingend ausgebreiteten melodiſchen Linien. Neben ſeiner verſtändnisvollen und hingebungsfreudigen Leitung galt der Dank den Soliſten Tilla Briem, Lore Fiſcher, Paolo Marion und Friedrich Dalberg.

Die Chormuſik der Reichshauptſtadt offenbart eine erfreuliche Kultur. Zu dem Philharmoniſchen Chor tritt die „Singakademie" unter Georg Schumann, die zweimal die Matthäuspaſſion und einmal die Johannespaſſion ſtilvoll darbot, und der Bruno Kittelſche Chor, der ſich mit Wilhelm Furtwängler zur Ausführung der Matthäuspaſſion verband. Da es ſich um die gleiche Darbietung handelt, die wenige Tage ſpäter in Florenz die Begeiſterung der italieniſchen Zuhörer entfachte, ſo dürfte ein näheres Eingehen auf den Interpretationsſtil von Intereſſe ſein.

Es war ein Sieg der romantiſchen Bachauffaſſung in einem ſelbſt bei Furtwängler bisher wohl ungewohnten Ausmaß. Die ſtarke Subjektivität ſeiner gefühlsbetonten Wiedergabe iſt dazu angetan, eine neue Tradition zu ſchaffen, in der das dramatiſche Erleben entſcheidend iſt. Die Choräle wurden zu liedhaft lyriſchen Sätzen mit verhallendem Diminuendo in der Art, wie Furtwängler das Abklingen der Streichergruppen liebt. Zarte, ja zärtliche Weichheit errang ausſchlaggebende Bedeutung. Die Zwiſchenrufe der Chöre, beſonders „Ja nicht auf das Feſt" und „Herr bin ich's" begannen flüſternd, atemlos, um zu überwältigender Klangfülle anzuſchwellen. Fermaten, Pauſen-Einſchnitte, der nachmalige Einſatz der Knabenſtimmen zur Verſtärkung des Soprans im Schlußchor des erſten Teils — das alles dient dazu, die Erlebniskraft zu ſteigern in ungewöhnlicher klanglicher Ausfeilung der Einzelheiten. Furtwänglers Neigung zu analytiſcher Feinarbeit hat wohl ſelten derartige Triumphe gefeiert wie in dieſer Aufführung. Man kann an der idealen klanglichen Vollendung der kleinſten Partien die Größe der Liebe erkennen, die den Stabführer beſeelte. Selbſtverſtändlich erhöhte er damit die Unmittelbarkeit des Eindrucks auf ungeſchulte, unvorbereitete Hörer. Die erſchütternde Dramatik der Darſtellung ſprengte faſt die Grenzen des Konzertſaals. Man könnte dieſen Stil als typiſch bildhaft bezeichnen — er zwang den Hörer förmlich dazu, die Muſik mit ſzeniſchen Bildern aus der eigenen Fantaſie zu ergänzen und den muſikaliſchen Inhalt in die Welt räumlicher Vorſtellungen hineinzuprojizieren. Es waren bewundernswerte Solokräfte am Werk beteiligt: Helene Fahrni, Martha Rohs, Karl Erb, Rudolf Watzke, Hans Friedrich Meyer. Das Publikum im ausverkauften Saal der Philharmonie dankte mit beredtem Schweigen.

Muſik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln/Rh.

Der Mai ſtand muſikaliſch unter dem Zeichen eines dreifachen Jubiläums: Richard Strauß, der 75-Jährige, Hans Pfitzner, der 70-Jährige und Siegfried Wagner, der — inzwiſchen Dahingeſchiedene — ihm Gleichaltrige, wurden durch Feſtkonzerte und Opernfeſtpiele gefeiert. In Anweſenheit des Reichsminiſters Dr. Goebbels erklang Straußens, nun 30 Jahre alte Oper „Elektra", die dank der überragenden Leiſtung Ruth Joſt-Ardens zu einem ſtarken Erfolg kam. Als Einleitung hörten wir Eugen Bodarts, des Dirigenten und künftigen Altenburger Intendanten Feſtmuſik, ein wirkungsprächtiges muſikantiſches Stück. Neben dieſes Werk traten der „Roſenkavalier" und die „Ariadne", in deren muſikaliſche Leitung ſich GMD Zaun, KM Eichmann und Bodart teilten. Hans Pfitzners „Paleſtrina" ſtand dieſer Welt des ſchönen Klanges und der ſicheren Wirkung wieder als einſame Schöpfung eines großen Ethikers gegenüber und fand den inneren Nachhall, den es nie verlieren wird. Von Siegfried Wagner hatte Generalintendant Spring zwei, hier ſchon bekannte Werke, den „Heidenkönig" und das „Sternengebot", ſowie den „Bärenhäuter"

und „Schwarzschwanenreich" gewählt, welche letzteren als die musikalisch und dramatisch übersichtlichsten und einfallsreichsten Schöpfungen des Wagnersohnes gelten dürfen, und deren Bühnenbilder der Sohn des Komponisten, Wieland Wagner, mit feinem Stilbewußtsein und lebendiger Linien- und Farbempfindung geschaffen hatte. Den Aufführungen wohnte Winifred Wagner als Ehrengast bei. Die oben genannten Dirigenten besorgten auch hierfür die musikalische Leitung, und das Opernpersonal, Solisten wie Chor bewältigten die ansehnlichen Aufgaben dieser Festwoche mit bewundernswerter Frische. Drei Konzerte traten den Bühnenaufführungen ergänzend zur Seite: von Strauß hörte man den „Zarathustra", der sich als mukalisch haltbarer erwies als die etwas gedehnte und kontrastarme „Alpensinfonie", dazu instrumentierte bekannte Lieder, von Hildegarde Ranczak-München temperamentvoll gesungen. GMD Prof. Eugen Papst stellte diesem Abend einen solchen Pfitzners „Romantischer Kantate" gegenüber, deren tiefe Natursymbolik wieder den, von Mozart einmal so genannten „inneren, stillen Beifall" der Hörer fand und die sich als schon heute klassisches Werk bewährte. Amalie Merz-Tunner, Elisabeth Höngen-Düsseldorf, Fritz Krauß und Ludwig Weber-München genügten den Ansprüchen des Soloquartetts in vollkommener Weise. GMD Rudolf Schulz-Dornburg leitete für die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" das Festkonzert für Siegfried Wagner, dessen Folge das Orchestervorspiel vom „Flüchlein, das jeder mitbekam", die sinfonische Dichtung „Glück", das Scherzo „Und wenn die Welt voll Teufel wär" und Proben aus dem „Friedensengel", „Banadietrich" und das Kriegschorwerk „Fahnenschwur" enthielt und trotz einiger Längen den Eindruck einer ehrlich musizierenden, unproblematischen Künstlernatur hinterließ.

Im übrigen brachte der Monat eine Reihe kammer- und kirchenmusikalischer Aufführungen. Von ihnen seien genannt ein Gastspiel des „Flämischen Konservatoriums" in Antwerpen, das Klaviertrios von Bourgignon und Poot sowie Lieder des Landes bot, interessante Zeugnisse einer, bald deutsche, bald französische Einflüsse verarbeitenden Kunst. Das Alpaerts-Trio, der Sänger de Decker und Prof. Weyler als Redner machten sich um ein schönes Gelingen verdient. In den Konzerten junger Künstler erschienen im Austausch junge Sächsische Musiker, so die Chemnitzer Altistin Hanny Müller, der Leipziger Bariton Horst Günter und der Dresdener Pianist Victor Schwinghammer, die beträchtliche Leistungen aufzeigten. Ein weiteres Konzert vermittelte die Bekanntschaft mit der Kölner Sopranistin Bosenius, der Pianistin Simon und der Organistin Hübner, die alle konzertreifes Können bewiesen. Im Rahmen einer Orgelstunde trug Jos. Zimmermann Werke von Schröder, Kaminski und Erdlen vor, und alte deutsche Orgelmusik war im Offenen Abend des collegium musicum von Prof. Bachem zu hören (Bruhns, Buxtehude, Bach). Die gleiche Vereinigung ließ deutsche Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts vernehmen, darunter Sonaten von Walther, Böhm, Beckmann, Rosenmüller. Der gleichen Zeit gehörten Meister an, für die sich die Kölner Musikantengilde unter Engel einsetzte, so Dowland, Schein und Locke. Immer mehr setzen sich die städtischen Kölner Rathausständchen durch, bestritten von den zahlreichen einheimischen Männerchören. Und die Schulmusikabteilung der Staatl. Hochschule für Musik rief zu einer mehrtägigen Tagung zusammen, in deren Verlauf Vorträge und musikalische Vorführungen sowie eine Ausstellung Platz und Nachhall fanden. Zwei Jubilare feierte Köln in diesen Wochen: Franz Blumenberg und Dr. August von Othegraven, den 75jährigen Altmeister des rheinischen Chorgesanges.

Im Reichssender Köln spielte Prof. Hermann Drews Max Regers monumentales Klavierkonzert unter Schulz-Dornburg mit großer Eindringlichkeit, und in einer Sendung „Musik unserer Zeit" erklangen Werke des Berliners Friedr. Carl Grimm, neuromantische, ehrlich empfundene Musik, weiter Portugiesische Musik, von Helene de Costa und der Cellistin Madalena de Costa brillant vorgetragen.

Das Orchester der Staatl. Hochschule für Musik unter Heinz Körner spielte Werke der jungen Kölner Studenten Griesbach, Lauer und von Spitta, und Otto Siegls Oratorium „Eines Menschen Lied" fand in W. Adams einen stilkundigen und sorgsam vorbereitenden Dirigenten.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Theater.

Aus der Arbeit der Städtischen Theater in den letzten Monaten verdient vor allem eine neue Bühnengestaltung von Verdis „Othello" Hervorhebung, da sich die Aufführung darstellerisch wie musikalisch auf einem recht hohen Stand der Leistungen bewegte. Die musikalische Leitung von Paul Schmitz stellte das Werk bei aller Wahrung des dramatischen Elementes auf eine geradezu kammermusikalische Durchsichtigkeit und legte dadurch die unvergleichliche Instrumentationskunst des späten Verdi dem Klangempfinden des Zuhörers bis in die letzten Feinheiten bloß. Die Arbeit des Spielleiters Paul Smolny wirkte zielsicher auf eine schauspielerische Belebung der Vorgänge auf der Bühne. In den tragenden Rollen des Othello, der Desdemona und des Jago bewährten sich August Seider, Margarethe Kubatzki und Theodor Horand mit bestem Gelingen.

Hermann Abendroth leitete eine Aufführung von „Tristan und Isolde". Die auch diesmal zutage tretende Gestaltungskraft des Operndirigenten Abendroth läßt wiederum den Wunsch laut werden, daß dem Gewandhausdirigenten einmal die vollständige Einstudierung einer Oper übertragen wird — ein schließlich nicht allzu abwegiger und wohl auch ausführbarer Vorschlag. Der Gast Joachim Sattler aus Hamburg hinterließ stimmlich wie darstellerisch einen sehr günstigen Eindruck, vor allem durch das mühelose Durchhalten seiner anspruchsvollen Partie. In großer Form war an diesem Abend Margarethe Bäumer als Isolde.

Siegfried Wagner wurde durch die Erstaufführung seines Märchenspiels „An allem ist Hütchen schuld" geehrt. Die sorgfältige Wiedergabe stand unter der gastweisen, zuverlässigen musikalischen Leitung von Gilbert Gravina. Heinz Daum und Lotte Schürhoff seien aus der großen Zahl der Darsteller anerkennend genannt. Die hübschen Bühnenbilder entwarf Wieland Wagner.

Eine Auseinandersetzung mit der Aufführung von Goethes „Faust", erster und zweiter Teil, den Hans Schüler einer eigenen Bühneneinrichtung unterzogen hatte, muß aus Raumgründen hier unterbleiben, so reizvoll sie auch wäre. Die Bühnenmusik von Hans Stieber hatte ihren Hauptvorzug in der bewußten Zurückhaltung gegenüber der Dichtung, eine Zurückhaltung, die nur am Schluß der klassischen Walpurgisnacht durch eine etwas plötzliche musikalische Apotheose durchbrochen wurde. Auch fehlte den Chören der Osternacht jene dramatische Überzeugungskraft, die Fausts Wendung zum Leben zurück begründet.

Wenn es auch verspätet geschieht: Die Aufführungen der „Zauberflöte" durch die Opernschule des Landeskonservatoriums seien noch erwähnt, da sie von einer überdurchschnittlichen Kultur des Zusammenspiels getragen waren. Max Hochkofler und Hans Lißmann hatten hier gute Arbeit geleistet. Anna Maria Augenstein als Pamina, Heinz Carls als Papageno sowie das Knabenterzett von Hildegard Heinicke, Gunvor Svensson und Evy Tibell erreichten eine beachtliche Leistungshöhe.

Konzerte.

Die kulturelle Zusammenarbeit zwischen Deutschland und Italien brachte auch dem Leipziger Musikleben manchen Gewinn durch hochwertige Konzerte italienischer Künstler. So bot die Italienische Dante-Gesellschaft ein Konzert, das durch die außerordentliche Spielkultur des Trios Ornella Puliti-Santoliquido, Arrigo Pellicia, Massimo Amfiteatrof einen sehr günstigen Begriff von der klanglichen Feinheit italienischen Kammermusik-Musizierens vermittelte. Klangliche Kultur, Spieldisziplin und eindringliche Gestaltung der gebotenen Werke: all dies gab auch den Konzerten der beiden italienischen Orchester das Gepräge, die uns in letzter Zeit besuchten: Das Römische Kammerorchester war unter seinem Dirigenten Ermanno Colarocco auf Einladung der Stadt Leipzig zu Gast, und das Italienische Studentenorchester, das in Guido Casale einen tüchtigen Führer hat, spielte in einem Konzert, das die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und der NSD-Studentenbund gemeinsam veranstaltet hatten.

Im Gohliſer Schlößchen ſpielte das Radelow-Patzak-Quartett anläßlich eines „Finniſchen Abends" Jean Sibelius' einziges Streichquartett „Voces intimae" und gab damit eine beachtliche Probe ſeiner bereits hochentwickelten Spielkultur, die ſich im Leipziger Muſikleben hoffentlich auch weiterhin betätigen kann. Das gleiche Werk war kurz zuvor auch vom Leipziger Streichquartett zu hören. In einer Morgenfeier wurden Lieder von Heinz Rockſtroh geſungen. Daß dieſe noch ſehr wild gewachſen ſind und reichlich wahllos vorgebildete Stilformeln heranziehen, iſt bei der Jugend des Komponiſten nicht allzu verwunderlich. Sehr verwunderlich iſt aber bei der Jugend des Komponiſten, daß dieſer völlig unberührt iſt von den wirklich wertvollen Kräften im deutſchen Lied der Gegenwart, die alle vom elementaren melodiſchen — meiſt volksweiſenhaften — Einfall ausgehen und dadurch auch zu wirklich geſchloſſenen Liedformen gelangen.

Stimmliche Schönheit und große Kunſt der Geſtaltung: man findet beides ſelten ſo vollendet beieinander, wie es in den Liedvorträgen der ſchwediſchen Sängerin Anna Tibell-Hegert zum Ereignis wird, deren Konzert — zuſammen mit dem Pianiſten Fritz Weitzmann — mit Recht lebhafte Begeiſterung hervorrief.

Das Landeskonſervatorium ehrte den verſtorbenen Prof. Robert Teichmüller durch ein Gedächtniskonzert. Brahms' Tragiſche Ouvertüre in der ſorgfältigen Wiedergabe durch das Orcheſter unter Walther Daviſſon und Schumanns Klavierkonzert, das Gerda Nette mit ihrem großen techniſchen Können und Temperament ſpielte, ſchließlich Beethovens „Eroica" erinnerten daran, welch eine Fülle von muſikerzieheriſcher Arbeit der verdiente Klavierpädagoge im Dienſt der großen Meiſter deutſcher Muſik geleiſtet hat.

Muſik in München.

Von Wilhelm Zentner, München.

In das Finale der ausklingenden Konzertzeit miſchte ſich noch einmal ein Ereignis höhepunktartiger Bedeutung: Wilhelm Furtwängler an der Spitze der Berliner Philharmoniker und des Bruno Kittelſchen Chors leitete eine Aufführung der Matthäuspaſſion von J. S. Bach. Diejenigen, die in erſter Linie einen Genuß erleſen-konzertanter Art erwarteten, ſahen ſich in dieſer Hoffnung nicht betrogen; ſelten noch hat man eine beſtechendere Orcheſterleiſtung, eine delikatere Vertretung der Inſtrumentalſoli, aber auch eine ausgewogenere Wiedergabe im Inſtrumentalen und Vokalen erlebt. Der Kittelſche Chor beglückte durch ein Wunder der Stilvollendung, darin aufs trefflichſte unterſtützt vom Knabenchor der Städtiſchen Singſchule Berlin. Vor allem der Vortrag der Choräle wuchs ins Erhabene. Dazu trugen die mit dem unwägbaren Inſtinkt des richtigen Gefühls gebrachten Tempi Furtwänglers nicht wenig bei: mit welcher Sicherheit der Empfindung wurde jener Grenzpunkt vermieden, wo Ergriffenheit ins Larmoyante überzufließen droht. Prachtvoll machte ſich die Chordiſziplin ferner überall da geltend, wo der Chor handelnd eingreift, dramatiſche Akzente meißelt. Das alles gewinnt erhöhte Bedeutung, wenn man die etwas „trockene" Akuſtik des Deutſchen Muſeums in Rechnung zieht, deſſen Feſtſaal im allgemeinen doch mehr als Notbehelf denn als ideale Aufführungsſtätte großer Konzertereigniſſe wirkt. Setzt man die Feder zur Würdigung der Soliſten an, ſo entfließt ihr zuerſt wie von ſelber der Name Karl Erb. Sein Evangeliſt zählt für mich zum Größten und Tiefſten, deſſen die Kunſt des Sängers überhaupt fähig iſt. Woraus quillt das Unnachahmliche dieſer Leiſtung? Niemals aus den Stimmtugenden allein, ſo ſtaunenswert dieſe auch ſein mögen; man muß die letzten Geheimniſſe ſolch herzverſehrender Wirkung tiefer im Menſchlichen ſuchen. Wenn Erb die Stelle „und küſſete ihn" im *pp* bringt, gewiſſermaßen innerlich erbebend über den unerhörten Frevel des Judaskuſſes, wenn er das „und weinete bitterlich" mit einem Ausdruck ſingt, der nicht nur Tränen malt, vielmehr den Hörer zu Tränen zwingt, wenn das „und verſchied" in einem Pianiſſimo von kaum mehr für möglich gehaltener Sublimierung des Tones erſtirbt, dann zähle ich damit zugleich die unvergleichlichſten Eindrücke auf, die ich je von einem Künſtlerſänger empfangen. Aber das ſoll nicht ungerecht machen gegen die übrigen Soliſten Helene Fahrni, Martha

Rohs, Rudolf Watzke und H. Fr. Meyer, die sich ebenfalls als Künstler von hohem Rang bewährten.

Im Bezirk der bodenständigen Musikpflege sind vor allem die beiden Abende des Kammerorchesters Schmid-Lindner zu nennen, hoffentlich eine Art Generalprobe, denn im kommenden Münchener Festsommer darf, ebenso wenig wie Döbereiner, August Schmid-Lindner mit seinen Künstlern als eine urtümlichste Verkörperung wesenhaft Münchener Musiziergeistes fehlen. Wie immer hörte man an beiden Abenden Köstlichkeiten, wie sie der Gleichtrott des üblichen, aufs rein Virtuose gerichteten Konzertbetriebs nicht beschert. So unter der musikalischen Leitung des sehr dirigierbegabten, grundmusikalischen Josef Zimmermann Mozarts „Konzertante Sinfonie" für Bläser (K. V. Anh. I, 9) sowie das Klavierkonzert C-dur (K. V. 415), das für München sogar „Erstaufführung" war. Thilde Kraushaar hat den Klavierpart geschmeidig und poesievoll gedeutet. Franz Schuberts Sinfonie B-dur Nr. 5 beschloß. — Ein zweiter Abend stand im Zeichen Bachs. Er bot einer jungen Schmid-Lindner-Schülerin, Waltraud Weinreich, Gelegenheit, Musiziertemperament und Stilempfinden, gepaart mit reifer Technik, in zwei so unterschiedlichen Aufgaben wie in dem männlich herben, großzügigen d-moll-Konzert von J. S. Bach sowie in der mediterranen Schönheit des weicheren D-dur-Konzerts seines Sohnes Johann Christian auszuleben. Dazwischen erklang Johann Sebastians Solokantate „Weichet nur, betrübte Schatten", deren die Höhenlage stark in Anspruch nehmender Sopranpart von Hanna Eschenbrücher, einer der wenigen „wirklichen" Konzert- und Oratoriensängerinnen Münchens, ebenso schön und musikalisch gesungen wie vortragsanmutig gestaltet wurde. In der Serenade Werk 5 von Karl Hasse, die dem Dirigenten Schmid-Lindner sichtlich eine Herzensangelegenheit bedeutete, lernte man ein prachtvoll musikblütiges, zugleich formal vollgültiges Stück gehobener Spielmusik kennen, das sehr lebhafte Anerkennung erntete.

Beethovens Violinsonaten wurden zweimal in zyklischer Form an je drei Abenden vermittelt. Zuerst durch den italienischen Geiger Giovanni Bagarotti, einen bedeutenden Könner, der sich zugleich in die geistige Aufgabe gut eingelebt hatte, und den Pianisten Eric Schmid, dessen reifer Gestaltungskunst ein Großteil der musikalischen Führung zufiel. Der selben Aufgabe unterzogen sich auch unsere beiden einheimischen Künstler, Jakob Trapp (Violine) und Kurt Merker (Klavier); es war ein beglückendes Musizieren aus vollgültiger Meisterschaft und reichem Temperamentsbesitz. — Nicht zu vergessen auch Otto A. Graef, einer der feinsten Köpfe unter den Münchener Pianisten, der mit dem unter der Leitung von Erich Kloß stehenden NS-Sinfonie-Orchester ein Riesenprogramm von drei Klavierkonzerten (Mozart, Beethoven, Liszt) in großartiger Übereinstimmung mit seinem Dirigentenpartner bewältigte. — Daß eine so hervorragende Bühnensängerin wie Maria Reining sich bei ihrem KdF-Abend neben den üblichen Opernarien auch für zeitgenössisches Liedschaffen tatkräftig einsetzte, sei rühmend anerkannt. Sie sang, mit dem Komponisten am Flügel, drei Lieder (nach Texten von M. Dauthendey) von Walter Seifert, die durch ihren warmströmenden melodischen Einfall, der große Bögen wölbt, nicht minder in Bann zogen, als durch den harmonischen Reichtum des Klaviersatzes, der zuweilen auf künftige Ausbaumöglichkeit zum Orchesterlied schließen läßt. — Die Stuttgarter Sopranistin Else Domberger, eine feinnervige, stimmtechnisch für die Belange eines nuancenreichen Liedvortrags trefflich vorgeschulte Sängerin, machte neben alten Italienern, Debussy und Hugo Wolf mit einer Reihe von Liedschöpfungen Alfredo Cairatis bekannt. Der Zyklus „Wintermondnächte (nach Chr. Morgenstern) bedient sich der Mittel und Farben eines diskreten Impressionismus. Der Versuch, aus den „Galgenliedern" das Gedicht „Die Trichter" zu komponieren, hebt zwar den primären graphischen Witz des Druckbildes auf, bürgt indes ebenso wie die Vertonung des „Schaukelstuhls" für ansprechendes, in den Spuren des Dichters wandelndes Humorgefühl. In seinen italienischen Liedern gibt sich Cairati als warmblütiger, unbeschwerter Melodiker.

Im Theater am Gärtnerplatz ist das von Werner Stammer geleitete Ballett der Staatsoperette mit einem selbständigen, hohen künstlerischen Zielen zutrachtenden Abend hervorgetreten. Man versuchte sich zunächst an einer szenischen Wiedergabe des „Carneval" von Robert Schumann. Bei der Umsetzung des Originalwerkes in die szenische Realität der Tanz-

bühne bleibt zwiſchen zweierlei Wegen zu wählen: entweder man verharrt völlig im Geiſtes- und Geſtaltenkreiſe Schumanns und beſchwört die Geſtalten ſeiner Phantaſie, Chiarina, Eſtrella, Floreſtan, Euſebius, Philiſter und Davidsbündler, oder man vertraut ſich dem Flug der eigenen choreographiſchen Phantaſie. Im letzteren Falle wird Schumanns Muſik immer zur Rolle einer mehr angewandten Kunſt herabſinken. Die Aufführung im Theater am Gärtnerplatz hatte ſich auf einen Mittelweg geeinigt, denn ſie erhielt zwar einige der Schumannſchen Figuren wie Pierrot, Arlequin und Colombine, verpflanzte dieſe aber aus der Sphäre deutſcher Romantik in das Maskentreiben einer venetianiſchen Nacht. Zudem legte man das Lied „Liebſte, was kann denn uns ſcheiden" als Tenorſolo ein, allerdings nicht ohne das Stück in einige Beziehung zur Tanzhandlung zu bringen. Es iſt anzuerkennen, daß man ſich bemüht zeigte, die in der Inſtrumentierung Otto Singers gebotene Schumannſche Muſik nicht zur reinen Zweckmuſik herabzuwürdigen, wenn dieſe auch in manchem ihrem urprünglichen Sinn entrückt ward. Nicht ganz glücklich erſchien mir die Wahl des Namens „Floreſtine" für eine gouvernantenhafte, komiſche Figur. Verbindet ſich doch für den Schumannianer mit dem Namen „Floreſtan" eine ſo hohe und edle Vorſtellung, daß man dies romantiſche Symbol nicht gerne einem parodiſtiſchen Pfeilwurf ausgeſetzt ſieht. — Das Kernſtück des Abends bildete unbedingt die in rauſchhafter Beſeſſenheit vorüberwirbelnde Aufführung des „Dreiſpitz" von Manuel de Falla. Ein ungewöhnlich ſtarker Eindruck, der ſchlagend erwies, daß es Werner Stammer in kurzer Zeit gelungen iſt, eine Tanzgruppe heranzubilden, die ſich höchſten künſtleriſchen Anſprüchen nicht nur gewachſen zeigt, dieſe vielmehr in der Solo- wie Enſembleleiſtung ſogar glänzend zu erfüllen vermag. Wird auf dieſem Wege fortgefahren, ſo beſitzt München neben dem Ballettkorps der Staatsoper, das nunmehr der künſtleriſchen Obhut von Pia und Pino Mlakar anvertraut worden iſt, noch ein zweites Tanzenſemble, das mit Stolz und Freude erfüllen kann. Hier wie dort hat die Einheit eines ausgeſprochenen, perſönlich gefeſtigten Führerwillens Erſtaunliches erreicht!

Wiener Muſik.

Von Victor Junk, Wien.

1. Oper.

Verdis „Falſtaff" iſt von der Staatsoper nach mehrjähriger Pauſe wieder in den Spielplan eingeſtellt worden. Der muſikdramatiſche Grundgehalt des Werkes, der den Komponiſten zu geſteigerter Charakteriſierung im vokalen wie im inſtrumentalen Teil führte, ſtellt es auf eine beſonders hohe Stufe und verlangt auch von den Mitwirkenden das Äußerſte an geſanglicher und darſtelleriſcher Kraft. Wilhelm Loibner brachte als Gaſtdirigent, unterſtützt von einem vorzüglich ausgewählten Soliſtenenſemble, eine muſikaliſch einwandfreie und wirkungsvolle Aufführung zuſtande. Die Szene beherrſcht als Träger der Titelrolle der vielſeitige, um nicht zu ſagen: allſeitige Alfred Jerger; ihm gegenüber ſtehn die entzückend graziöſen „luſtigen Weiber", verkörpert durch Eſther Rethy (Alice) und Olga Levko-Antoſch (Quickly), vermehrt um die reizvolle Helene Nikolaidi (als Meg Page). Dora Komarek (Ännchen) und Anton Dermota (Fenton) bringen, als das unſterbliche Liebespaar der Shakeſpeareſchen Komödie, den lyriſchen Ruhepunkt in die wirbelnde Handlung; ſehr ſchön wird das lyriſch-kantable Moment noch erhöht durch Georg Monthy (als Ford) und Georg Maikl (als Dr. Cajus), während Falſtaffs Dienerpaar in William Wernigk und Nikola Zec mit ausgezeichneten und ſtark profilierten Charaktertypen vorzüglich beſetzt erſcheint. Der Elfentanz am Schluß (von Willi Fränzl choreographiſch ausgeſtaltet), die muntere Regie Erich von Wymetals, die Bilder und Koſtüme von Robert Kautſky ergänzten den guten Geſamteindruck dieſer anerkennenswerten Kunſtleiſtung.

Die Volksoper vervollſtändigt in überraſchender Schnelligkeit ihr Repertoire. Eine gelungene Aufführung von Leoncavallos „Bajazzo" danken wir in erſter Linie der fein nachſchaffenden Art des Kapellmeiſters Henry Thiel. Schöne Stimmen und gute Spieler ſtanden ihm zur Verfügung: der wohlklingende lyriſch-weiche Tenor von Coſta Milona für den

Canio, das fesselnde Bühnentemperament von Joan Hammond für die Nedda; größte Anziehungskraft übte der Spielbariton Georg Oeggl aus, der als ein besonderer Gewinn für die Volksoper bezeichnet werden muß, eine Entdeckung des Intendanten Kammersängers Anton Baumann, auf die er stolz sein kann: Oeggl gab den Tonio und erwies sich als eine so entschiedene Sängerpersönlichkeit, daß er schon den Prolog zum Teil wiederholen mußte. Seine ausdrucksstarke Baritonstimme wird durch ein ausgesprochenes Theatertalent von gesundem, natürlichem Spiel, guter Erscheinung und sicheren Bewegungen vorteilhaft unterstützt. Auch die kleineren Rollen waren gut besetzt: Silvio mit Herbert Klomser, Beppo mit Hermann Dyk und die beiden Bauern mit Karl Hofer und Leopold Köchel. Die Inszenierung besorgte Franz Mainau, Bühnenbild und Kostüm Hedy zum Tobel. Die Chöre hatte, wie immer, Alfred Lieger ausgezeichnet einstudiert.

Ihr eigentliches Aufgabengebiet als Theater der deutschen Volksgemeinschaft betrat die Volksoper noch entschiedener mit der Einstudierung von Lortzings „Wildschütz". Der herzgewinnende Humor, der Witz und das Geschick des Worttondichters, wodurch der Handlung sogar das Unwahrscheinliche, daß Bruder und Schwester sich nicht erkennen, genommen und glaubhaft gemacht wird, vor allem aber die Mozartnähe dieser Musik, das alles macht den „Wildschützen" wie kaum ein andres Werk geeignet und berufen, auf dem Theater des deutschen Volkes eine dauernde Pflegestätte zu finden. Die musikalische Durcharbeitung lag in den Händen des musikalischen Oberleiters der Volksoper, Kapellmeisters Dr. Robert Kolisko; er gab mit dieser Aufführung abermals eine allererste Kunstleistung, in der alle Beteiligten, vor allem die trefflich geschulten und vorbereiteten Solisten, aber auch Chor und Orchester sich zu schöner und einheitlicher Gesamtwirkung zusammenfanden. Hand in Hand mit den musikalischen Intentionen hatte der Oberspielleiter der Münchener Staatsoper, Alois Hofmann, gastweise die Arbeit des Regisseurs erfüllt. Alfred Kunz hat reizvolle Bühnenbilder und Kostüme dazu geschaffen. Neben Georg Oeggl, der mit dem Grafen Eberbach den prächtigen Eindruck seines ersten Auftretens im „Bajazzo" verstärkte, stand ein durchaus lobenswertes, auf sich eingespieltes Ensemble: Charlotte Röpell (Gräfin), Hans Decker (Baron Kronthal), Friedl Gehr (Witwe Freimann). Die Hauptrolle des Stücks, der Schulmeister Baculus fand in Erich Kaufmann einen vollendeten Darsteller, dessen Komik ihr ebenso wirksames Seitenstück in dem Haushofmeister Pankratius Hans Kammaufs hatte. Henny Herze als Gretchen und Gertrude Langer als Nanette verdienen gleichfalls nicht nur genannt, sondern mit besondrem Lob bedacht zu werden. Alles in allem: eine gelungene Aufführung von lückenloser Einheitlichkeit, von ausgesprochenem Lustspielcharakter und feinster musikalischer Durchgeistigung, — eine Großtat der neuen Wiener Volksoper!

Größtes Interesse erweckte die Wiener Uraufführung einer Neubearbeitung von Orazio Vecchis 1593 komponierter Commedia harmonica „Amfiparnaso". Vecchi, der den Madrigalstil der italienischen Schule zu höchster Vollendung brachte, hat hier die Mittel dieses Stils auf ein gesungenes Lustspiel von der Art der Commedia del' arte angewendet, indem die handelnden Personen ihre Rollen nicht einfach monodisch absingen, sondern ständig von einem Chor begleitet sind, aus dessen melodischer Struktur sich die Soli loslösen und abheben, ohne die chorische Unterlage jemals zu verlassen. Nach dieser Richtung zielte insbesondere die Neubearbeitung durch Carlo Perinello, den bekannten Komponisten und Professor am Mailänder Konservatorium, der sich die Hervorziehung der Werke Vecchis zur zweiten Lebensaufgabe gemacht und den „Amfiparnaso" bereits als I. Band der Gesamtausgabe Vecchis fertiggestellt hat. Er nennt seine Überarbeitung eine „integrative", womit gesagt sein soll, daß der Grundcharakter der Komposition unberührt (integer) blieb, sie aber doch durch die Überarbeitung zu verstärkten Ausdrucksmöglichkeiten gebracht wurde, vor allem wohl durch die rhythmisch genauere Fixierung. Wir haben nunmehr doppelt Grund, die treffliche Charakterisierungskunst des alten Meisters zu bewundern, der die Gemütsstimmungen und Bühnensituationen ebenso musikalisch zu zeichnen wußte, wie die einzelnen Figuren des Spiels selber. Dieses Herausarbeiten der Soli aus dem Chorsatz — der ja die einzige Musikbegleitung in dieser musikalischen Komödie bildet — wurde bei dieser Wiener Erstaufführung, die das Italienische Kulturinstitut gemeinsam mit der Wiener Akademischen Mozartgemeinde veranstaltete, noch verdeutlicht durch

die Arbeit des musikalischen Leiters der Aufführung, des als Komponisten gleichfalls bereits bekannten und von uns in diesen Blättern wiederholt genannten Dirigenten des jungen Wiener Madrigalchores Franz Litschauer. Er hat die äußerst mühevolle Einstudierung dieses rein vokalen, durch keine instrumentale Basis gestützten dreiaktigen Chorwerkes besorgt und hiebei seine besondere Befähigung als Chorleiter dokumentiert. Er hat es erreicht, daß die oft schwierig zu intonierenden Einsätze und Fortschreitungen mit der Treffsicherheit eines routinierten Gesangschores gebracht wurden: durch dynamische Abstufungen, rhythmische Gliederungen, Zusammenfassung von Melismen hat er das für dieses Werk so bezeichnende Herauswachsen der Soli aus der chorischen Thematik zur eindringlichsten und überzeugendsten Wirkung gebracht. Er hat damit nicht allein die (für uns Moderne naheliegende) Gefahr der Eintönigkeit gebannt, sondern zugleich der eigentümlichen und mit nichts Neuerem zu vergleichenden, von innen heraus belebten Chortechnik einer vergangenen Kunstepoche plastische Darstellung gegeben. Für die aus dem Chor herauswachsenden Solostellen hatte sich Litschauer vorzügliche treffsichere und stimmschöne Gesangskräfte gewonnen: Elisabeth Junk (Sopran), Isolde Riehl (Alt) und drei Tenöre: Heinz Großmann, Dr. Heinrich Klapsia und Josef Selos. Das Konzert, das im Prunksaale des italienischen Generalkonsulats stattfand, wurde tags darauf im Brahmssaal der Gesellschaft der Musikfreunde wiederholt und so einer noch größeren Schar dankbarer Zuhörer erschlossen. Dem Kulturhistoriker, der sich bemüht, über die Jahrhunderte hinweg die Schau innerer Entwicklungsfortschritte zu gewinnen, mag die Parallele dieser Chortechnik mit der, die uns aus dem antiken Griechenland durch Überlieferung bekannt ist, auffallen. Von dieser eigentümlichen, uns entschwundenen antiken Kunsttechnik, was nämlich die Rolle des Chors in der antiken Tragödie anbetrifft, mag uns die Vorführung der Chorkomödie Vecchis insofern eine Vorstellung andeuten, als auch dort, in der Hochkunst der Antike, der Chor gleichsam das begleitende Orchester darstellte, aus dem die Einzelspieler als die subjektiven Träger der Handlung zeitweilig individuell hervortraten. Und nebenbei bemerkt: erblicken wir in dieser dankenswerten Aufführung eine beglückende Folge der eben jetzt neu angebahnten gegenseitigen kulturellen Beziehungen der beiden Achsenmächte, die uns diese Kenntnis von der Größe einer Nachblüte antiker römischer Kunst vermittelte.

2. Konzert.

In dem eben genannten Carlo Perinello lernten wir durch seinen, im Anschlusse an die Vecchi-Aufführungen veranstalteten eigenen Kompositionsabend eine interessante Begabung des neuen Italien kennen. In allen seinen Schöpfungen macht sich eine Fülle melodischer Gedanken bemerkbar, die um die thematische Führung ringen, sich dabei doch auch gegenseitig bedingen, bald mehr, bald weniger stark hervortreten, um durch eine ganz eigentümliche Art reicher figurativer Verarbeitung die leidenschaftliche Unruhe all dieser Werke zu malen. Wir erhielten so einen vorzüglichen Eindruck von der kraftvollen Begabung des Komponisten und seiner sicheren Formbeherrschung. Männlich kämpferische Herbheit wechselt mit einschmeichelnder Süße des Klanges; so ist z. B. im 2. Satze des Streichquartetts, einem dreiteiligen Presto agitato, als Trio ein Satz von feenhaft überirdischem Glanz, ein glitzernder Geisterspuk eingebaut, der von bezaubernder Wirkung ist. Das gleiche farbige und unruhvolle Bild zeigen die übrigen Werke, das Klavierquintett ebenso wie das durch reiche figurative Erfindung ausgezeichnete „Tema con variazioni" für Klavier, mit dem Frieda Valenzi für den Komponisten und für sich einen großen Erfolg erspielte; die gleiche Art von innen her belebter Kontrapunktik beherrscht auch den Klavierpart der von Winifred Rizzo gesungenen und von Karl Hudez begleiteten Lieder. In der Wiedergabe der Kammermusikwerke hatte das Steinbauer-Quartett (Edith Steinbauer, Lotte Selka, Herta Schachermeier und Frieda Krause) neuerdings Gelegenheit, nicht nur die Virtuosität der einzelnen Spielerinnen, sondern auch das vorbildliche, durchgeistigte und einem einzigen künstlerischen Willen ergebene Zusammenspiel zu zeigen. Der Abend wurde für alle Mitwirkenden wie für Maestro Perinello ein großer Erfolg.

Das neugegründete „Wiener Streichquartett", bestehend aus dem Konzertmeister im Volksopernorchester Wilhelm Hübner, aus den Solisten des Stadtorchesters der Wiener Sin-

foniker Wilhelm Müller, Günther Breitenbach und Nikolaus Hübner, zeichnete sich in einem Abend klassischer Quartettmusik als Vereinigung prominenter Kammermusiker aus. — Die Konzertsängerin Emy von Pichler, bekannt durch die geschmackvolle Art ihrer Liedvorträge, gab zwischen je einer größeren Gruppe von Hugo Wolf und Josef Marx-Liedern auch neuere von Maria Bach zu hören; die Komponistin bewegt sich zum Teil in einfachen, zum Teil aber auch in leidenschaftlich bewegten Gesängen, wobei die Klavierbegleitung stets ein reiches und blühendes Eigenleben führt; es kommen auf diese Art Tongemälde zustande, die in originellen, z. T. aparten Melismen dem Gefühlsgehalt der unterlegten Dichtungen nachspüren. Karl von Pichler erwies sich als gewandter anschmiegsamer Begleiter, sowohl in diesen wie auch in den schwierigsten Stücken von Wolf und Marx.

Von Arnold Röhrling hörten wir ein Klaviertrio in ungewöhnlicher Besetzung, nämlich mit Geige und Saxophon. Die drei Sätze verweben langsamere und raschere Teile ineinander und bringen schöne Abwechslung in freieren fantastischen Formen. Das Saxophon ist dabei von seiner würdevollen und edlen Seite verwendet, wodurch sich ein gesteigerter Ausdrucksklang ergibt. Gelegentliche Kadenzierungen der beiden melodieführenden Instrumente lassen die Formteile noch besser auseinanderhalten. Die schönsten solistischen Wirkungen erzielt der zweite Satz, eine Verquickung von Andante und Scherzo, doch hat man hier vielleicht den Eindruck, daß der edle keusche Geigenklang unter der vordringlicheren Eigenart des Saxophons etwas leidet, er wäre vielleicht doch besser mit der bewährten Klarinette zu paaren. Dem Klavier fällt eine Hauptaufgabe zu: die Ein- und Überleitungen zu den einzelnen Sätzen zu formen. Das Ganze ist ernste edle Arbeit einer wahren begeisterten Musikerseele.

Bruno Seidlhofer, der sich in kürzester Zeit den Ruf eines ausgezeichneten Cembalisten errungen hat, hatte sich für seinen zweiten Cembaloabend das Künstlerpaar Christa Richter-Steiner und Georg Steiner zur Mitwirkung herangezogen. Aus ihrem reichen Programm möchten wir die Variationen Samuel Scheidts über das Lied „Wehe, Windchen, wehe!" besonders hervorheben, weil sie den berühmten alten Orgelmeister auch auf dem Felde der Klaviervariation originelle Wege gehend zeigen. — Drei hervorragende Künstler hatten sich vereinigt, um ein von der Klassik bis in die Moderne reichendes Programm gemeinsam auszuführen. Die reine Koloratur von Käthe Nentwig läßt die Sängerin selbst in höchster Höhe sicheren Gefühlsausdruck finden. Magda Rusy ist den Lesern dieser Zeitschrift schon zu bekannt, um noch ein Mehr über ihre hohe Künstlerschaft hinzufügen zu müssen: sie spielte Beethovens „32 Variationen in c-moll", jenes Werk, das selbst in seinen kleinen Formteilchen die ganze universelle Größe des Genius mit all ihren mächtigen und zarten Gedankenausspinnungen kundgibt. Die Stimme des Baßbarytons Hermann Juch ist von besonderer Gepflegtheit und besitzt nebst dem machtvoll dramatischen Ausdruck auch ein bezauberndes Piano, das ihn zum Liedersänger großen Formats stempelt.

In einem außerordentlichen Sinfoniekonzert der Wiener Philharmoniker lernten wir nun auch den Generalintendanten Dr. Heinz Drewes als Orchesterdirigenten kennen. Er führte sich ein durch ein gewähltes Programm: mit Regers Mozartvariationen, mit dem für Wien neuen Violinkonzert von Paul Graener und der I. Sinfonie von Brahms. Drewes disponiert mit Überlegenheit und bringt alle Details klar heraus. Was uns als ungewohnt auffiel, das waren die ungemein zurückhaltenden Zeitmaße, die das den Regerschen Variationen zugrunde liegende Mozartsche Sonatenthema geradezu als verschleppt erklingen ließen; für die Variationen freilich brachte dies den Vorteil mit sich, daß die Struktur der Stimmführungen und der Kontrapunktik mit all ihren feinen, scheinbar zufälligen und doch mit dem Ureinfall aufs engste zusammenhängenden und aus dem Geiste Mozarts gewonnenen Nebenthemen ganz besonders deutlich zu verfolgen und zu bewundern war. Der Münchner Geiger Wilhelm Stroß hat eine wundervoll süße Tongebung und konnte sich daher in das ganz auf Melodie gestellte neue Werk von Paul Graener nach Herzenslust versenken. Breite, schöne Kantilenen geben dem Violinkonzert das eigentliche Gepräge und reiner Wohlklang beherrscht auch sonst das in ein schwelgerisches Dur getauchte wirksame Stück. Erquickend ist der Einsatz des frischen Finalethemas und der flotte Ausklang erhöht die freundliche Wirkung.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

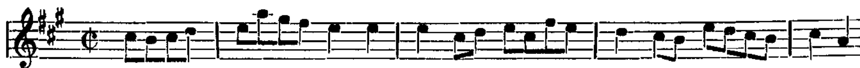
Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels.

Von Josef Drechsler, Köln (Märzheft).

Aus den im letzten Märzheft genannten Silben waren zunächst die folgenden Worte aufzufinden:

Chaconne	Gumpelzhaimer	Elegie	Chauvet
Jonisch	Janowka	Calando	Herzogenberg
Serenade	Siciliano	Diruta	Erotikon
Haultin	Forlane	Espressione	Desaugiers
Cornelius	Interludium	Courante	Cembalo
Divertimento	Sgambati	Furiant	Halleluja
Enharmonik	Erbach	Etüde	Cachucha
Arpeggio	Eslava	Dorisch	Alkan

Die Anfangsbuchstaben dieser Worte (von oben nach unten) bilden, in Notenschrift gelesen, das Thema der Gavotte aus der Oper „Iphigenie in Aulis“:



Wählt man je einen weiteren Buchstaben aus den 32 Worten und fügt auch diese von oben nach unten aneinander, so findet man den Namen des Komponisten:

Christoph Willibald Ritter von Gluck.

Die Aufgabe hat offenbar viel Freude bereitet, wenn auch nicht alle Einsender zur vollständigen Lösung fanden. Unter diesen vollständig richtigen Zusendungen entschied das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Irma Weber, Heidelberg;
den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Studienrat A. Zimmermann, Stollberg/Erzgeb.;
den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt / Höchst; und
je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Carl Ahns, Schönberg/Wttbg. — Hans Bartkowski, Berlin-Lichterfelde — Wolfgang Stephan, Jena/Th. — Ruth Straßmann, Düsseldorf.

Eine Anzahl der richtigen Lösungen war auch wieder mit musikalischen Beigaben ausgeschmückt. Unter diesen möchten wir den Kompositionen von Georg Straßenberger-Feldkirch und KMD Richard Trägner-Chemnitz einen ersten Sonderpreis im Werte von Mk. 8.— zuerkennen. Straßenberger nimmt in einer kleinen Suite für Streichquartett das Rätselthema direkt auf und führt es in kleinen, könnerisch stilisierten Suitensätzchen wie Courante, Siciliano, Gavotte, Chaconne geistvoll durch. Die Gefügigkeit und Graziosität der von Straßenberger geschriebenen Suite kommt der Eigenart des Gluckschen Originalthemas am nächsten. KMD Richard Trägner-Chemnitz sandte uns eine wohlgelungene größere Motette über den Text des 1. Psalms. Der Komponist gestaltet darin einen Chorsatz von religiöser Vertiefung und klarem, originellen Aufbau. Diese Motette für gemischten Chor wird bestimmt auch gut klingen.

Einen zweiten Sonderpreis im Werte von je Mk. 6.— haben wir zugedacht: Hans Kautz-Offenbach für sein viersätziges kurzes Streichquartett in A-dur über das Thema der Gluckschen Gavotte, offenbart er doch in diesem Streichquartett gute Vertrautheit mit der Schreibweise des Streichquartettstils und gewandte thematische Arbeit. Ferner: Studienrat Martin Georgi-Thum, der uns eine originelle, knapp geformte D-dur-Gavotte für Streicher und Alt-Blockflöte einreichte, die kammermusikalisch sehr gut fließt; Prof. Georg Brieger-Jena, der seiner Rätsellösung ein begabt gestaltetes, kraftströmendes Orgelpraeludium über „Brich an, du schönes Morgenlicht“ beigab; und Walter Rau-Chemnitz, den das Thema zu einer Serenade für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott begeisterte, eine gute, den Geist des Vorwurfes erfühlende Arbeit. Auch der einzige diesmalige Dichter mit einer richtigen Lösung, Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf, sei für sein Scherzgedicht mit einem Sonderpreis im Werte von Mk. 6.— ausgezeichnet.

Als kleinere Kompositionsbeiträge haben wir mit einem Sonderpreis im Werte von je Mk. 2.— bedacht: die frisch und blühend klingende kleine Terzen-Studie für Klavier nach der Gavotte von Gluck

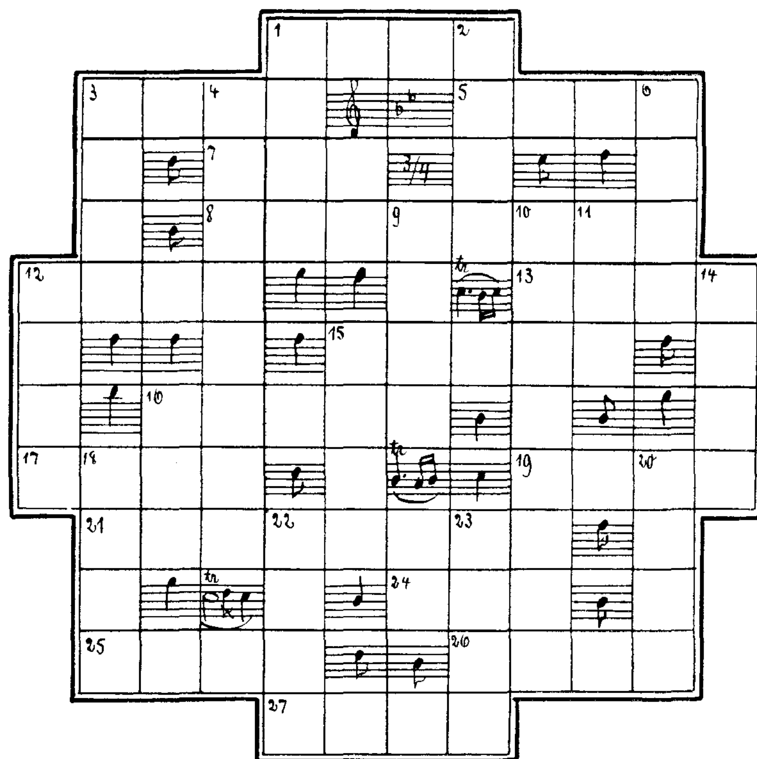
von Herbert Gadsch-Großenhain/Sa. und die kleine Klavier-Gavotte, die KMD Arno Laube unter Beiziehung der im Namen Christoph Willibald von Gluck enthaltenen Notennamen wohlklingend formte.

Vollständig richtig wurde das Rätsel ferner noch gelöst von:

Paul Döge, Borna — Dorle Driemel, Jena —
Postmeister Arthur Görlach, Waltershausen/Th. — Gertrud Grau, Jena —
Gret Hein-Ritter, Stuttgart —
Studienrat Erich Lafin, Greifenberg i. Pr. —
Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden —
Erna Rahm, Hof i. Bay. —
Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Hedwig Schmidt, Lehrerin, Marburg/L. — Ernst Schumacher, Emden —
Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —
Studienrat Fritz Zech, Wiesbaden.

Musikalisches Kreuzwort-Preisrätsel.

Von Marlott Vautz, München-Kaiserslautern.



Bedeutung der einzelnen Wörter:

Wagrecht:

1 bekannte Sängerin
3 Komponist von Opern, Chorwerken und Liedern, geb. 1874
5 sehr wichtig für Streichinstrumente
7 kaukasisches Musikinstrument

Senkrecht:

1 Titulierung berühmter Künstler
2 Klavierpädagoge und Organist in Berlin, geb. 1870
3 Verfasser eines Werkes in spanischer Lautentabulatur

8 Oper von Richard Strauß
12 betont (Abkürzung)
13 Gründer eines Musikverlages in München 1824
15 Tanz in Suiten (18. Jahrhundert)
16 Organist der Königin Elisabeth von England
17 einfachster tönender Bestandteil eines Wortes
19 Lied
21 ausgezeichneter französischer Organist, gest. 1888
24 spanischer Nationalheld, in vielen Romanzen besungen
25 Komponist, geb. 1870, Rheinberger-Schüler
26 Geiger, Komponist von Violinwerken
27 Römischer Dichter

4 abgestoßen
6 Liederkomponist, geb. 1881
9 Dirigent und Komponist von leichten ansprechenden Stücken
10 breiter werdend
11 vorzügliche norwegische Pianistin, gest. 1903
12 Tongeschlecht
14 altes nordisches Blasinstrument
15 nordischer Gott, in Wagners „Ring" mit etwas verändertem Namen
16 Tongeschlecht
18 musikalischer Wettkampf im alten Griechenland
20 was ein Komponist haben muß
22 Einzelvortrag
23 englischer Musikverleger, Herausgeber einer Volksliedsammlung

(j=i)

Die Noten in den buchstabenfreien Quadraten ergeben in richtiger Zusammensetzung den Anfang eines Klavierwerkes von Max Reger. Die Noten der zusammenhängenden 2 oder 3 Quadrate gehören jeweils zusammen.

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Oktober 1939 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Georges Détraz: Rêve d'enfant. Kleine Suite für Orchester. La Revue musicale, Paris.

Joseph Gregor: Richard Strauß. Der Meister der Oper. Mit Briefen des Komponisten und 30 Bildern. 275 S. 8°. Kart. Mk. 5.20. Ganzleinen Mk. 6.80. R. Piper & Co., München.

Erich Lauer: Das völkische Lied. Lieder des neuen Volkes aus dem ersten Jahrfünft des Dritten Reiches. 1. Buch. 240 S. Ganzleinen Mk. 5.—. Deutscher Volksverlag, München.

Hermann Ligeti: Ursache und Wiederherstellung der verdorbenen Singstimmen. 52 S. Kart. Mk. 2.50. Wissenschaftliche Verlagsbuchhandlung für Medizin, Leipzig.

Edgar Moy: Der Weg zum Erfolg. Heft 1: Elementarstufe, Heft 2: Obere Elementarstufe, Heft 3: Untere Mittelstufe. Eine Sammlung von Klavierstücken verschiedener Komponisten zum Studium und zur Erholung. D. Rahter, Leipzig.

Josef Müller-Blattau: Bericht über die zweite Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst. 152 S. und 16 Bildtafeln. Kart. Mk. 8.—, Ganzleinen Mk. 10.—. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Claus Neumann: Die Harmonik der Münchener Schule um 1900. 88 S. mit Notenanhang. Kart. Mk. 4.—. C. Peters Nachf., Kopp & Co., München.

Orgelstücke altfranzösischer Meister. Mk. 2.—. C. L. Schultheiß, Stuttgart.

Giovanni Pfeiffer: Sonata für Flöte, Oboe, Horn und Fagott mit Cembalobegleitung. Bearbeitet und herausgegeben von Richard Lauschmann. Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Oswalt Stamm: Sette madrigali e sonetti di Michelangelo Buonarotti. Fr. Jost, Leipzig.

Ewald Straesser: Sechs Choralvorspiele für die Orgel. Werk 48. Mk. 2.50. C. L. Schultheiß, Stuttgart.

Kurt Taut: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1938. 75. Jahrgang. C. F. Peters, Leipzig.

Mario Versepuy: Quatro poèmes de Rainer Maria Rilke. La Revue musicale, Paris.

Arthur Wellek: Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke. Grundlegung einer psychologischen Theorie der Musik und Musikgeschichte. Band 20 der „Arbeiten zur Entwicklungspsychologie". XII u. 307 S. Gr. 8°. Mit 22 Abbildungen u. 31 Tabellen. Geh. Mk. 15.—. C. H. Beck, München.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

BERTHA GLÖVING: Hezelos Erbe — Lieder der Liebe um Barbara. Erzählung vom Lochamer Liederbuch aus Nürnberg zwischen 1450—60. West-Ost-Verlag, Werner Jöhren, Berlin SW 61.

Konrad Amelns ausgezeichneter kritischer Neuausgabe des „Lochamer Liederbuchs" (mit Conrad Paumanns „Fundamentum organisandi") im Faksimiledruck aus dem Jahr 1925 — einem getreuen Abbild des abgegriffenen, von Geheimnis und Rätsel umwitterten, schwer lesbaren Pergamentbandes, — ließ vor kurzem Bertha Glöving ein ungewöhnlich reizvolles Nachspiel folgen, zwischen Dichtung und Wahrheit: getragen von feinster Einfühlsamkeit und tiefem Verständnis für die musikalische Kultur, die dem Nürnberger des 15. Jahrhunderts den eigenen Charakter aufprägt, durchleuchtet diese Erzählung das Geheimnis der alten Handschrift mit dem hellen Licht einer seherischen Phantasie, erklärt ihre Rätsel aus dem Zusammenhang von Ursache und Wirkung, von Menschlichem und Künstlerischem, von Affekt und Eros, von seiner Umwertung zum Tanz- und Lieheslied; spürt „Entstehung und Sinn" dieser kostbaren Sammlung von herrlichen Volksliedern, Orgelsätzen, Straßenderbheiten, absonderlichen Schnörkeln und Schreiberzeichen scharfsinnig mit Finderglück nach. Hezelo, einer der fahrenden Spielleute jener Zeit — einer ihrer Begabtesten —, wird der Ursprung alles Geschehens dieser auf charaktervollen Sprachklang abgestimmten Erzählung. Hezelo ist tot; aber sein wildes Blut lebt noch, wie die Erinnerung an ihn lebendig im Volksbewußtsein fortklingt, in seiner Tochter lebt und fortglüht in deren Sohn Johann Götz, dem genialen Musiker, einem der begabtesten Schüler Conrad Paumanns, der die liebliche Barbara, die Patriziertochter, musikalisch unterrichtet; für sie dichtet und singt er sein hinreißendes Lied: „All meine Gedanken, die ich hab, die sind bei dir . . .". Barbara sinkt ihm in die Arme. Aber: sie ist die Braut des trefflichen Wolflein von Lochamer. Und als dieser von seiner italienischen Reise nach Nürnberg zurückkehrt, um seine Braut heimzuführen, verschwindet in seines Nichts durchbohrendem Gefühl Götz, bleibt lange Jahre verschollen; das Gerücht läßt ihn erschlagen sein. Aber da erscheint eines Tages ein erstaunlicher Fremder, Namens „Siebennot" in Agendorf, dem Landsitz Lochamers; erregt Aufsehen und Begeisterung durch seine meisterliche Fiedelkunst, durch den Zauber seines Singens und seiner Persönlichkeit. Von sich sagt er: „Wir sind nichts anderes als eine Geige und in den größten Stunden spüren wir, wie eine Hand uns fest ergreift, wie sich ein Bogen hebt und ansetzt, auf unserer Seelen Luft und Leid zu spielen. Die Hand ist übermächtig — vielleicht, vielleicht ist's Gottes Hand. Wir aber sind nichts als schwingendes Holz, das bebt und klingt in dem, was angeschlagen wird . . ." Dieser geistig tiefe, geheimnisvolle Siebennot ist kein anderer als jener Götz, der vor vielen Jahren gesungen: „Ich fahr dahin, wenn es muß sein, ich scheid' mich von der Liebsten mein . . ." Er kam, um Barbara noch einmal zu sehen und stirbt im Haus seines Ahnen Hezelo. Barbara ist erschüttert. Ihr Gemahl schreibt in das Liederbuch, das er aus dem Mantelsack Siebennots von diesem als Geschenk empfangen, die Worte: „Wölflein von Lochamer ist dies Gesenngkpuch". . . . Die Lebensgeschichte der Vorfahren dieses tragischen Siebennot ist Schicksalsbedrängnis: sie wird einer „Mutter selig" nacherzählt in der Absicht, das Erbe Hezelos von Anfang bis zum Ende in seiner Temperamentstärke und seiner drückenden Last zu verdeutlichen; vielleicht ein wenig umständlich als Coda, aber doch von dem Feinsinn, von dem Sprachklang und der Gestaltencharakteristik dieses poesiedurchtränkten Buches mühelos getragen.

Prof. Dr. Ferdinand Pfohl.

KURT STEPHENSON: Andreas Romberg — Ein Beitrag zur hamburgischen Musikgeschichte. Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte, Band XI. Hans Christians Druckerei und Verlag, Hamburg.

Dr. Kurt Stephenson tritt nicht zum ersten Mal mit einem musikgeschichtlichen, in wissenschaftlicher Forschungsarbeit und ausgewogener Darstellungskunst verwurzelten Schriftwerk vor die Öffentlichkeit, in der Absicht, mit einem wesentlichen und wichtigen Beitrag zum Ausbau der Hamburgischen Musikgeschichte das Interesse auch jener weiteren, vielleicht amusischen Kreise anzuregen, die bisher im Zustand einer beglückenden Unwissenheit über die Vergangenheit des Hamburgischen Musiklebens

zu verharren als angenehme Freiheit ihrer Einſtellung zu geiſtigen und künſtleriſchen Dingen zu betrachten gewohnt waren. Aber Kurt Stephenſon, mit dem Hamburgiſchen Muſikleben der Gegenwart tief verbunden, ſelbſt auf Hamburgiſchen Boden gewachſen, greift dieſe Trägheitsbelaſtung an, ohne ſich der Täuſchung hinzugeben, die ausſchließlich auf greifbar reale Werte, auf Handel und Wandel abgeſtimmten Kreiſe in „Liebhaber" der Muſik zu wandeln, und freundliche Muſikliebhaber zu opferfreudigen Muſikenthuſiaſten und bahnbrechenden Muſikfanatikern entflammen zu können. Trotzdem: ſeine Abſicht bleibt unbeirrbar auf ihr Kulturziel gerichtet: Hamburgiſche Muſikgeſchichte, große und bemerkenswerte Kapitel aus ihrer Vergangenheit der Generation unſerer Zeit, ſo weit ſie für eine höhere Bildung ſich aufgeſchloſſen zeigt, nahe zu bringen, das Wiſſenswerte in ihr weiteren Kreiſen zugänglich, verſtändlich, reizvoll und lieb zu machen. Dieſem Ziel diente ſein wertvolles Buch: „Hundert Jahre Philharmoniſche Geſellſchaft in Hamburg", ſeine kleine reizvolle Brahmsſchrift nicht zu vergeſſen. Und jetzt legt er in ſeinem „Andreas Romberg" nicht nur Hamburg, ſondern dem ganzen muſikaliſchen Deutſchland eine unter großem Geſichtswinkel geſchaffene Arbeit vor, die aus einem ebenſo idealiſtiſchem, wie nicht minder praktiſchem Antrieb Werden und Geſtalt empfing. Stephenſon erkennt in klarer Schärfe die Perſönlichkeit und Bedeutung des Mannes, der Beethovens Studiengenoſſe in Bonn war, Neefes Liebe, Haydns Wohlwollen eroberte, der als hervorragender Geiger von Eigenwilligkeit bewundert wurde, als ſchöpferiſcher Muſiker größten Anſehens ſich erfreute, an den Stätten ſeiner Wirkſamkeit in Münſter, in Bonn, in Italien, in Wien und Paris, dann vor allem in Hamburg (1802—1815) zu außerordentlicher Beliebtheit emporſtieg, in eigenen Konzerten mit eigenen Werken zu erſtaunlichem Erfolge gelangte, als Dirigent, Konzertmeiſter und Komponiſt Glänzendes leiſtete und im Hofdienſt Gothas (1815—1821) mit mancherlei Not und Sorgen nach wirtſchaftlich erfreulichen Jahren zu kämpfen hatte, dort, wo ſein tapferes und würdiges Künſtlerleben erloſch, nach einer glücklichen, mit 12 Kindern überreich geſegneten Ehe. Stephenſon ſchildert dieſes reiche und ſchöne Künſtlerleben von ſeinen Anfängen an, begleitet es in allen ſeinen Kapiteln und Etappen, zeichnet es liebevoll nach: mit fleißigſter und genaueſter Benützung der zahlreichen Literaturquellen, die ſich die Gewiſſenhaftigkeit und ſtrenge Sachlichkeit des Verfaſſers zu erſchließen wußte und die er keine Mühe ſcheut, ſie ſeinem Zweck dienſtbar zu machen, Zeiturteile und Zeitzuſtände als charakteriſtiſche Abzeichen einer Kulturepoche ſeiner Darſtellung einzufügen. Aber noch eine andere, rein künſtleriſche Abſicht leitet ſeinen fruchtbaren Willen: er weiſt hin auf die ungewöhnlich ſtarken Bedürfniſſe der Hausmuſik in der Wende von höfiſch-geſellſchaftlicher zu bürgerlich - biedermeierlicher Tonkultur, vom Rationalismus zur Romantik, auf jenen Übergang, von dem, in der napoleoniſchen Zeit bewegt, Hamburg in Andreas Romberg einen „Geſtalter Hamburgiſcher Muſikpflege", den guten Geiſt der Hausmuſik ehrte und deſſen bewußt war, ſeiner Werke dringend zu bedürfen. Und da unſere Zeit auf die Wiedererweckung deutſcher Hausmuſik als tragender Grundlage geſunder Muſikpflege wieder ehrliches Bemühen richtet, ſtellt Stephenſon feſt, daß „das reiche kammermuſikaliſche Schaffen Rombergs heute z u U n r e c h t vergeſſen" iſt. . . . „Es wird Zeit, auch dieſem deutſchen Meiſter ſeine Wirkungsmöglichkeit in unſerer Muſikpflege zurück zu geben. Er kann — heute wie damals — erzieheriſch und bildend wirken. Verſuche mit den Quartetten Werk 1, 2, 11, 59 und 67 und mit dem Quintett Werk 23 würden überraſchenden Erfolg haben ..." Beſonders feſſelnd wirkt in dem Buch Stephenſons die mit zahlreichen intereſſanten Einzelzügen beſtechende Schilderung des Hamburgiſchen Muſiklebens jener Zeit. Daß auch der Vetter Bernhard Romberg, der glänzende Meiſter des Violoncells, mit allen Mitgliedern der Romberg-Familie die gebührende Beachtung findet, iſt bei einem Buch von der Gründlichkeit des vorliegenden ebenſo ſelbſtverſtändlich, wie die ausführliche, mit beweiskräftigen Notenbeiſpielen gerüſtete ſachlich-kritiſche Würdigung des Rombergſchen Schaffens: der Inſtrumentalwerke des Meiſters: der Symphonien, Violinkonzerte, der Kammermuſik, der Vokalwerke und einer „im Ringen um d e u t ſ ch e romantiſche Opernkunſt" entſtandenen Opernreihe, aus der das Gozzi-Märchen „Der Raabe" (des Einundzwanzigjährigen!) und die große romantiſche Oper „Die Ruinen von Paluzzi" hervorragen: dieſe für Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg komponiert und von dem genialen Theatermann mit jenem unverbindlichen Achtungserfolg aufgeführt, der an Mißerfolg grenzt. Rombergs Vokalwerke umſpannen biedermeierliche Lieder „beym Clavier zu ſingen", weltliche und geiſtliche a cappella-Geſänge, geiſtliche Geſangswerke (unter ihnen eine Meſſe und den Klopſtockſchen „Meſſias"); ſie gipfeln vor allem in weltlichen Kantaten, aus deren Zahl die Schillerſche „Glocke" bis auf den heutigen Tag in beſcheidenem Wirkungskreis ſich lebendig erhalten hat. Doch erwuchs dem volkstümlich gewordenen Werk Rombergs im 19. Jahrhundert ein Nebenbuhler in Bernhard Scholz, den der Muſikantenwitz als Komponiſten des Glockenliedes zum Unterſchied von Andreas Romberg, den „Großglockner" genannt hat. Prof. Dr. Ferdinand Pfohl.

SEBASTIAN RÖCKL: Richard Wagner in München. Ein Bericht in Briefen. Verlag G. Boſſe, Regensburg 1939. 8° 99 S. (Von deutſcher Muſik Band 47).

Wir verdanken Röckl das erſte umfaſſende Buch

über König Ludwig und Richard Wagner, dessen 1. Band über die Münchener Jahre 1864/65 in 2. Auflage 1913 erschien. Das kleine Bändchen, das der Verfasser kurz vor seinem Tode 1936 vorbereitete, gibt eine Auswahl und Ergänzung und darf besonders allen, denen das große fünfbändige Werk Strobels über den König und Wagner (1936/1939) nicht zugänglich ist, bestens empfohlen werden. Röckl läßt die Urkunden selbst sprechen und beschränkt sich auf kurze erläuternde Zwischenbemerkungen. Man erhält ein anschauliches Bild vom Verhältnis zwischen König und Künstler und ihrer Umgebung. Die Jugendbriefe Ludwigs sind in überschwenglicher Begeisterung geschrieben, bekunden aber doch das tiefe Gefühlsverständnis für Wagners Werk und Persönlichkeit. Ich habe nur Einwände gegen den Schluß, der den Gegnern allzu viel Raum gewährt. Der Brief v. d. Pfordtens an den König vom 1. Dezember 1865 ist nach Form und Inhalt eine Majestätsbeleidigung, die von Rechts wegen zur sofortigen Entlassung des Ministers führen mußte, wenn die Zeitumstände es erlaubt hätten. Der junge König war nach seiner Rückkehr aus Hohenschwangau völlig überrumpelt und eingeschüchtert. Aber daß er am 7. Dezember, am selben Tage, wo er Wagner bat, für einige Zeit München zu verlassen, an „den lieben Herrn Staatsminister als sein sehr geneigter König und Freund“ ein Schreiben richtete, ist einfach unbegreiflich! Im Grunde haßte und verachtete er v. d. Pfordten, den er samt dem Kabinett ein Jahr darauf auch entließ. Wagners Brief vom 6. Dezember 1865 durfte nicht fehlen: „Mein teurer König, mich schmerzt es, daß Sie leiden, wo der einfachste Gebrauch Ihrer Macht Ihnen Ruhe verschaffen würde.“ Und weiterhin war die Erklärung der bayerischen Fortschrittspartei aufzunehmen, nach deren durchaus richtigen Meinung der König „über die Stimmung des Volkes gröblich getäuscht“ wurde. Prof. Dr. W. Golther.

Musikalien

für Klavier:

G. KUGLER: Neue Klavierschule, Bd. I. Hug & Co., Leipzig — Zürich.

Zu den wenigen Schulwerken, „die mit dem üblichen Schlendrian aufräumen“, zählt Prof. Martienßen vorliegendes Werk. Es liegt hier in der noch vom Verfasser selbst revidierten Ausgabe vor. Der Wert dieser Schule ist fest begründet durch das Urteil noch mancher anderer namhafter Pädagogen. Da fernerhin dieser Lehrgang der Musikerzieherschaft gewiß vertraut ist, so sei nur betont, daß diese Neubearbeitung mancher musikerzieherischen Forderung gerecht wird, z. B. in Bezug auf Gehörbildung, Musikdiktat, Transposition und Improvisation. Doch wird der Musikerzieher den Lehrgang in Hinblick auf die Pflege des Gemeinschaftsmusizierens noch selbständig erweitern bzw. ergänzen müssen. Anneliese Kaempffer.

KATHARINA LIGNITZ: Klavierlehre in Einzelheften. 1. Heft: Klavierfibel. 2. Heft: Lehrheft zur Klavierfibel. Bärenreiter-Ausgabe 1306 und 1307. Kassel.

Vorliegender „Klavierlehre“ der Kasseler Pädagogin wünscht man die Beachtung, welche ihr zukommt, da in ihr ein Weg vorgezeichnet ist, der ebenso tiefgründig, klar ersichtlich wie lückenlos auf natürlicher Grundlage aufbaut. Leider ist es aber an dieser Stelle nicht möglich, die Vorbildlichkeit und Schönheit dieses Lehrganges eingehend darzulegen. Die „Klavierfibel“ und das zugehörige „Lehrheft“ „wenden sich an die Musikerzieher, die den Anfangsunterricht auf dem Singen aufbauen“. Der Ausgangspunkt für die bewußte Erfassung aller musikalischen Einzelheiten wie Phrasierung, Artikulation, Dynamik usw. ist das mit Text gesungene Lied, „da die Verbindung der Melodie mit dem Wort eine starke Hilfe“ hierzu bedeutet. Auch die Anschlagsarten wie legato, non legato usw. werden ebenfalls vom Text aus gefunden. Das Spielen nach Noten steht nicht, wie auch heute noch so oft anzutreffen ist, am Anfang der Ausbildung, sondern beginnt erst dann, wenn das Bewußtwerden der Tonvorstellungen und deren funktionelle Beziehungen durch Gehörbildung dem vorausging. Ausschließlich vom Kinder- und Volkslied ausgehend, ist dieser Lehrgang ebenso für Einzel- wie Gruppenunterricht (bis zu 3 Schülern) gedacht und berücksichtigt auch den erwachsenen Anfänger. Es gibt in dieser Lehre nichts Unwesentliches; das beweisen schon die einzelnen Kapitel des „Lehrheftes“.

An einem Hinweis wenigstens sei die Tiefgründigkeit der Lehre K. Lignitz gezeigt:. die so tief bedeutsamen, fast geheimnisvollen inneren Zusammenhänge der zwei Tongeschlechter werden an Hand von Liedern vorgeführt, welche die Zweisamkeit Dur - Moll in sich selbst tragen. Welch Gegensatz der Bewußtmachung zu der meist recht oberflächlichen Einführung in dies so wesentliche Gebiet. Dieser Lehre ist stets das allein wichtige Ziel maßgebend: den Anfänger an den Urquell alles musikalischen Werdens und Geschehens heranzuführen. Und das wird jedem Musikerzieher, der diese Lehre in rechter Versenkung studiert, beglückend bewußt werden.

Die äußerst sorgsam zusammengestellte Quellenangabe darf wohl als mustergültig gelten.

Anneliese Kaempffer.

NEUES BACHHEFT. Bärenreiter-Ausgabe 1143.

Erich Doflein will mit dem aus fünf Nummern bestehenden Heft dem Bachfreunde seiner Meinung nach wenig bekannte Klavierstücke zuführen. Er verzichtet auf Fingersatz, glaubt auch unbearbeiteten Notentext zu bieten, was jedoch in Nr. 1 und 4 nicht der Fall ist. Die

Ausgabe des Chorals „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ weicht von der Vorlage (Klavierbüchlein für Friedemann Bach) im Text ſowohl wie in den Verzierungen mehrfach ab. Der Herausgeber dürfte aber mit den Abänderungen das Richtige gefunden haben. Während die Fuge, die Fantaſie und das Rondeau verhältnismäßig von leichter Spielbarkeit ſind, wird der Choral und noch vielmehr der III. Satz aus der e-moll Violinſonate (ein Allegro für Piano-Solo) dem Spieler wohl etwas mehr zu ſchaffen machen. Einige Abweichungen in den „Manieren“ der Stücke 2—3 von anderen Vorlagen ſind noch zu erwähnen. In einer ſpäteren Neuausgabe ſollte mit den überflüſſigen Verſetzungszeichen aufgeräumt werden. Entweder ganz bachiſch oder neuzeitlich.

Martin Frey.

für Violoncello:

LUIGI BOCCHERINI: Konzert B-dur für Violoncell und Orcheſter (Streicher, 2 Oboi, 2 Corni in B basso) — Allegro moderato — Adagio (non troppo) — Rondo. Nach den von Friedrich Grützmacher veröffentlichten Stimmen zum 1. Male in Partitur herausgegeben von Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau 1938. Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe Nr. 780. Ernſt Eulenburg, Leipzig / Wien.

Der nicht ſelbſt das Celloſpiel ſoliſtiſch pflegende, weniger in das Spezialgebiet praktiſch eingeweihte Leſer dürfte ſeinen Augen kaum trauen: es gab tatſächlich bisher zu einem ſo häufig zu hörenden Konzert mit Orcheſter, wie dem Boccheriniſchen noch keine Partitur!

Die Konzertliteratur für Violoncello leidet bekanntlich empfindlichen Mangel an muſikaliſch wertvollen Solowerken aus der Zeit der Klaſſik — in ſtarkem Gegenſatz zur Violine und dem Klavier. Dazu kommt, daß gerade bei zwei der beliebteſten klaſſiſchen Cellokonzerte die Echtheit von der Wiſſenſchaft noch nicht unbedingt feſtgeſtellt werden konnte: Haydn und Boccherini. Profeſſor Dr. Wilhelm Altmann ſchrieb über letzteres Werk bereits in ſeinem verdienſtvollen Orcheſter-Literatur-Katalog (Verlag von F. E. Leuckardt, Leipzig): IX Konzerte für Violoncell und Orcheſter, Boccherini, Luigi: Collection complète des Concertos Nr. 1 (C), 2 (D), 3 (G), 4 (C) m. Klav. (Georges Papin) 1885 Leduc — op. 34 B (Fr. Grützmacher) St. 1900; m. Klav. 1895 B & H als Anmerkung: „L. Picquot, Notice sur la vie et les ouvrages de L. Boccherini (Paris 1851), bezweifelt die Echtheit dieſer 4 Konzerte, da ſie des Tonſetzers nicht würdig ſeien, hält aber das als op. 34 veröffentlichte für echt, obwohl es in dem eigenhändigen Kataloge Boccherinis fehlt.“

Wilhelm Altmann hat nun neuerdings eingehende Erhebungen über die Herkunft der Vorlagen Friedrich Grützmachers angeſtellt und alle nur erdenklichen Quellen erſchöpft, über die er ſich in dem trefflichen Vorwort zu ſeiner Erſtausgabe der Taſchenpartitur des Werk 34 in B des italieniſch-ſpaniſchen Meiſtercelliſten Boccherini ausgiebig verbreitet und der er damit ganz beſonderen wiſſenſchaftlichen Wert verleiht. Trotz der umfangreichen Nachforſchungen des gewiſſenhaften Gelehrten iſt es leider nicht gelungen völlige Klarheit in das Dunkel des Urſprungs des „in techniſcher Hinſicht hochintereſſanten Werkes“ zu bringen. Der Herausgeber ſtellt aber feſt, daß Grützmacher „eine irgendwo jetzt ſchlummernde Handſchrift benutzt, nicht etwa das Werk im Stile der Zeit Boccherinis ſelbſt komponiert hat“. (Wer denkt da nicht unwillkürlich an ähnliche geigeriſche Kompoſitionskunſtſtücke unſeres Zeitalters?)

Warum fehlt aber das Konzert in jenem von Boccherini eigenhändig geführten Katalog ſeiner Werke? Wenn auch die einwandfreie Antwort auf dieſe Frage vorläufig offen bleiben muß, ſo iſt durch die Bereinigung des Konzerts von den Kadenzen, Fingerſätzen und gar zu ausgiebigen dynamiſchen Bezeichnungen Friedrich Grützmachers den Celliſten beim Studium ein großer Dienſt erwieſen worden. Die Partitur erſcheint jetzt in einem unſerem heutigen geläuterten Geſchmack entſprechenden klaſſiſchen Gewande, das zweifellos einen durchaus ſtilechten Eindruck macht und den Wunſch rege werden läßt, das jedem Soliſten vertraute Standwerk nunmehr überall nur noch in dieſer, von den durch Grützmacher der damaligen Mode entſprechend an der Soloſtimme vorgenommenen weſentlichen Veränderungen, befreiten Faſſung zu hören.

Der Verlag Ernſt Eulenburg hat das Verdienſt den in kleiner Partiturausgabe bisher erſchienenen für den Solocelliſten wichtigen deutſchen Werken: Haydn, Konzert D-dur; Brahms, Doppelkonzert a-moll und Beethoven, Tripelkonzert C-dur nun dieſe wünſchenswerte Erſtausgabe der Partitur eines ſüdländiſchen Rokokomeiſterwerks hinzugefügt zu haben, der, beſonders mit Bezug auf die durch den heutigen bedeutſamen Austauſch kultureller Schätze mit italieniſcher und ſpaniſcher Kunſt hervorgerufenen engen Verbindung dreier befreundeter Nationen, erhöhtes Intereſſe ſicher iſt — eines unſterblichen Cellowerks von dem aus Lucca gebürtigen (1743) Hofkompoſiteur des Königs Friedrich Wilhelm II. von Preußen und vortrefflichen Violoncell-Virtuoſen, der ein Vierteljahrhundert in Madrid gelebt hat und 1805 dort geſtorben iſt: Luigi Boccherini!

F. Peters-Marquardt.

für Flöte

JOSEF LEDERER: Eine kleine Rokokoſuite für Flöte, Klarinette und Fagott, Werk 43. Verlag Philipp Groſch, Leipzig.

Die Bezeichnung iſt nicht ganz zutreffend, denn dieſe ganz neuromantiſche Muſik hat mit Rokoko

nichts zu tun; höchstens dürfte noch auf den liebenswürdigen 3. Satz (Menuett) die Bezeichnung passen. Davon abgesehen bietet die viersätzige Suite ausgezeichnet klingende, melodiöse, gut gearbeitete und unterhaltsame Musik, bei der nur bisweilen ein starker Hang zu Modulationen etwas stört.

Paul Mittmann.

für Orchester

HERMANN GRABNER: Sinfonische Tänze für Orchester op. 43. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Alte pfälzische, schwäbische und märkische Tänze liegen diesem hübschen und urwüchsigen Opus bestimmend zugrunde. Hermann Grabner hat sie in ein reizvolles und überall in bestem Sinne wirkungsvolles Gewand gekleidet. Seine unproblematische Musik ist schön, weil sie echt und dem Stil alter Zeiten aufs glücklichste nachgebildet ist. Der reizende Walzer Nr. 5 („Der Kupferschmied") hat es mir besonders angetan. Eine kerngesunde irdische Fröhlichkeit spricht aus dieser, von Nummer zu Nummer klug gesteigerten Musik. Sie wirkt, weil sie einfach ist und auf alle, hier fehl am Ort gewesene Kontrapunktik verzichtet. Man darf von dem Schöpfer dieser „Sinfonischen Tänze" sagen, daß er, was er wollte, auch gekonnt hat. Gibt es ein schöneres Lob für einen Komponisten, gleichviel ob er Quadrupelfugen oder Volkstänze schreibt? Wir meinen: nein, denn letzten Endes kommt es ja nicht auf das „was", sondern vielmehr auf das „wie" an. Jedenfalls werden die Hörer dieser Musik auf ihre Kosten kommen und sich an dem schönen und lebensvollen Werk erfreuen.

Hans F. Schaub.

KREUZ UND QUER

Robert Teichmüller †.

Erinnerungen eines Auslands-Schülers.

Von Jón Leifs, Reykjavik.

Wenn es den Verfasser dieser Zeilen drängt dem kürzlich verstorbenen Lehrmeister eine Ehrung darzubringen, so muß damit schon unwillkürlich ein Dank an Deutschland verbunden sein. — Nicht nur, daß die ersten Unterrichtsstunden des Verfassers bei Teichmüller ausgerechnet im Herbst und Winter 1916—17 stattfanden. Welcher Ausländer, der damals die erste persönliche Bekanntschaft mit Deutschland machte, wird je diesen Winter vergessen, die stillen, beherrschten und zuversichtlichen Gesichter, trotz Trauer, Hunger und Not des Krieges. — Mitte Oktober 1916, erster Tag eines siebzehnjährigen Nordländers in Deutschland, Spaziergang am Floßplatz in Leipzig; fallendes buntes Laub ruft Verwunderung des Nordländers hervor, der so etwas nie gesehen; ihm entgegen kommt ein betagter Herr in hellem Sommer-Mantel, Kneifer, weicher Hut, mittlere kräftige Statur, — nachdenklich sinnend. „Das ist Teichmüller; — wenn Du Glück hast, wird er Dein Lehrer." — So wurde es auch.

Das größte künstlerische Erlebnis dieser Zeit kann man zusammenfassen in der Bezeichnung: Kultivierung des Klanges bis zu höchster romantischer Vollendung, — verkörpert durch Nikisch im Gewandhaus und Teichmüller im Konservatorium. — Der Leser wird wohl annehmen, daß Teichmüller als Klavierpädagoge für unsere Zeit das war, was Leschetitzky für die vorige Generation. Doch ist damit nicht viel gesagt. Teichmüller war eine Persönlichkeit, die in ihrer Einmaligkeit sowohl neu wie unersetzlich ist. Wie jede große Persönlichkeit verschwendete er seine Kräfte, ohne daran zu denken, ob sie ihm in irgend einer Form wieder zugeführt würden. Schüler sind undankbar; — sie vergessen allzu leicht die Anfänge ihrer künstlerischen Entwicklung und wissen schon nach wenigen Jahren nicht mehr, was eigentlich ausschlaggebend war. Muß es nicht die Grundlage für die ganze weitere künstlerische Entfaltung eines Musikers werden, wenn er zuerst eine Bachsche Fuge am Klavier erschöpfend gestalten lernt? — Teichmüller hat schon fast drei Generationen an Klavierspielern für alle Länder der Erde herangebildet und man kann sagen, er hat nie einen schlechten Schüler gehabt. Wer nennt die Namen und die Länder? — Unter seinen bekanntesten Schülern: der englische Dirigent Albert Coates, der Italiener Dante Alderighi, der Mexikaner Ordoñez, an Deutschen: Mitja Nikisch, Poldi Mildner, Hans Beltz, Günther Ramin, Anton Rohden usw. usw. — Was war nun das Ausschlaggebende an Teichmüllers Unterrichtsweise? Man kann sagen, daß es dies war: daß er keine Methode hatte, vielmehr, daß er für jeden Schüler eine andere Methode hatte. Nicht nur in rein physischer Hinsicht der technischen Ausbildung, sondern auch seelisch. Er war nicht nur selber eine große Persönlichkeit, sondern er verstand auch Persönlichkeiten zu entwickeln,

auch da, wo ſie nur im Keim vorhanden waren und er konnte die verſchiedenartigſten Perſönlichkeiten zur vollſten Geltung befördern. Im ſtändigen lebendigen Verkehr ſtets mit der jüngſten Muſiker-Generation — auch außerhalb des Unterrichts — verjüngte und erneuerte er ſich ſtändig ſelbſt. Wer ſeinen Unterricht verlaſſen hatte und in einigen Jahren zum nochmaligen Lernen oder „Überholen" wieder kam, mußte ſtaunen, was er immer wieder Neues zu bieten im Stande war. Daß er immer die mechaniſtiſche Klaviertechnik bis zur höchſten Vollendung ſteigern konnte, iſt ſelbſtverſtändlich, — aber er blieb auch nicht in der romantiſchen Klangkultivierung ſtecken. Gerade in den letzten Jahren mußte man ſich wundern, wie er auch ſchon techniſch wieder auf die „härtere" Spielart der alten Klaviermeiſter zurückzugreifen verſtand. — Wenn er auch ein Nur-Lehrender war, ſo war er doch ein Künſtler durch und durch. Seinen weltumfaſſenden künſtleriſchen Zielen lebend, war er nie ein Konjunktur-Jäger. Er verachtete alle die neunmal klugen, die mit Virtuoſität den Apparat der tauſendfältigen menſchlichen Verbindungen beherrſchten und ſich jeder „neuen Lage" anzupaſſen wußten und er leiſtete ſich den Luxus am unpaſſenden Ort das Paſſende zu ſagen. Er verachtete jede Theorie; — auch die von ihm ſelbſt angeregten klaviertechniſchen Erörterungen, — wobei er als Anreger meiſtens unbekannt blieb, — fand er dann doch immer nicht erſchöpfend oder gar eher irreführend. — Ein gebürtiger Nord-Deutſcher, war er ein wirklicher Nordländer, in geiſtiger Hinſicht ſo weltumfaſſend wie unſere Wikinger-Vorfahren es in räumlicher Hinſicht waren, dabei konzeſſionslos, aufgeſchloſſen und doch — einſam. — Deutſchland verdankt ihm einen nicht geringen Teil der in aller Welt anerkannten muſikaliſchen Weltführung. Er hat weſentlich dazu beigetragen, daß wir am deutſchen Muſikleben geſchulten Ausländer dem Lande der Muſik ewig verbunden bleiben. Ein wirklich Schaffender — und das war er trotz ſeiner nachſchaffenden Kunſtgattung — denkt nie an Dank oder Lohn. Es war ſein ſchönſter Lohn, daß er ſeiner vollen Tätigkeit bis zu ſeinem plötzlichen Tode leben durfte.

Friedrich Munter †.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Wenige Wochen nach Vollendung ſeines 60. Lebensjahres iſt Dr. Friedrich Munter, eine zuletzt im Muſikleben Münchens vielfach bewährte Perſönlichkeit, am 2. Juni an den Folgen eines Schlaganfalls dahingeſchieden. Munter ſtammte aus Riga, wo er ſeine erſte muſikaliſche Erziehung durch Hans Schmidt empfing, ſtudierte dann in München bei Ludwig Thuille, dem er ſpäter eine maßgebende Monographie gewidmet hat, Schwartz und Kellermann und begann als Solorepetitor an der Münchener Oper. Seine Dirigentenlaufbahn führte ihn nach Elberfeld, Erfurt, Colmar und Freiburg i. Br., wo er 1910—14 als erſter Kapellmeiſter wirkte. Hier riß ihn der Beginn des Weltkriegs aus einer ſehr erfolgreichen Tätigkeit, da ſich Munter als ruſſiſcher Staatsangehöriger zur Niederlegung ſeines Poſtens gezwungen ſah. Kurz entſchloſſen bekräftigte er ſeine Zugehörigkeit zum Deutſchtum durch freiwilligen Eintritt ins deutſche Heer; er iſt als Weltkriegskämpfer zum Offizier aufgeſtiegen und hat neben dem Verwundetenabzeichen mehrere Kriegsauszeichnungen erworben. Nach der Rückkehr aus dem Felde widmete er ſich in München bei Adolf Sandberger dem Studium der Muſikwiſſenſchaft und promovierte 1921 mit einer Arbeit über Ignaz von Beecke, den Freund Glucks, zum Dr. phil. 1923 wurde Friedrich Munter mit der Leitung der Münchener Volksſinfoniekonzerte beauftragt, denen er namentlich durch ſeine feinfühlige Programmgeſtaltung unter teilweiſe ſehr erſchwerten Umſtänden ihre frühere Bedeutung zurückgewann. Die vorbildliche muſikaliſche Erziehungsarbeit, die er hier als Künſtler und Menſch geleiſtet, wird in den Annalen der Münchener Muſikgeſchichte unvergeſſen bleiben. Neben der Pflege des klaſſiſchen und romantiſchen Muſikbeſitzes hat Munter auch die Zeitgenoſſen weitgehend zu Worte kommen laſſen und dabei manches junge Talent entſcheidend gefördert. Später wirkte Munter an der Münchener Akademie der Tonkunſt, freilich nicht ganz in der Stellung, die ſeinen Gaben und ſeinem Wiſſen gebührt hätte. Es lag jedoch ſeiner feinfühligen, wahrhaft vornehmen Natur nicht, ſich vorzudrängen, von ſich reden zu machen. Den von Adolf Sandberger herausgegebenen Beethoven-Jahrbüchern iſt er in den letzten Jahren ein eifriger Mitarbeiter geworden. Nicht allzu viele haben Friedrich Munter gekannt; diejenigen aber, die das Leben zu ihm in künſtleriſche oder menſchliche Beziehung brachte, wiſſen, daß er der Beſten einer geweſen!

Josef Lomba, einer der letzten Lisztschüler †.

Von Dr. Henseler, Bonn.

In seiner Vaterstadt Bonn starb kürzlich und unbemerkt von der Öffentlichkeit Musikdirektor Joseph Lomba. Das Schicksal hatte ihm bei seinem Eintritt ins Leben den wenig erfreulichen Namen „Lump" auf den Weg gegeben. Der aus ganz kleinen Verhältnissen stammende, begabte Knabe erregte bald die Aufmerksamkeit von Gönnern und wurde von dem früheren Bonner städtischen Musikdirektor und bekannten Komponisten Joseph Brambach ausgebildet. Seines vielversprechenden Talentes nahm sich schließlich der große Liszt in Weimar an, der ihm nicht nur den klangvolleren Namen Lomba verlieh, sondern ihn auch zu einem beachtenswerten Virtuosen seiner Schule heranbildete. Durch 21 Jahre hindurch, von 1889 bis 1910, hat dann Lomba als Dirigent des Musikvereins das Trierer Musikleben betreut. Unermüdlich hat er hier auf vorgeschobenem Grenzposten fruchtbare Kulturarbeit geleistet durch musterhafte Aufführungen großer Werke wie der Matthäuspassion von Bach und Beethovens Neunter, die bis dahin noch nicht in der Moselstadt erklungen waren. Besonders hervorgetreten ist Lomba bei den großen Musikfesten der Städte Trier, Koblenz und St. Johann. Auch als Klaviersolist war er hervorragend tätig. Seine Kompositionen sind Manuskript geblieben; eine symphonische Tondichtung „Kampf—Friede" bewegt sich in den Bahnen seines großen Lehrers. Krieg und Inflation brachten Lomba um den wohlverdienten ruhigen Lebensabend, so daß sein Ende ein bitteres war.

Karl Leimer achtzig Jahre alt.

Von Dr. Bert Friedel, Würzburg.

In zwei Büchern („Modernes Klavierspiel" und „Rhythmik, Dynamik, Pedal") hat Karl Leimer seines Lebens Ernte eingebracht als einer der größten Wegweiser des Klavierspieles, ja der Musikausübung schlechthin. Dieser Bücher knappe, scharf formulierte Aussagen werden immerfort Gültigkeit haben, jedem ringend suchenden Musiker wo nicht die letzten Wege selbst, doch die Ziele weisen und das Gewissen schärfen zur höchsten Forderung sich selbst gegenüber. Leimers „System" (alles Bisherige umfassend, ausbauend) stellt sich trotz der Kühnheit seiner Wendung in Neuland so klar dar und so einfach geformt, daß es leicht in seiner Bedeutung hätte übersehen werden können. Doch da stand und steht noch Leimer der Lehrer, der unmittelbar Wirkende; daß die Welt ihn erkannte, schenkte ihm das Jahrhundert seine größte Begabung als Schüler: Walter Gieseking. Es liegt hier nach beiderseitigem Bekenntnis ein Fall vor, wo wirklich zweier Männer Ruhm aneinander sich schuf. Nicht minderen Ruhmes wert aber gelte, daß Leimers System an Hunderten durchschnittlich Begabter bewiesen hat, welche Stufe kultivierten Könnens erlernbar ist, geht man seinen Weg der Selbstzucht und der Erfassung aller Kräfte des Körpers, des Geistes und der Seele.

Auf Mißverständnis stieß Leimer mit der starken Betonung des Bewußten bei Studium und Reproduktion. So glaubt man noch immer da und dort, das Klavierspiel solle auf eine rein verstandesmäßige Grundlage gestellt werden. Das ist eine Verkennung von Leimers schrittweisem, alles Zufällige (wie es sich besonders unter dem Namen „Inspiration" breitmacht!) ausschaltendem Vorgehen, durch immerwährend sich steigernde Selbstbeobachtung, Selbstbeherrschung, der schlechthin vollendeten Interpretation nahezukommen. Das Hauptaugenmerk gilt der Verfeinerung des Ohres (das nicht nur feinste Unterschiede der Zeit, sondern auch der Tonqualität aufzunehmen hat!) und der Ausbildung des Gedächtnisses. „Technik" ist kein selbständiger Faktor mehr, dessen man durch zeitraubende mechanische Übungen Herr werden müßte; aus der kleinsten musikalischen Zelle muß von der klanglichen Vorstellung her gewonnen werden, was zur idealen Verwirklichung nottut. Durch geistgestrafftes Training wird eine Herrschaft über die Finger erreicht, die im Idealfalle ermöglicht, daß das innere Bild einer Phrase unmittelbar die zu ihrer Darstellung erforderlichen Anschlagsbewegungen hervorruft. Alle bewußte Anstrengung gilt letzten Endes dem unbewußten, geheimnisvollen Vorgang der Interpretation. Was dazu Leimer immer wieder fordert, ist Konzentration im letzten Sinne.

Es ist ein beglückender Gedanke, Karl Leimer, den am 22. Juni achtzig Jahre alt gewordenen Meister bei der Abhaltung der Wiesbadener Sommerkurse des Berliner Auslandsinstitutes noch immer tätig zu wissen im Dienste einer wirklichen Mission. Wunderbar wachen Ohres, nimmermüder Strenge meißelt er in baumeisterlicher Strenge mit jenem weltweisen Lächeln ebenso als mit dem Sturmwort erstaunlicher Vitalität an jedem zu erarbeitenden Takt, ja an seinen Schülern selbst und das Zeitmaß dieses Arbeitens, seine große Geduld, scheint aus dem Zeitlosen zu kommen. Und wenn Leimer seinen Schülern immer wieder die Melodien vorsingt und letzte Schlichtheit fordert, die Natürlichkeit des Einfachen, das er vorlebt, so verdient sein Wirken mit dem Dank seiner Schüler an seinem 81. Geburtstag der Musikwelt bewundernden Aufblick.

Professor Rudolf Volkmann 50 Jahre alt.

Von Heinrich Funk, Jena.

Im Jahre 1919 wurde Rudolf Volkmann als Universitätsmusikdirektor nach Jena berufen. Hier wurde er der Nachfolger von Dr. Hermann Poppen (1914—19) und Professor Fritz Stein (bis 1914). Die verpflichtende Aufgabe dieser Stellung erforderte, zumal unmittelbar nach dem Kriege, eine intensive Arbeitskraft und ein unbedingtes Sicheinsetzen für die künstlerischen Ziele, die im Bereich dieser Stellung liegen. Vor allem galt es, die Tradition der von der Universität betreuten Akademischen Konzerte aufrecht zu erhalten, die seit jeher das Musikleben Jenas entscheidend geformt haben. Die gleichzeitige Übernahme der Leitung des Philharmonischen Chors und des Jenaer Männergesangvereins gaben ihm die Möglichkeit, die Aufführung größerer Chorwerke besonders zu pflegen. Im Laufe der Jahre haben wir in Jena wohl alle bedeutenden Chorwerke seit Bach und Händel bis auf Max Reger und Gottfried Müller gehört. Schon die Nennung dieser wenigen Namen zeigt, daß Volkmann in der Programmgestaltung der Konzerte nicht einseitig eine Musikepoche bevorzugt. Wenn auch Klassiker und Romantiker den Grundstock der Konzerte bilden, so ließ er doch stets das neuzeitliche Schaffen mit den wesentlichen und prägnantesten Werken der Gegenwart zu seinem Recht kommen. Seiner Initiative gelang es, daß das Brahmsfest der Deutschen Brahmsgesellschaft im Jahre 1929 in Jena abgehalten werden konnte. Außerdem veranstaltete er in zweijährigem Abstand mehrere Musikfeste, die stärkste Beachtung weit über die engere Heimat und die nähere Umgebung hinaus fanden. Als Organist der Stadtkirche erwarb sich Volkmann hohe Verdienste durch Einrichtung von geistlichen Abendmusiken, die heute bereits die Zahl 120 erreicht haben. Für den weiteren künstlerischen Ausbau dieser Abendmusiken gründete er den Jenaer a cappella-Chor, den er zu einem Klangkörper von hoher Leistungsfähigkeit herangebildet hat. In den Abendmusiken wird in erster Linie die Kunst J. S. Bachs gepflegt, daneben nimmt das Schaffen Max Regers einen großen Raum ein, dessen Schüler Volkmann noch gewesen ist. Seine Konzerttätigkeit beschränkt sich jedoch nicht auf die Leitung der gesamten Konzerte, er ist nicht nur Dirigent, sondern auch ein feinfühliger Pianist, dessen Kammermusikspiel und Liedbegleitung stets besonders gerühmt wird, er ist auch ein Organist von ganz ausgezeichnetem technischen Können und fesselndem und überzeugendem Gestaltungsvermögen.

Geboren wurde Rudolf Volkmann am 4. 7. 1889 in Schlachenreuth / Bayern. Seine Ausbildung erhielt er bei Prof. Schmidt-Lindner (Klavier), Prof. Felix Meier (Orgel), Felix Mottl (Direktion) an der Hochschule für Musik in München. Am Weltkrieg nahm er als Kriegsfreiwilliger teil und stand fast ununterbrochen an der Front.

Tradition und Aufgabe.

Die Ziele des Mozarteums.

Im Zuge der kulturellen Neugestaltung Salzburgs bedeutet die durch den Reichserziehungsminister angeordnete Erhebung des Mozarteums zur Hochschule eine Bestätigung und Anerkennung der entscheidenden Verpflichtung, die Salzburg innerhalb der Kulturaufgaben des Großdeutschen Reiches zugewiesen ist. In Ausführung des Auftrages, den Gauleiter Dr. Friedrich Rainer Landesstatthalter Dr. Albert Reitter übergeben hat, wurde in wochen-,

ja monatelanger Arbeit das Werk vollbracht, das am 13. Juni seiner Erfüllung zugeleitet wurde. Die Berufung von Generalintendant Prof. Clemens Krauß in die künstlerische Oberleitung war der erste Schritt; Staats-KM Meinhard v. Zallinger trat ihm als Helfer zur Seite. Der Aufbau der Abteilung „Musikschule für Jugend und Volk", als deren Leiter Cesar Bresgen eingesetzt wurde, die Zusammenfassung der organisatorischen und wissenschaftlichen Arbeit der Stiftung Mozarteum, die dem neuen Generalsekretär Dr. Erich Valentin anvertraut worden ist, und die Gründung des Mozarteum-Orchesters, dessen Führung und künstlerische Formung Dr. Willem van Hoogstraten übernommen hat, sind wichtige Voraussetzungen gewesen.

Was an Ort und Stelle geleistet wurde, wird kaum einer ermessen, der das vollendete Werk vor sich sieht. Nun steht es da. Am 13. und 14. Juni stellten sich die neuberufenen Lehrkräfte vor: Prof. Elly Ney (Klavier), Prof. Ludwig Hoelscher (Violoncello), Christa Richter (Violine), Prof. Georg Steiner (Violine), Dr. Willem van Hoogstraten (Dirigierklasse). Weiterhin sind berufen: Dr. Erich Valentin (Musik- und Kulturgeschichte) und Meinhard v. Zallinger (Opernklasse). Die ersten Kräfte des Orchesters werden den Instrumentalunterricht erteilen. Zum Arbeitskreis Cesar Bresgens gehören ferner Dr. Heinz Bischoff (historische Laute und Gitarre), Franz Biebl (Chor) und Ilse Wiedmann (Blockflöte).

Musikhochschule Köln Reichssieger.

Nachdem die Musikhochschule Köln bereits im Vorjahre die Reichssiegermannschaft im Reichsberufswettkampf gestellt hatte, gelang es ihr auch in diesem Jahre, diese höchste Auszeichnung zu erhalten. Die Aufgabe war, eine nationalsozialistische Feier zu gestalten. Es wurden wertvolle Musiken für das nationalsozialistische Brauchtum geschaffen. Die siegreiche Mannschaft besteht aus den Kameraden Karl-Rudi Griesbach, Gustav Junge, Georg Baur, Alexander Eitner, Heinz Pricken, Leo Bretthauer, Conrads, und den Kameradinnen Erika Morstadt, Wilfriede Lenßen, Marianne Haack, Hildegard Roth, Therese Reuscher und Gerda Bikker.

Den Reichssiegern wurde die Auszeichnung zuteil, anläßlich der Reichsmusiktage in Düsseldorf von Reichsminister Dr. Goebbels empfangen zu werden, der sich eine Viertelstunde lang angeregt mit ihnen unterhielt.

Ein Volkstumsabend.

Von Siegfried Kallenberg, München.

Zu den werttragendsten Bemühungen, unser Kulturleben auf gebietender Höhe zu halten, gehört die nunmehr in einer Art obligatorischer Form durchgeführte Pflege all jener Kräfte und Begabungen, die sich auf dem Gebiet der Volkstumsforschung regen. Wie aber ein Abend der Hans Schemm-Hochschule für Lehrerbildung in München bewies, beansprucht das Volkslied und der Volkstanz die ganz besondere Aufmerksamkeit der zuständigen Kreise. Wir haben es vor allem der Tätigkeit der Arbeitsstelle München für Volksforschung und Heimaterziehung, die Oberlehrer Haunschildt leitet, zu danken, daß diese Bewegung heute in sehr weiten und vorzüglich auch der Lehrerschaft angehörenden Kreisen bereits zu ausgezeichneten Erfolgen geführt hat.

Es ist ein falscher und ungesunder Standpunkt, den künstlerischen Formungswillen des Menschen von seinem Heimatboden, vom Naiven, vom Melodiehaften — letzteres im weitesten Sinn des Wortes genannt — abschnüren zu wollen. Wir wissen seit Bachs Zeiten, daß man die Erde allein als jenen Boden ansehen muß, dem jede Kunst von Ewigkeit her verbunden ist. Jeder große Künstler hat in seinem Werk die Melodie seiner Heimat eingefangen, gleichgültig, ob sie nun von nördlicher oder südlicher Art bestimmt ist. Der dem Menschenleben verbundene Boden bestimmt, was eine Seele sagen will. Und die Scholle allein ist es, die jenes schöpferische Empfinden formt, in dem ein ganzes Volk zu seiner arteigenen Dichtung, zu dem ihm wesensverwandten Lied und Tanz kommt.

An dem genannten Abend hörte und sah man Vorführungen, die überaus typisch waren für den Charakter des betreffenden Volksstammes. Es war, als ob die Landschaft das Wort hätte. Aus den Liedern der Rheinebene klang unbeschwerter Frohsinn. Von dunkler Farbe, im Refrain vielfach dem Jodler verwandt, tänzerisch oft von sehr eigenartigem Rhythmus waren Lied und Tanz aus Österreich. Ungewöhnlichen Reichtum an Melodie- und Bewegungsformen birgt das Sudetenland. Und eine wahrhaft ergreifende Schwermut spricht aus den Memellandstimmen. Der Chor: „O rauschet, o klaget . . .“ ist ein ganz außerordentliches Tonstück. Es schwingt in dieser Musik die Melancholie endloser Wälder, jener sehnsuchtsvolle Zug, dem alle deutschen Stammesangehörigen der Randstaaten unterworfen sind.

Ein eingehenderes Wort müßte man den an dem betreffenden Abend zur Vorführung gelangten Tänzen widmen. Sie bildeten in ihrer mit wahrer Anmut, Humor und Geschicklichkeit durchgeführten Form an sich schon einen Anziehungspunkt von ganz besonderem Reiz. Unwillkürlich wurde man dahingeführt, Vergleiche zu ziehen mit der Art unserer heute gebräuchlichen Gesellschaftstänze. Hier Flachheit oder unzweideutige Erotik, importiert aus Übersee. Dort nicht Primitivität, wohl aber Ursprünglichkeit in der oft nicht geringen Kunst der Bewegungen, der tänzerischen Verschlingungen, des symbolhaften Spiels, alles unterworfen einem der Melodie entwachsenen Rhythmus, der das Ganze in einer stets plastisch fließenden Bewegung erhält.

Das Lied, seine Melodie sind Sachen des Einfalls, sie können nicht gelehrt werden. Aber die Form des Tanzes ist dem Wandel unterworfen, insofern sie aus der Sphäre des Charakterlosen zum Träger einer völkischen Besonderheit zu erheben ist. Es wäre ein sehr fruchtbares und schönes Ziel, wenn man einmal den Versuch machen wollte, unsern Salontänzen frisches Blut zuzuführen durch eine mehr oder weniger größere Anpassung an die kunstvolle Ursprünglichkeit der Tänze unserer erdverbundenen Volksgruppen.

Hundertjahrfeier eines deutschen Musikvereins im Ausland.

Von Dr. Martha Bruckner, Hermannstadt.

Wenn im Reich ein Verein auf 100 Jahre zurückblicken kann, so ist das immerhin ein festliches Ereignis. Wenn aber ein deutscher Verein im Ausland hundert Jahre überdauern konnte, so mag es wohl berechtigt sein, die allgemeine Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Einmal darum, weil seine Daseinsbedingungen andere und schwierigere, deshalb interessantere sind, als im Reich, und zum andern, weil seine kulturelle Bedeutung viel einschneidender und weittragender ist.

Der Hermannstädter Musikverein, der am 20. Januar 1939 die hundertste Wiederkehr seines Gründungstages feierte, ist der erste Musikverein in Siebenbürgen, ja in Südost-Europa und man darf behaupten, daß er lange Zeit der Führer des siebenbürgischen Musiklebens gewesen ist, bis andere, ebenfalls wichtige Vereinigungen an seine Stelle traten. Mit einer der wichtigsten, dem Männerchor Hermania, schloß er sich 1934 zum Musikverein Hermania zusammen und gewann so gestärkt wieder erhöhte Bedeutung.

Der Musikverein war aber auch der erste Verein überhaupt, der sich in Siebenbürgen zusammenschloß. Ihm folgten innerhalb einiger Jahre andere, für das deutsche Leben Siebenbürgens überaus bedeutsame: der Verein für Siebenbürgische Landeskunde, der Gewerbeverein, die Hermannstädter Sparkasse, der Landwirtschaftliche Verein und der Turnverein.

Bei seiner Gründung und in seinen Anfängen unterscheidet sich der Musikverein nicht von anderen Musikvereinigungen der alten österreichischen Monarchie, allein seine geographische Lage im äußersten Ostzipfel des Reiches gibt ihm einige Besonderheit. (Einige musikliebende Männer, die sich schon seit einigen Jahren zu häuslichem Musizieren gefunden hatten, sahen sich durch ihre stetig wachsende Zahl veranlaßt, sich zu einem Verein mit festen Satzungen zusammenzuschließen, als dessen Muster sie den Grazer Musikverein wählten.) Die sehr gut erhaltenen Dokumente aus der Geschichte des Vereins, die für das Kulturleben des vergangenen Jahrhunderts sehr aufschlußreich sind, machen auch mit den Absichten der Gründer, deren Namen hier nicht von Interesse sind, bekannt. In der Einleitung zu den 1839 gedruckten Statuten heißt es: „Die

innerſte Überzeugung und das häufig gegebene Beiſpiel, wie die Veredlung der Tonkunſt auf Sitten und Cultur ſo unberechenbar wohlthätigen Einfluß nimmt, hat auch hierorts wahre Verehrer dieſer himmliſchen Muſe veranlaßt einen Muſikverein zu gründen, deſſen Beſtreben es iſt, ſich an die in unſerem Kaiſerſtaate ſchon vorhandenen, ſich rühmlich und wohlthätig bewährenden Muſikanſtalten würdig anzuſchließen. — Zur Erreichung hohen Zweckes dienen ihm als Mittel: Vervollkommnung der ausübenden Mitglieder, unentgeltlicher Unterricht der Jugend in der Tonkunſt, und Vergnügen des Publikums." Indem der Verein ſeinen Nachwuchs ſelbſt heranzog, ſorgte er für die allgemeine Belebung des Muſiklebens. Der Geſangsunterricht konnte mit Unterbrechungen bis heute durchgeführt werden, der Inſtrumentalunterricht dagegen mußte, nach einigen Jahren aufgegeben werden. Es wär in der heutigen Lage (ohne Berufsorcheſter) von unſchätzbarem Wert, wenn er ſich wieder einführen ließe.

Der Verein zählte im erſten Jahre 119 ausübende und 376 paſſive Mitglieder, die ihn nur geldlich unterſtützten und dafür Eintritt zu den Konzerten hatten. Das Schwergewicht lag beim Orcheſter (heute beim Chor), für deſſen Bläſerſtimmen man aber Berufsmuſiker verpflichtete und zwar die Turner, aus denen dann die Stadtkapelle hervorging. Innerhalb des Vereins aber war der Kapellmeiſter der einzige Berufsmuſiker. (Die äußere Entwicklung des Vereins verlief in ziemlich ruhigen Bahnen. In ſchwierigen Zeiten, wie in den Umwälzungen der Revolution von 1848 und in den ſchweren Kriegs- und Nachkriegsjahren, fanden ſich immer wieder Männer, die ihre Kraft für den Verein einſetzten und ihn neu belebten.)

Die Programme ſämtlicher Veranſtaltungen ſind bis auf den heutigen Tag lückenlos erhalten. Das Programm des erſten Konzerts lautet: „Erſter Satz aus Mozarts C-Dur Symphonie, Duetto aus der Oper „Die Puritaner" von Bellini, Variationen für eine Violine von Janſa, Finale aus Euriantħe von K. M. Weber, Andante von Mozart aus obiger Symphonie, Cavatine für Sopran aus Robert der Teufel von Meyerbeer, Chor aus der Schöpfung „Die Himmel erzählen" von Haydn." Dies bunt zuſammengewürfelte Programm, bei dem man ſogar die Symphonieſätze trennte, iſt typiſch für die damalige Zeit; nur hielt dieſe Art ſich im abgelegenen Siebenbürgen länger, als anderswo. Auch war der Muſikverein im Anfang gezwungen, ſich hauptſächlich auf das ſchon vorhandene Notenmaterial zu beſchränken. Daher auch die vielen Solonummern der erſten Zeit, in denen ſich die einzelnen Vereinsmitglieder hervortaten.

Nach 1850 werden die Programme einheitlicher, umfaſſen jedoch immer noch Vokal- und Inſtrumentalwerke. Aber es gibt auch ſchon abendfüllende Oratoriums-Aufführungen. Neben Haydn und Mozart, ſetzt ſich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch Beethoven im Programm durch. Von der anfangs herrſchenden franzöſiſchen und italieniſchen Oper hat man ſich ziemlich frei gemacht und die deutſche Muſik gewinnt immer mehr an Boden. Neben den Klaſſikern kommen Schubert, Schumann, Weber, Kreutzer, Marſchner, Flotow, Hummel, Liſzt, Händel, Brahms (ſeit 1867), Bach (ſeit 1876), Richard Wagner (1861 zum erſtenmal mit dem Matroſenchor aus dem „Fliegenden Holländer"), neben kleineren und heimiſchen Komponiſten zu Wort. Leider auch recht häufig Mendelsſohn. Seit rund 1860 ſind die Programme des Muſikvereins durchaus auf der Höhe ihrer Zeit, allerdings ohne das allerneueſte ſofort zu bringen.

Es würde zu weit führen näher auf die allerdings ſehr intereſſante Frage der Weiterentwicklung der Programme einzugehen, es ſei deshalb hier nur feſtgehalten, daß der Muſikverein „Hermania" im Laufe ſeiner hundertjährigen Tätigkeit die wichtigſten Chor- und Orcheſterwerke der Muſikliteratur aufgeführt hat bis zu Strauß und Pfitzner und einzelnen Werken der neueſten Zeit. Heute verfügt der Muſikverein „Hermania" (Ehrenvorſtand Biſchof D. V. Glondys, Vorſtand Prof. Dr. H. Tobie) über einen gemiſchten Chor von 120 Frauen- und 100 Männerſtimmen, einen Madrigalchor von 30 Mitgliedern, über eine Orcheſter- und Kammermuſikabteilung und eine Chorſchule für Frauenſtimmen. Der muſikaliſche Leiter iſt ſeit 1936 MD Otto Eiſenburger, der den Mut hat, den Verein vor große Aufgaben auch moderner Art zu ſtellen, ſodaß der Verein mit großen Aufführungen und Feiern, über die beſonders berichtet wird, ſeine Hundertjahrfeier begehen kann.

Weiden, die Max Reger-Stadt.

Von Erna Brand, München.

Auftrag und Weg: Der „Auftrag" ward mir von einer Frau zuteil, es war Frau Elsa Reger, die Witwe Max Regers. Ein Kindheitsbüchlein sollte geschrieben werden, sollte schlicht und lebensnah erzählen von der glücklichen Kindheit und der fest und liebreich umschlossenen Jugendzeit eines Großen im Reiche der Töne, von einem lieben kleinen Maxl in hellem, weichem Blondhaar und einem Jungen voll frohen Muts und Übermuts, dem „Reger Max".

Gerade unsere Zeit hat wieder so recht begriffen, wie einzigartig Leben und Werk eines geniebegabten Menschen untermauert werden von Heimat und Vaterhaus! In der Kindheit ruht die Wurzel alles Großen. So führte mich die Arbeit an meinem kleinen Regerbuch in die Kindheits- und Jugendheimat Max Regers in Weiden.

Wenn man den Kindheitstagen Max Regers nachspürt, schreitet man eines Tages durch den Schatten eines weiten Torbogens, findet sich auf der anderen Seite wieder im Licht, Sonne leuchtet auf die kühn und anmutig geschwungenen Giebel dicht und winkelig aneinandergereihter alter Häuserzeilen, ein Stückchen weiter voran rücken sie auseinander und man findet sich auf dem „eirunden" Hauptplatz der Stadt Weiden in der Oberpfalz. Mitten hineingestellt das alte Rathaus mit seiner schönen grün versponnenen Fassade, die den Platz abschließt. Man kommt sich auf dem freien, mit Jahrhunderte überdauernden Ursteinwürfeln gepflastertem Raum, den freundlich nickende Giebelhäuser umsäumen, vor wie in einem behaglichen weiten Saal, in den es von allen Seiten herein- und herunterwinkt von lauter guten alten Bekannten: Es ist so recht der Zauber der altdeutschen Kleinstadt, der uns auf diesem Weidener Hauptplatz gefangen nimmt! Und gleich hier scheint uns aus einem alten Giebelhausfenster der kleine blonde Maxl entgegenzuwinken und dann dort die schmale Straße am Rathaus hinunter, wo der untere Platz sich auftut, da vermeinen wir wieder den Maxl zu sehen, und dort erst recht auf der anderen Rathausseite scharf um die Ecke hinein in die enge Bachgasse, dort wo die Schreinerwerkstätte Bonengel hauste. Da überall hat Max Reger mit seinen lieben Eltern gewohnt. Mit tiefem Glockenschlag ruft uns die Stimme der Zeit vom Turm der alten Pfarrkirche, der Michaelskirche, die herunterschaut auf den Teil des Hauptplatzes, der heute den Namen Hindenburg-Platz trägt, den wir überqueren, um in die Türlgasse einzubiegen, die kurz und verbogen hinausführt auf die Allee, wo uns weiter oben ein mächtiger Hausblock grüßt: Wir wissen, das war das städtische Miethaus Allee 22, wo Max Reger seine ganze Jugendzeit verbracht hat, wo all sein reiches Jugendwerk von Werk 20 bis Werk 64 geschaffen wurde.

Aber wir stehen hier üben schon am Ziel: Ein schmales einstöckiges Haus ist es, hier wohnt heute noch der Lehrer des kleinen Maxl, der Hauptlehrer Adalbert Lindner. Einmalig ist es, wie dieser schlichte Mann voll musikalischer und pädagogischer Fähigkeiten dem genialen Kind, Jüngling und Mann — Lehrer, Anreger, Förderer, Berater und Freund geworden ist und später nach dem jähen Ende des Frühvollendeten der treueste Hüter und Wahrer seines gigantischen Werkes und sein erster tiefschürfender Biograph. Dankbar sind wir, daß dieses einmalige Regerbuch durch die schöne und noch erweiterte Neuherausgabe[1] uns wieder zugänglich ist.

Dann steht man vor dem alten Herrn, dem hohen Siebziger mit dem imposanten mächtigen Kopf — er ist voll Frische und Rüstigkeit und führt uns in sein Reich, das Max Reger-Zimmer. An dem Flügel, der offen steht, hat Max Reger geübt und seine Kompositionen dem Lehrer erstmals vorgespielt. Bilder hängen an der Wand, die fast alle in inniger Beziehung zu Reger stehen. Hier sind Bücher, die er gelesen hat, und kostbare ungedruckte Manuskripte von seiner Hand. Lindner spielt uns in flüssiger Technik von bezaubernd weichem Anschlag eines dieser unveröffentlichten hochinteressanten Klavierstücke Max Regers. Wunderbar ist zu erkennen, wie diesem Manne das Erleben des vor seinem „sehenden Auge" sich entfaltenden Genies, sein Wachsen, Suchen, Ringen und in die Ewigkeit Greifen Inhalt und ehrfürchtig erfaßte Aufgabe seines Lebens geworden ist. An dieser seltenen Aufgabe ist der schlichte Schulmann und gewissenhafte Klavierlehrer und Musikpädagoge zu einer weitausgreifenden Persönlichkeit herangereift. Und mit diesem prächtigen alten Lehrer Max Regers geht man im nachsinnenden

[1] Adalbert Lindner: „Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens". 3. erweiterte Auflage. Band 27 der „Deutschen Musikbücherei". Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Gespräch durch die alte Gasse zurück, noch tiefer an dem alten Stadtgemäuer vorbei, genau den Weg, den der Reger Max immer zur Musikstunde ging; damals wohnte Adalbert Lindner noch in dem uralten kühngiebeligen burgfesten Haus mit den eingemeißelten Jahreszahlen 1529—1566—1663 überm Tor — gegenüber die alte Pfarrkirche mit dem am Eingang zum einstigen Friedhof Wache haltenden wundersam zeitlos gewordenen, Jahrhunderten vertrauten Lichthäuschen.

Ein frohes glückliches Kind, ein unbeschwerter munterer Knabe ist Max Reger hier in Weiden gewesen. Aber die jungen Mannesjahre des von tief inneren und äußeren Kämpfen zerrissenen Daseins des Genies um seine Geltung und Sendung, auch die schritt Meister Lindner treu mitfühlend und sorgend an der Seite seines einstigen Schülers, von dem er nun lernte und wieder lernte, und hat ihm wohl manche schwere Stunde leichter gemacht. Die treu sorgenden Eltern und die Schwester mußten in diesen Jahren beiseite stehen — „zu nahe" standen sie ihm, sie konnten sich nur bangen und sorgen um ihn in unveränderter Liebe. Die Mutter, die „Nächste" ihm, wußte schon lange, daß ihrem Sohn seltenes Schicksal zuerteilt worden war, Schicksal desjenigen, der den Menschen Großes zu sagen hat Und sie stand nicht an in den schweren Kampfesjahren es frei herauszusagen. Prophetische Worte „in Weiden wird es noch einmal eine Max Reger-Straße geben!" — sagte sie kühn zu denselben Leuten, die sich über sein Orgelspiel entsetzten und die sie verlachten. Max Reger aber verließ die damals noch stille abseitige Kleinstadt und trat um die Jahrhundertwende seinen Weg an draußen in der Welt um seine Geltung. Es war der dornenreiche Weg des Genies, dennoch Abschnitt für Abschnitt leuchtend gezeichnet von dem ebenso reichen Blühen seines schöpferischen Werkes und Wirkens.

Anmut und Lieblichkeit der weiten Naabauen rings um Weiden, dem Paradies seiner Kindheitsspiele, die dunklen rauschenden Wälder, alles ernste und tiefe Mahnen der alten deutschen Grenzlandstadt, in der er aufgewachsen, es wurde einbeschlossen in dieses Schöpferwerk von mächtiger Spannweite.

Einen unerschöpflichen Schatz echtester deutscher Musik hat Max Reger der Nachwelt hinterlassen, als der Tod ihn im dreiundvierzigsten Lebensjahr aus überquellend reichem Schaffen riß — man schrieb das Jahr 1916. Es folgten die schweren Jahre des Zusammenbruches.

Durch die Kraft unseres großen Führers hat die deutsche Nation das Chaos bewältigt und den Weg gefunden in eine neue starke Zeit, die sich auf allen Gebieten ihrer Besten erinnert — „die guten Geister" zu bannen weiß — so auch in der Welt der Musik: Max Reger, der urdeutsche Meister, aus dem kernigen, oberpfälzer Grenzlandstamm erwachsen, hat der Deutschen Nation noch viel zu schenken!

Wie seine Heimatstadt Weiden aus einer stillen abseitigen Kleinstadt in den Aufbaujahren des Dritten Reiches immer mehr zu einer blühend lebendigen modernen Stadt heranreift, in der aber auch das gute Alte treu gehütet wird, so fängt auch das schöpferische Werk ihres großen Sohnes, Max Reger, jetzt erst richtig zu blühen und zu leben an.

Zum erstenmal veranstaltete in den Tagen des 4.—7. Juni 1939 die Stadt Weiden ein groß angelegtes Reger-Musikfest, um die reiche Fülle seiner Musik gerade den Menschen seiner engsten Heimat nahezubrigen und zu erschließen, vor allem aber von diesem ihrem heimatlichen Boden aus der Welt zu verkünden.

Wer diese Tage miterlebt hat, dem werden sie unvergeßlich bleiben. — In der Tat wuchs alles Festliche schön, schlicht und natürlich aus der Heimatwelt heraus, ganz Weiden tat und freute sich mit. Aus dem ganzen Feingefühl des Herzens heraus hat Oberbürgermeister Harbauer alles gelenkt und geleitet; würdig und ergreifend gestaltete sich die die Festtage einleitende Feierstunde im historischen Rathaussaal: Frau Elsa Reger, die Gattin des Meisters, die ihm das Höchste, Stütze und Halt, sein treuer Lebenskamerad gewesen ist — sie saß Seite an Seite mit dem greisen Lehrer Lindner inmitten der Ehrengäste. — Beide sind sie unermüdliche Betreuer von Max Regers Werk, hingebende Wegbereiter, um die Welt und die Menschen immer stärker hineinfinden zu lassen an den spendenden Reichtum seiner Schöpfungen.

Über die außerordentlich schönen, mit aller Liebe zur Sache zusammengestellten und durchgeführten Konzerte wird an anderer Stelle dieses Heftes berichtet.

Eines nur: wie zukunftsfreudig mußte einen das Konzert für die Jugend stimmen — der lichte sonnendurchflutete Vereinshaussaal Kopf an Kopf mit frischen Jungen und Mädchen

gefüllt. Da und dort lauschte ein Kindergesicht so mitgerissen, daß es einen im Tiefsten anrührte.

Ein ähnlich Bild bot das Werkkonzert der Firma Witt — der Saal zum Brechen voll, zum Großteil mit hübschen jungen Mädchen in fröhlich bunten Kleidern. — Sie werden einmal Mütter sein! Wahre Beifallsstürme durchbrausten den Saal, erzwangen Wiederholung.

Für das Jahr 1941 zur Siebenhundertjahrfeier der Stadt Weiden soll eine Reger-Gedächtnishalle gebaut sein, die dreitausend Hörer faßt — damit will die Stadt ihrem großen Sohn ein wahrhaft lebendiges Reger-Denkmal auferbauen.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Ernst Schiffmann: „Wera". Oper (Dortmund, 7. Juni).

Konzertwerke:

Erich Anders: „Symphonischer Vorspruch" für gr. Orchester (Bad Salzuflen, unter KM Friedrich „Kurmusik auf neuen Wegen").

Erich Anders: Konzertarie in A-dur (Reichssender Graz unter KM Peter Schmitz).

Alfred Berghorn: „Auferstehungschor" für 4—6st. Chor und Orgel (Dresden, Vesper in der Kreuzkirche, 6. Mai).

Alfred Berghorn: „Terra Tremuit", Ostermotette für 4—6st. Chor, Werk 17 (Dresden, Vesper in der Kreuzkirche, 6. Mai).

Alex Grimpe: „Niederdeutsche Rhapsodie" (Reichssender Hamburg).

Johannes Hannemann: Barock-Ouverture (Danzig).

Hans Friedrich Micheelsen: Partita für Orchester (Hamburg, Kirchenchor St. Michaelis unter Friedrich Brinkmann).

Karl Münchinger: „Musik für Orchester." Werk 6 (Bad Cannstatt, Kurkonzerte durch das Landesorchester Stuttgart unter Martin Hahn).

Carl Schadewitz: Sinfonietta für Orchester, Werk 41 (Bad Kissingen, Musikfest).

Fr. Siebert: „Der Bamberger Reiter". Sinfonische Dichtung (Bad Salzuflen, „Kurmusik auf neuen Wegen").

Ernst Schiffmann: Introduktion für Orgel Werk 51 (Reichssender München, 4. Mai).

Alfons Stier: „Biologisches Oratorium" (Würzburg).

Rolf Unkel: Romantisches Klavierkonzert Werk 2 (Reichssender Stuttgart, unter Willy Steffen, Sol. Else Herold).

Hans Wedig: „Von deutscher Art" für Chor und Bläserbegleitung (Bonn/Rh.).

Friedrich Zipp: Tripelkonzert für Klavier, Klarinette und Cello mit Begleitung eines kleinen Orchesters (Würzburg, Reichsstudententag).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Friedrich Bayer: „Dorothea". Oper nach einem Text von Max Morold (Wien, Volksoper, 3. Nov.).

E. Sutermeister: „Romeo und Julia", Oper (Dresdener Staatsoper).

Konzertwerke:

Erich Anders: „Eine kleine Kurmusik." Dreisätzige Suite für kl. Orchester (Bad Pyrmont, MD Hering, 6. Juli).

Erich Anders: Klavierkonzert (Remscheid, Burgmusik, unter MD Horst Tanu-Margraf, Sol. Willi Stech, 15. Okt.).

Joachim Kötschau: Orgelsonate Werk 24 (durch Arno Schönstedt).

Karl List: Kammerkantate nach altdeutschen Texten für Sopran, Harfe, Flöte und Bratsche (Danzig).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

BAD KISSINGER MUSIKFEST.

14.—20. Mai.

Von Dr. Oskar Kloeffel, Würzburg.

Das sommerliche Musikfest in Bad Kissingen ist nun schon Tradition geworden. Es fand heuer in den Tagen vom 14.—20. Mai statt. Das Fest bot, aufs Ganze hin angesehen, ein neues, beachtenswertes, wahrscheinlich aber noch nicht endgültiges Stadium in der Entwicklung seiner Form. Zwei Kräfte traten zusammen, um es zu schaffen: die Gaukulturwaltung (Gaupropagandaamt) erkannte die Möglichkeit, die Kissingen bietet, insoferne es ein weithin sichtbares Podium darstellt. Darauf sollte das mainfränkische Kulturschaffen sich äußern können. Hier lag also der Antrieb, von hier kommt der charakteristische Grundton des Festes. Die Durchführung aber wurde vom Badekommissariat sicher gestellt, das vor allem in dem Orchester der Münchener Philharmoniker und in dessen Dirigenten Adolf Mennerich ein hervorragendes Instrument für Orchesterwerke zur

Verfügung stellt. Es ist kennzeichnend, daß Ministerpräsident Ludwig Siebert die Schirmherrschaft übernahm und bei der Eröffnung selbst anwesend war. Man hatte diesmal den Eindruck, daß die Zusammenarbeit der beiden Faktoren noch inniger war und völlig geklärt ist. Das Fest wirkte noch geschlossener als bisher.

Es bot fünf Konzerte. Das Eröffnungskonzert war ausschließlich mainfränkischen Komponisten gewidmet; ein Abend mit Heinrich Schlusnus hatte sein Merkwürdiges in der sorgsam gestellten Folge von Liedern des Mainfranken Armin Knab; ein Nordischer und ein Deutsch-Italienischer Abend gaben wie im letzten Jahr Erweiterung nach Norden und Süden; ein Beethoven-Abend mit der Leonoren-Ouverture und der Neunten verwies auf die heroische Welt, die uns verpflichtet. So ergab sich ein innerer Zusammenhang.

Eine auffällige Neuerung trat zu dieser Folge hinzu. Das Fest wurde verbunden mit der ersten Tagung mainfränkischer Komponisten. Auf dieser sprach u. a. Adalbert Lindner, der 80jährige Freund und Biograph Max Regers, über „Regers deutsche Art". Die Verbindung Max Regers mit der Tagung erklärt sich daraus, daß der Mainfränkische Kunstpreis für Musik als Max-Reger-Preis verteilt wird. Daher wurde auch zu gleicher Stunde mit der Tagung im Auftrag des Gauleiters Dr. Hellmuth am Grabe Regers ein Kranz niedergelegt. Auch das Grab Cyrill Kistlers, des Bad Kissinger Wagner-Enthusiasten und Komponisten der Oper „Kunihild", wurde geschmückt. Der Landeskulturwalter Waldemar Vogt nahm Stellung zur Frage: „Kunstmusik oder Volksmusik"? Der Unterschied zwischen beiden dürfe nicht verwischt werden. Die Meinung, man solle die Kunstmusik vom Volke fernhalten, dürfe nicht durchdringen. Abzulehnen sei aber auch die Ansicht, es könne überhaupt nicht genug Musik gemacht werden.

Besondere Beachtung fand die Mitteilung des Würzburger Oberbürgermeisters Memmel, daß in Würzburg an der Grabstätte Walthers von der Vogelweide eine von Prof. Speer gutgeheißene Ehrenhalle des deutschen Minnesangs errichtet werde. Eine Reihe Minnesänger sind mit dem Gau Mainfranken eng verbunden, die beiden größten: Walther von der Vogelweide, der hier sein Lehen hatte und seine Grabstätte fand, Wolfram von Eschenbach (Wildenburg bei Amorbach), außerdem Reimer von Zweter, Hugo von Trimberg, Otto von der Bodenlauben.

Doch zurück zu den Konzerten. Das wichtigste war das der mainfränkischen Komponisten. Es brachte Hermann Zilchers Rameau-Suite (Werk 75, erschienen 1934), diese durchsichtige Bearbeitung, deren Duft, die echt Zilchersche Melancholie, von Adolf Mennerich behutsam erschlossen wurde. Tiefen Eindruck machte Armin Knabs Stil, Formkraft und Substanzdichte in seiner „Liebesklage eines Mädchens" für eine Altstimme und Kammerorchester. Maria Großhauser (Alt) erwies sich dabei wieder als hervorragende Knab-Interpretin. Das auffälligste Werk bot wieder Carl Schadewitz mit der Uraufführung seiner „Sinfonietta für Orchester" Werk 41. Wieder zeigte sich das Herbe, die drängend geistige Rhythmik dieses Tonsetzers, in dem schönen langsamen Satz auch seine tief empfundene Melodik.

Der Deutsch-Italienische Abend entbehrte diesmal leider besonderer Zugkraft, im Gegensatz zum vorausgehenden Jahr. Der Nordische Abend war liebevoll ausgebaut, durch Hanns Schindler-Würzburg, der sich als Orgelvirtuose und Komponist in den skandinavischen Staaten einen Namen schuf. Vertreten waren außer Johann Helmich Roman, dem „nordischen Bach" (1694 bis 1758), Grieg, Chr. Sinding, Sibelius, Tor Aulin (1866—1914), Ture Rangström (geb. 1884), Yrjö Kilpinen (geb. 1892). Gurli Svedman-Stockholm (Alt) sang die Lieder mit düsterer Gewalt. Die Violin-Soli spielte die temperamentvolle Geigerin Hertha Bulle. Von den übrigen Solisten seien noch hervorgehoben Martha Martensen, Johanna Egli, Jakob Sabel und Erwin Kraatz (in der Neunten Symphonie), sowie der helle Tenor Ernst Rudlers (auf der Komponistentagung).

Im Vorjahre wurde hier ausgesprochen, daß sich der Grundgedanke, beim Kissinger Musikfest, die mainfränkische Kulturarbeit hervorzuheben, noch umfassender darstellen ließe. Daß man die bildende Kunst und vielleicht auch die Dichtung (in einer Morgenfeier) heranziehen könne. Dieser Anregung entsprach wenigstens teilweise die gleichzeitig mit dem Musikfest veranstaltete Ausstellung von Werken eines Kissinger Malers, Heinz Kistler, des Enkels Cyrill Kistlers, dessen gediegene Art viele Beachtung fand.

Adolf Mennerichs sorgsame Darbietung der mainfränkischen Komponisten und ganz besonders seine überraschend starke „Neunte" wurden allgemein dankbarst anerkannt

Das Fest brachte heuer nur eine Uraufführung. Es kommt natürlich nicht auf die Zahl der Uraufführungen an, aber darauf, daß man Werke hört, die zur Auseinandersetzung zwingen, die einem zu tun geben. Das war diesmal mit Schadewitz und auch mit Knab der Fall. Zilchers Rameau-Suite ist schon allbekannt. Wie wäre es mit einem Lieder-Abend mainfränkischer Tonsetzer? Natürlich neben dem symphonischen Konzert! Da ließe sich mehr unterbringen. Auf einer Mainfränkischen Komponistentagung erwartet man auch, daß die Tonsetzer selbst ihre Stimme erheben. Der Leiter der Tagung, Gaukulturreferent Ludwig Mölter, hatte allerdings einen der Komponisten darum gebeten, der jedoch wegen

Erkrankung abſagen mußte. Warum nicht auch den einen oder anderen aus einem Nachbargau einladen? Der Deutſch-Italieniſche Abend verliert ſeinen Sinn, wenn er nicht gewichtiger geſtaltet wird als heuer. Die Heranziehung der bildenden Kunſt könnte ohne weiteres ſtärker erfolgen. Das Theater könnte — durch eine Morgenfeier — weſentlicher mitſprechen als diesmal, wo es eine dankbar aufgenommene Unterbrechung durch eine feſtlich inſzenierte Operette gab.

KURMUSIK AUF NEUEN WEGEN.

Vier feſtliche Muſiktage in Bad Salzuflen.

Von Dr. K. W. Niemöller, Gelſenkirchen.

Die Reichsautobahn iſt bis zwei Kilometer vor Salzuflen fertiggeſtellt, juſt recht, um vom Induſtriegebiet des Weſtens zu den Muſikfeſttagen 1939 des lippiſchen Staatsbades durch Sommerſonne und Heuduft fahren zu können. Auf Anregung der Reichsmuſikkammer hat Salzuflen die „Kurmuſik auf neuen Wegen" vom Oſtſeebad Binz auf Rügen übernommen, wo ſie bisher abgehalten wurde. Von zwei Militärkonzerten abgeſehen, galten vier Konzerte, die das Kurorcheſter (Städtiſches Orcheſter Gelſenkirchen) unter der Leitung von KM Otto Friedrich beſtritt, der Muſik als „ſeeliſchem Heilmittel", wie ſie Salzuflen ſchon ſeit einer Reihe von Jahren bewußt neben den anderen Kurmitteln einſetzt. Das alte Problem der guten Unterhaltungsmuſik ſtellte ſich in der ſpeziellen Form der Kurmuſik im Heilbad, deren Vorausſetzungen Hermann Henrich in einem kurzen Vortrag herausſtellte. Wenn die Muſikfeſttage auch keine grundlegenden neuen Erkenntniſſe brachten, ſo zeigten ſie doch, daß man über den Kitſch und die geiſt- und ſeelenloſe Schablone früherer Zeiten heute hinaus iſt. Es gab eine im beſten Sinne volkstümliche Muſik, geſunde und kräftige Koſt, zu hören, und wenn die Konzerte eins gezeigt haben, ſo iſt es das, daß den Hauptanteil der noch zu leiſtenden Arbeit die zeitgenöſſiſchen Komponiſten zu tun haben.

Sie waren auf der Vortragsfolge der Konzerte in erfreulich ſtarker Zahl vertreten, ja das erſte war ihnen allein gewidmet. Es begann mit dem „Feſtlichen Aufklang" des Bremers Ludwig Lürmann, den er zum 1. Weltkongreß für Freizeit und Erholung im Juli 1936 in Hamburg ſchrieb, und bevorzugte tänzeriſch und volksliedhaft eingeſtellte Werke. So hörte man u. a. die auf Volkslieder zurückgehende „Schwäbiſche Rhapſodie" von Karl Kämpfert, die „Deutſche Tanzſuite" von Hermann Ambroſius, hatte ſeine Freude an der lebendigen Muſikalität der „Oberheſſiſchen Bauerntänze" von Ottmar Gerſter und hatte ſchließlich ſogar Gelegenheit, zwei Sätze aus den „Hamburger Humoresken" von H. Uldall zu hören, die man von den Düſſeldorfer Reichsmuſiktagen noch in guter Erinnerung hatte. Ein weiteres Konzert, das vom Reichsſender Köln übertragen wurde, brachte Spiel- und Ballettmuſik, u. a. eine Spielmuſik in ſechs Stücken von Fritz Dettmann und eine Suite aus dem Ballett „Feſt im Süden" von Boris Blacher, ſowie eine Reihe reizvoller Kleinigkeiten.

Künſtleriſcher Höhepunkt der Tage war ein Sinfoniekonzert, dem Prof. Dr. Peter Raabe und vier Komponiſten beiwohnten. Erich Anders hatte zur Uraufführung einen „Symphoniſchen Vorſpruch" beigeſteuert, ein inſtrumentiertes Stück, das tüchtige Könnerſchaft verrät. Die zweite Uraufführung, die ſinfoniſche Dichtung „Der Bamberger Reiter" von Fr. Siebert blendete mit weihevoll-feierlichen Bläſerfanfaren, blieb aber am äußeren Eindruck der ſiegfriedhaften Reitergeſtalt haften und muſizierte an dem durch die Muſikfeſttage aufgerichteten Ziel eigentlich vorbei. Einen weſentlich nachhaltigeren Eindruck hinterließ die Chaconne über die Dur-Tonleiter von Hermann Henrich, der das durch ſeine konzentriert - architektoniſche Formung ausgezeichnete Werk ſelbſt leitete und damit ſtarken Beifall fand. Am gehaltvollſten unter den zeitgenöſſiſchen Werken des Konzerts waren wohl die fünf Variationen über die Melodie vom „Schnitter Tod" von Hero Folkerts, denen der Komponiſt mit dem prachtvoll mitgehenden Orcheſter eine Geſtaltung gab, die nicht nur die höchſt gediegene ſatztechniſche Arbeit erkennen ließ, ſondern auch den zutiefſt im Geiſtigen wurzelnden Gehalt den Hörern in überzeugender Form nahebrachte. Hans Martin Theopold-Würzburg erſpielte ſich mit dem in ſeinem poetiſchen Gehalt ſchön ausgeſchöpften Klavierkonzert in G-dur von Beethoven einen ſtarken Erfolg. Otto Friedrich ſchloß mit einer achtunggebietenden Wiedergabe der großen „Leonoren"-Ouvertüre den Abend.

Ein Abend im Stil der Rokokozeit — die Muſiker ſpielten im Koſtüm der Zeit mit langen Perücken und bei Kerzenbeleuchtung — brachte unter anderem das Violinkonzert in A-dur von Mozart, mit dem ſich Rudolf Schulz, erſter Konzertmeiſter der Berliner Staatsoper, erfolgreich vorſtellte. Die Kammerorcheſter-Suite „Die Flöte von Sanssouci" von Paul Graener und das Grave aus dem 3. Flötenkonzert von Friedrich dem Großen (Soloflöte: Guſtav Senkowski) fand ebenſo ſtarken Beifall wie die humorige Art der „Abſchieds-Sinfonie" von Haydn.

Eine Feſtaufführung von Beethovens „Fidelio" durch das Deutſche Nationaltheater Osnabrück unter Leitung von KM Krauß beſchloß den abwechſlungsvollen Reigen der Muſikfeſttage, deren ſich häufende Leiſtungsanſprüche das Kurorcheſter unter KM O. Friedrich in einer Weiſe erfüllte, die hohes Lob verdient.

TAGUNG DER WAGNER-FORSCHER IN BAYREUTH.

Von Prof. Dr. Wolfgang Golther, Rostock.

Vom 19. bis 22. Mai fand in Bayreuth im Hause der Richard Wagner-Forschungsstätte die erste Tagung der Wagner-Forscher statt, zu der sich 18 Teilnehmer eingefunden hatten. In mehreren Sitzungen unter Leitung des städtischen Archivdirektors Dr. Strobel wurden die Richtlinien für die nächsten Aufgaben beraten, zunächst für eine vollständige kritische Ausgabe der Schriften und Dichtungen des Meisters in 15/16 Bänden, der sich später eine Gesamtausgabe der Briefe anzuschließen hat. Auf dieser Grundlage ist dann eine neue Lebensbeschreibung auf streng wissenschaftlicher Grundlage herzustellen. Ein Jahrbuch wird die Forschung mit vorbereitenden Untersuchungen begleiten. Als Vorbild gilt die große Weimarer Goethe-Ausgabe. Mit der Zeit muß auch, der Goethe-Gesellschaft entsprechend, eine Wagner-Gesellschaft erstehen. Die vom Führer am 22. Mai 1938 ins Leben gerufene Forschungsstätte ist im Hause Hans von Wolzogens, das er bis zu seinem Tode am 2. Juni vorigen Jahres bewohnte, untergebracht, in nächster Nähe von Wahnfried mit den reichen handschriftlichen Schätzen des Wagner-Archivs. Der Forschungsstätte stehen diese Urkunden also zu unmittelbarer Verfügung. Nimmt man dazu noch die Wagner-Gedenkstätte im neuen Schlosse, so liegt in Bayreuth wie in Weimar, wenn auch noch in kleinerem Ausmaße alles bereit, was der Wagner-Wissenschaft dient. Die erste Tagung ergab nur allgemeine Grundsätze, eine zweite wird in allen Einzelheiten die Einrichtung und Ausführung der Ausgabe der Schriften und Dichtungen beschließen, mit der baldmöglich begonnen werden soll.

Frau Winifred Wagner empfing die Teilnehmer im Hause Siegfrieds, die Stadt Bayreuth in Verbindung mit der Forschungsstätte nahm sie gastlich auf und gewährte neben einem herrlichen Konzert am 22. Mai in der Ludwig-Siebert-Halle mit Bruckners Tedeum und Beethovens neunter Symphonie eine Fahrt „auf Richard Wagners Spuren“ weit hinein ins Sudetenland, vor allem nach Marienbad zu dem noch stehenden Hause, wo Wagner im Juli 1845 „Lohengrin“ und „Meistersinger“ entwarf, deren Niederschrift am folgenden Tage im Archiv vorgezeigt wurde. So war alles durch Oberbürgermeister Dr. Kempfler und Dr. Strobel aufs beste vorbereitet, um den Forschern Arbeit und Genuß zu bieten und ihnen persönliche Fühlung zu ermöglichen.

MUSIK IN DER HITLERJUGEND.

Reichsführerlager der HJ in Braunschweig.

Von Gerhard Knoche, Halle/S.

Im Rahmen des Reichsführerlagers der HJ in Braunschweig hatten wir wieder einmal Gelegenheit, einen Einblick in die musikalische Arbeit unserer Hitler-Jugend zu nehmen. Es ist sehr zu begrüßen, daß den Führern der Einheiten gezeigt wurde, wie nötig auch eine künstlerische Betätigung der Jugend ist und daß tatsächlich die Beschäftigung mit der Kunst nicht verweichlicht, wie das der neue Chef des Kulturamtes, Obergebietsführer Dr. Rainer Schlösser nachdrücklich betonte.

Unter den Darbietenden hörten wir am 21. Mai den Thomanerchor der HJ unter Karl Straube zum ersten Mal in einem größeren Kreise von HJ-Kameraden. Sie sangen im Dom weltliche Lieder, darunter den herrlichen Chor Monteverdis „Seht dort murmelnde Wellen“. Über die einzigartige Kunst der Thomaner mit ihrer hervorragenden Klangkultur darf man kein Wort mehr verlieren, sie haben bei allen Zuhörern tiefsten Eindruck hervorgerufen. Immerhin scheinen sie sich doch beim Vortrag geistlicher Werke im Ausdruck noch zu übertreffen. Wolfgang Auler brachte auf der Orgel u. a. Bachs d-moll-Toccata in vorbildlicher Weise mit lebendiger Registrierung, wobei er das Dramatische in diesem Werke besonders betonte.

Kurz vorher konnten die wenigen, gerade anwesenden Besucher des Doms die Rundfunkspielschar München unter der Leitung von Hellmuth Seidler vom Chorraum her hören. Sie sangen, ganz zu eigener Freude, Haydns Chor „Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret“, den wir schon in der Morgenfeier vernommen hatten. Nur schien es wohl besser zu sein, einen solchen Chor nicht im Zeltlager unterzubringen, denn erst am Nachmittag im Dom konnte man die wahre Klangschönheit des Chores wahrnehmen. Es ist fast nicht zu viel gesagt, daß die Münchener in ihrer Art als gemischter Chor sich durchaus neben den Thomanern behaupten können. Auffallend war es, wie wenig Bewegungen Hellmuth Seidler genügen, um den Chor zu leiten. Die Jungen und Mädels sangen auch an dem Konzertabend fast alle Werke auswendig. Wir hoffen, sie in größerem Rahmen, mit größeren Aufgaben und vor allem im Rundfunk öfter zu hören!

Unter den Instrumentalisten hatten wir große Freude an zwei ausgezeichneten Orchestern. Die Bläser des Musikzuges Kölleda haben sich zweifellos im letzten Jahre noch weiter verbessert. Helmut Majewski dirigierte unter anderen Werken die schönen Firlefei-Variationen von Hermann Grabner, die guten Blasorchestern, wie das die Kölledaer sind, sehr zu empfehlen sind. Bewundernswert war bei der Wiedergabe die feine Schattierungskunst, wie man sie selten beobachten kann.

Ganz neu ist endlich das Bannorchester Freiburg, das Walter Müllenberg seit 1936 in mühevoller und erfolgreicher Arbeit er-

zogen hat. Konnten die Bläser auch noch nicht ganz gefallen, so spürte man bei den Geigern zweifellos, daß Müllenberg selbst Geiger ist. Im Zusammenspiel war das Orchester geschlossen und frisch mitgehend. Wir hoffen, daß die Freiburger ihren Karlsruher Landsleuten mit steigendem Erfolg nacheifern. Als eine Neuheit in der HJ überhaupt stellte sich dem Führerkorps der 15jährige Violinsolist Otto Schärnack mit Mozarts D-dur Konzert, das der Komponist mit 10 Jahren schrieb, vor. Eine ungewöhnliche Begabung, die ein Basler Violinlehrer sorgsam gepflegt hat! Otto Schärnack überraschte uns nicht nur durch sein virtuoses Spiel, sondern durch eine vorzügliche Ausdrucksgebung und einen süßen Ton, der denn auch stürmischen Beifall hervorrief. In der HJ selbst ist freilich solch Solistentum, bei aller Einzigartigkeit, ein Problem. Vielleicht gelingt es den Freiburgern, Otto Schärnack vor den Gefahren eines Wunderkindes zu bewahren, indem sie ihn fest in ihre Gemeinschaft aufnehmen und ihm Werte vermitteln, die so wichtig sind für seine menschliche und künstlerische Reife. Und diese wollen wir unserem Kameraden ganz besonders wünschen!

Von den aufgeführten Werken möchte man Cesar Bresgens Jagdkantate und der Chorischen Liedfolge „So fröhlich wie der Morgenwind" von H. Bräutigam öfter begegnen!

26. DEUTSCHES BACH-FEST DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT IN BREMEN.

10.—12. Juni 1939.

Von Prof. Dr. Kratzi, Bremen.

Das Programm des diesjährigen Bachfestes der „Neuen Bachgesellschaft" war äußerst anregend. Nicht allein Bach kam zu Worte, man hatte mit Glück versucht, die musikalische Welt lebendig zu machen, die Bach vorfand, und in der er zu seinen gewaltigen Schöpfungen heranwuchs. — Das Programm verzeichnete 20 Werke von Bach und 32 Werke anderer Tonsetzer. — Damit wurde gleichzeitig von autoritativer Seite ein Bekenntnis zu alten bedeutenden Meistern abgelegt, die für uns jetzt meist im Schatten des „Großen" stehen. Lüneburg und Celle, wo Bach Anregung und Befruchtung suchte und fand, wurden gegenwartsnah.

Gegenüber dem Bachfeste von 1934, das auch in Bremen stattfand, war die Organisation der Aufführungen diesmal vielgestaltiger. MD Liesche trug die Last des Festes nicht allein. Es waren auch andere Kräfte mit herangezogen, die im Musikleben Bremens etwas zu melden haben: in erster Linie die Philharmonie unter ihrem GMD H. Schnackenburg.

Die hohe Gesangskultur des Bremer Domchores, seine Musikalität und nicht zuletzt das tiefe Eindringen in den Geist der Werke stellten die Motetten „Singet dem Herrn", „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" und „Jesu, meine Freude" als Torpfeiler an den Eingang des Festes. (Es war die 200. Motette in 5 Jahren.) Auch das 1. Chorkonzert im großen Saale der Glocke war nur Bach gewidmet. Der Domchor, der den Löwenanteil der festlichen Tage trug, setzte seinen Siegeszug fort. Die Mühlhausener Ratswahlkantate „Gott ist mein König", ein Jugendwerk Bachs, hat mehr historischen als hochkünstlerischen Wert. Wenig blitzt hie und da der spätere Bach auf. Es war darum ein guter Gedanke, das hinreißende „D-dur Magnifikat" in seiner ganzen Herrlichkeit als Ausklang dieses Abends auf die Hörer wirken zu lassen. Helene Fahrni, Gertrude Pitzinger, W. Koberg, R. Hagen waren hier wie auch in den meisten anderen Veranstaltungen die vorzüglichen Vertreter der Gesangssoli. Als Orgelsolistin feierte Käthe van Tricht mit Recht Triumphe. Ihr virtuoses Spiel — in der Motette Bach-Vivaldi: Orgelkonzert d-moll, und Choralfantasie: „Jesu, meine Freude", im Konzert: Bach-Vivaldi Orgelkonzert C-dur — hat etwas durchaus Männliches, teilweise Herbes. Diese Art entschädigte für den Wunsch, die Vivaldi-Bearbeitungen etwas aufgelockerter und im Klang dünnflüssiger zu hören.

Den Sonntag begrüßte unser Turmbläser-Quartett (Praetorius, Pezel, Hasler, Schop). Im Gottesdienst erklang Bachs Kantate: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes". Das 2. Chorkonzert (im Dom) trug den Untertitel „Bachs Lüneburger musikalische Eindrücke". Es war eine Kette von Edelsteinen. Leuchtender Sonnenschein draußen und im Dom. Wenn der Verfasser des Festbuches (Prof. Dr. Vetter-Greifswald) über Michael Praetorius sagt: „ein Feldherr der Stimmenverteilung und Klangquellenausnützung, der mit souveräner Sicherheit schaltet und waltet", so ist das „Singet und Klinget" (Puericinium 1621, Nr. 4) wahrlich nicht zu hoch gepriesen. Glücklich der Chor, der so helle, lichte Soprane einsetzen kann. Käthe van Tricht leitete durch Samuel Scheidts „Cantio sacra" mit auserwählter, feiner Stimmdisposition ein. Die ins Große vorstoßende Vertonung des 126. Psalms Jakob Weckmanns (nicht Matthias W. wie Max Seiffert nachgewiesen), Rosenmüllers Motette „Siehe an die Werke Gottes", mit ihrer sinnvollen Tonmalerei, Hermann Scheins fünfstimmige Motette „Die mit Tränen säen" in intensiver Ausdeutung der Worte und schließlich J. Schops geistliches Konzert „Nun lob, mein Seel, den Herren" sind Meister-Weisen. Für sie sei MD Liesche besonderer Dank gesagt. War schon diese Feierstunde ein Höhepunkt des Festes, so folgte am Abend in der Philharmonie ein zweiter. Instrumentalwerke von Bach hatten das Wort. Sie sprachen durch das Staatsorchester unter GMD

Schnackenburg mit hervorragenden Solisten zu uns. Prof. Strub spielte vollendet das an sich spröde Violinkonzert in a-moll. Solist und Orchester waren trefflich aufeinander abgestimmt. Das 5. Brandenburgische Konzert für Klavier, Flöte, Violine und Streichorchester bildete den Abschluß und verfehlte seine Wirkung auf die Hörer nicht. Der Vortrag war leicht ins Virtuose umgebogen und mehr orchestral als kammermusikalisch aufgefaßt. Der Glanz der Darbietung durch Prof. E. Erdmann, Strub und Kammermusikus E. Wißmann entfesselte lebhaften Beifall. Die Einleitung bildete Bachs 4. Suite in D-dur für Orchester. Das war ein unproblematisches, herzhaftes Musizieren, lebensnah und zu Herzen gehend. Orkane des Beifalls durchtobten den großen Glockensaal nach Telemanns Kantate „Ino". Erklärlich: ein solch herrliches Organ, wie es Margarete Kubatzki-Leipzig zur Verfügung steht, gehört zu den größten Seltenheiten. Durch die innere, naturhafte Glut, durch den Umfang und die Klangschönheit der Stimme in allen Lagen wuchs das Werk zu erhabener Größe. Telemann hat ein Meisterwerk geschaffen, das sich „ebenbürtig an die bedeutendsten, vergleichbaren Kompositionen des Zeitalters stellen läßt". Das Orchester, wesentlich in den Streichern verstärkt, musizierte unter Schnackenburg hinreißend.

2½ Stunden Kammermusik im oberen Saale unseres ehrwürdigen Rathauses: „Bachs Celler musikalische Eindrücke" war sie überschrieben. Prof. Ramin ließ sein Cembalo in so vollendeter Weise erklingen, daß er auch die entwaffnete, die innerlich Gegner dieses Instrumentes sind. Die d-moll-Suite von Marchand überraschte in ihrem Werte. Sie reicht natürlich nicht an die c-moll-Suite Couperins heran. Diese fünf Stücke sind köstliche Musik, nur darf man in ihnen keine Programmusik vermuten, wozu die einzelnen Titel verleiten könnten. Sicher hat Couperin etwas in sie hineingeheimnist, was seine Zeitgenossen verstanden haben. Uns berühren die poetischen Gedanken zauberhaft. Rameaus Sarabande und Rondeau ergänzen die glänzenden Eigenschaften der Franzosen des 18. Jahrhunderts aufs beste. Sollte jemand noch der Ansicht gewesen sein, 2 Flöten sind schlimmer als eine Flöte, so werden ihn die Kammermusiker Bremer und Schmidt eines anderen belehrt haben. Das saubere, klangschön und absolut tonreine Spiel bewährte sich trefflich in 2 Werken von M. de la Barre: Suite in h-moll für 2 Flöten allein, Triosonate für 2 Flöten, Violoncell und Basso continuo. Klare Thematik, geschickte Durcharbeitung zeichnen die wertvollen, lebenskräftigen Werke aus. Herrn Clérambaults lange Kantate „Der Schiffbruch des Odysseus" möge man in den Archiven ruhen lassen, auch die Kunst einer Helene Fahrni kann sie nicht am Leben erhalten. Konzertmeister H. Grevesmühl brachte frische Luft wieder. Er trug mit K. v. Tricht am Cembalo Leclairs Violinsonate in D-dur Werk 9 herzerquickend vor, daß man gestärkt die auch etwas lange, aber interessante Hochzeitskantate von J. Christoph Bach (1642—1703) anhören konnte. H. Fahrni, G. Pitzinger, W. Koberg, P. Gümmer und Mitglieder des Domchores stellten sich in den Dienst der Kunst. Spiritus rector war auch hier MD Liesche.

Prof. Michael Schneider weihte die neue „Bach-Orgel" im Dom ein. Das Werk ist 1937—1939 von W. Sauer gebaut (3 Manuale, Pedal, 50 Register usw.). Die französischen Tonsetzer M. A. le Bèque, C. d'Aquin, M. Clérambault können sich neben Buxtehude, Pachelbel und Bach schwer behaupten, entbehren aber nicht eines gewissen Reizes. Zu dieser 2. großen Orgel gesellt sich noch das kleine Silbermann-Positiv in der Westkrypta des Domes. Es ist 1745 von G. Silbermann für die Kirche in Etzdorf bei Hainichen in Sachsen erbaut und jetzt von der hiesigen Domgemeinde erworben worden. Volker Gwinner führte das Werkchen verschiedentlich mit Werken von Sweelink, Scheidt, M. Weckmann, Böhm, Raisone und J. S. Bach vor.

Mit einer ganz herrlichen Aufführung der h-moll-Messe durch Liesche, Domchor, Staatsorchester mit seinen hervorragenden Solobläsern, Fahrni, Pitzinger, Marten und Gümmer fand der offizielle Teil des Festes seinen Abschluß. Die unentwegten Bachfestler fuhren am 13. Juni noch nach Celle und Lüneburg, wo Liesche mit dem Bremer Gedok-Orchester Händel und Mozart musizierte. L. v. Werfebe (Violine), M. Bastanier (Bratsche) und K. v. Tricht (Gesang) waren als Solisten vorgesehen. Ich habe mich an der Fahrt nicht beteiligen können; ebenso konnte ich die Sonderveranstaltung: „Musikalische Feierstunde in der Kirche von Ganderkesee i. O." nicht genießen. Dort hat C. A. Duckwitz-Bremen die 1699 erbaute Arp Schnitger-Orgel mit Werken von Lübeck, Böhm und Bach erklingen lassen; während Harald Wolff mit seiner „Bremer Kantorei" vier Motetten von Lassus und eine Kantate von A. Bohlen „Ach Herr, mich armen Sünder" aufgeführt hat. Es soll sehr schön und stimmungsvoll gewesen sein.

J. N. David hielt am 10. Juni einen sehr gut besuchten Vortrag über „Das Wesen des Kontrapunktes in der musikalischen Kunst". Seine schlichten, aber eindringlichen Worte verglichen vor allem die kontrapunktische Kunst ganz treffend mit der Architektur, der Malerei und der Dichtkunst — den Vorfahren der Musik. Dabei leitete ihn Gründlichkeit, Allseitigkeit und historische Treue. Ihm ist Kontrapunkt nicht Augenmusik für Wissende, sondern die einzige Möglichkeit, durch die der nordische Mensch seine Sehnsucht nach der übersinnlichen Durchdringung des Göttlichen befriedigen kann.

Wer das ganze Bachfest gehört hat, wird sich kaum der Fülle an gewaltigen Eindrücken haben erwehren können. Ein Stück Musikgeschichte wurde in konzentriertester Form lebendig, genußreich und belehrend zugleich, fruchtbringend für die jüngere Generation, die sich erfreulich stark beteiligte. Das war wahrhaftige Musik-Kultur!

MUSIK DES DEUTSCHEN OSTENS AUF SCHLOSS BURG an der Wupper.

Von Ernst Suter, Düsseldorf.

In den Tagen politischer Erregung um die Danziger Frage konnte der 26. Burgmusik besondere Bedeutung zugemessen werden, indem sie durch eine Doppelveranstaltung den Blick auf diesen deutschkulturellen Außenposten richtete und ihn für die Notwendigkeiten seiner inneren und äußeren Besitzverhältnisse schärfte. Es geschah das durch einen weitausholenden Vortrag von dem Geschäftsfü rer der Landeskulturkammer der freien Stadt Danzig, Dr. Goergens, der an Hand einer geschichtlichen Wanderung durch Aufzeigung eines vielgesichtigen Tatsachenmaterials nachwies, daß Danzig von jeher ein „Bollwerk deutscher Kultur im Osten" gewesen ist, wobei er besonders die engen künstlerisch-geistigen Beziehungen hell beleuchtete. Zum Wort wurde mit der Aufführung von Musiken aus dem deutschen Ostraum die beweisende und veranschaulichende Tat gesellt, teils als Umrahmung des Vortrags, teils als Kammerkonzert. Mit Werner Schramms Streichquartett Nr. 2 und zwei Kammermusiken von Johann Hannemann („Kleine Suite für Oboe, Englisch Horn und Fagott" und „Quintett für Klavier, Violine, Viola, Cello und Baß") kamen Träger des Danziger Staatspreises zu Wort. Während Schramms Quartett im Streben nach persönlichem Ausdruck seine Gedanken musikantisch bewegt, wenn auch nicht immer ausgesprochen klangökonomisch — im langsamen Satz am überzeugendsten — entwickelt, huldigt Hannemann einem sich sehr eng an Bach anschließenden, formal ungewöhnlich gekonnten, doch wenig eigenmusikalischen Stil, dessen Glätte besticht. Ein Liederzyklus von Herbert Brust, durch Eva Jürgens (Alt) ungewöhnlich verinnerlicht gesungen, litt als Ganzes unter einer gewissen Einförmigkeit der Anlage, bekundete aber im einzelnen wieder Brust als einen feinstimulierenden Lyriker. Friedrich Welters sehr geschätzter Chorzyklus „Nach Ostland" wurde durch den Städtischen Singverein Solingen (Leitung städtischer Musikdirektor Werner Saam) erneut als wertvolles neues Chorgut bestätigt. Werner Hasenclever (Klavier) und Mitglieder des Bergischen Landesorchesters Remscheid-Solingen machten sich um die Kammermusiken verdient.

FÜNFTE RICHARD WAGNER-FESTWOCHE IN DETMOLD.

30. Mai bis 10. Juni 1939.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Die unter Schirmherrschaft von Frau Winifred Wagner und Gauleiter Dr. Alfred Meyer stehende, alljährlich zu Pfingsten wiederkehrende Detmolder Festwoche war nach Entstehung und Durchführung nur möglich durch den zielbewußten Willen und die unbeirrbare Tat einzelner Männer, die dann Schritt für Schritt auch eine begeisterte Gefolgschaft für ihre Pläne gewannen. Gauleiter Dr. Meyer und Bürgermeister Hans Keller waren die Persönlichkeiten, denen die Verwirklichung der von Otto Daube angeregten Idee dieser Veranstaltung zu danken ist. Ihre opferwillige und unermüdliche Förderung dieser hohen Kulturtat war jene nie versiegende Energiequelle, die alle an der Festwoche Beteiligten zu fruchtbarer Leistung anspornte und auch den Zustrom der Besucher sicherte.

Zum fünften Male empfing die Hermannsstadt Künstler und Gäste zu den Veranstaltungen ihrer seit 1935 bestehenden Richard Wagner-Festwoche. Die Morgenfeiern und Abende des Zyklus standen diesmal im Zeichen der Beziehungen Richard Wagners zur Romantik. Konnte doch — nach einem Wort Robert Schumanns — gerade auf musikalischem Gebiet die Romantik noch Blumen ziehen auf dem Felde, wo J. S. Bach riesenarmige Eichenfelder angelegt hatte. Eine edlere Singgebung der Kunstereignisse der diesjährigen Detmolder Woche konnte es nicht geben als den Einklang zwischen der Waldlandschaft des Hermannslandes und den Meistern aus einer Blütezeit deutscher Musik. Die schöpferischen musikalischen Kräfte im Zeitalter Richard Wagners bedeutungstief in Beziehung zu setzen zur stählernen Romantik der deutschen Gegenwart, war die dankbare Aufgabe der Detmolder Festwoche von 1939. Das nationale Ethos aus Musikdrama, Sinfonie und Lied der deutschen Romantik sollte in die aus ihrer Sehnsucht und völkischen Erweckungstat geborene großdeutsche Volksgemeinschaft klingen. Wagners Persönlichkeit und Werk bedeuten uns ja die Erfüllung aller bewegenden Kräfte und Ziele des in der Romantik verlebendigten deutschen Volksgeistes, dessen vaterländische Sehnsucht nach dem geeinten starken Reiche verlangte. In keiner schöpferischen Persönlichkeit jenes Zeitalters verkörpern sich Eigenschaffen und politisches Gesamtschicksal so eng wie bei Richard Wagner, der einmal bekannte: „Mit Deutschland steht und fällt mein Kunstideal, leben oder sterben meine Werke".

Am Eröffnungsabend entbot Bürgermeister Hans Keller den Willkommensgruß der Stadt Detmold. In seiner Festansprache ordnete Gauleiter Dr. A. Meyer die jetzt klar ausgereifte und allgemein anerkannte Zielsetzung der Detmolder Woche in

den Rahmen des kulturellen Gesamtaufbaus des Reiches ein. Webers „Oberon"-Ouvertüre, drei Pfitzner-Lieder, die Lotte Schrader mit ausdrucksbeseelter Vortragskultur sang, die Rezitation der fünf Sonette Pfitzners durch Erich Ponto (Dresden) und eine in ihrem romantischen Klangreiz aufleuchtende Wiedergabe von Beethovens „Pastorale" waren die künstlerischen Darbietungen der Eröffnungsfeier.

Die Festaufführungen des „Freischütz", der „Walküre" und der „Meistersinger" waren Gipfelereignisse dieser Festwoche. Der „Walküren"-Abend bekräftigte die Geltung Detmolds als „Vorort von Bayreuth" mit der Inszenierung dieses „Ring"-Dramas durch Staatsrat Heinz Tietjen, mit Karl Elmendorffs musikalischer Leitung und dem Einsatz der bayreuthischen Stimmen von Marta Fuchs, Margarete Klose, Jaro Prohaska, Franz Völker, Ludwig Hofmann und dem stolzen Walküren-Chor. Cäcilie Reich (München) behauptete sich als darstellerisch ergreifend gesehene, gesanglich eindringlich gestaltete Sieglinde gleichwertig neben den Kräften der Festspielbühne. An den beiden übrigen Opernabenden, die Dr. Hans Winckelmanns stilbewußte und liebevoll einfühlsame Spielleitung und Prof. Leopold Reichweins suggestiv anfeuernde und dramatisch gesättigte musikalische Führung betreuten, erregte der Einsatz verheißungsvollen gesanglichen Nachwuchses besondere Aufmerksamkeit. Karl Kronenberg (Hamburg), Alf Rauch (Kassel), Willi Schoeneweiß (Hannover) und Toni Weiler (Hannover) verdienten die ihrem Leistungsstreben seitens der Detmolder Woche gewidmete Förderung. Die Bühnenbilder von Karl Alfred Müller zeigten geschickte Raumausnutzung, stimmungsvolle Farbtönung und stilgerechte Werkverbundenheit.

Die musikalisch-konzertante Aufführung von Hauptszenen aus dem „Fliegenden Holländer" in Verbindung mit einem Vortrag Otto Daubes über „Das romantische Kunstwerk" und unter solistischer Mitwirkung von Lotte Schrader, Jaro Prohaska, Theo Herrmann und Ludwig Renko gewann besondere Bedeutung durch die Wiederkehr dieses Musikdramas auf dem diessommerlichen Bayreuther Festspielhügel. Gerade an diesem Abend bestätigte Detmold wiederum die in seinen Veranstaltungen so wirksam gelungene bayreuthische Schulung, die den Hörer geistig gerüstet und seelisch aufgeschlossen zum Erlebnis der Festspielstätte im Frankenlande geleitet.

Eine Franz Schubert-Morgenfeier erinnerte an denkwürdige Fäden, die sich von der biedermeierlichen Landschaft dieses Meisters zum Bayreuther Kreise spinnen. Zwar erwähnt Wagner den Schöpfer der „Unvollendeten" in seinen Schriften und Briefen nur wenige Male. Aber aus Hans von Wolzogens „Erinnerungen" wissen wir, wie innig er dem Wiener Tondichter zugetan war. Jenes zart schwärmerische „Sei mir gegrüßt" war eines seiner Lieblingslieder, das er sich noch während seiner letzten Lebenszeit in Italien wiederholt vorsingen ließ. Die Vortragsfolge dieser Schubertfeier enthielt das Forellenquintett und eine Liedreihe, die sich von tragisch umwettertem Daseinsernst zu echter Lebensfreude auflichtete. Die Darreichung des Quintetts geschah im durchgeistigten und klanglich kultiviertem Zusammenspiel von Fritz Weitzmann (Klavier), August Schäfer (Violine), Wilhelm Kindsgraf (Viola), Hans Herbert Winkel (Violoncell) und Max Deichmann (Contrabaß). Theo Herrmanns in imposanter Tonfülle ausströmender Baß besitzt erzenen Klang und verfügt auch über jene elastische Biegsamkeit, die sorgsamste Nüanzierung der musikalischen Ausdrucksgestaltung ermöglicht. Warmblütige Empfindung und wohlfundierte technische Durchbildung vereinigen sich bei dem Hamburger Künstler zu einer Liedkunst von ausgeprägtem Eigenwuchs. Otto Daube begleitete mit poetisch erfüllter Wärme und technisch virtuos gefeiltem Spiel.

Die Feier zum 70. Geburtstage Siegfried Wagners erbrachte Gedenkworte Otto Daubes, die Vorspiele zum „Bärenhäuter" und zur „Heiligen Linde", sowie den Clara Ebers anvertrauten Schlußgesang der Agnes aus „Sternengebot".

Den Abend „Hans Sachsens poetische Sendung" leitete Staatsschauspieler Erich Ponto mit der Lesung des gleichnamigen Goetheschen Gedichts auf einen alten Holzschnitt ein. Als Beispiele deutscher Volkskunst in Nürnberg um 1550 sahen wir neben dem „Kälberbrüten" das ergötzliche Stücklein von der „Geduldigen und gehorsamen Markgräfin Griselda" aus der Feder des fabulierungsfreudigen Nürnberger Poeten. Otto Daube hat das aus Ernst und Scherz gemischte Spiel szenisch neu bearbeitet und mit Zwischenaktsmusik aus Instrumental- und Vokalsätzen des 15.—17. Jahrhunderts versehen. Die stofflich aus einem Hans Sachs-Schwank geschöpfte Sakristanszene aus S. Wagners Märchenoper „An allem ist Hütchen schuld" war der wirksame Ausklang dieser heiteren, schlicht unterhaltsamen Veranstaltung.

Eine von Dr. Walter Lange, dem Kustos des Stadtgeschichtlichen Museums zu Leipzig, betreute Ausstellung „Im Reiche der Romantik" veranschaulichte die romantische Umwelt des jungen Wagner in zumeist zeitgenössischen Urkunden. Die aufschlußreiche Schau wurde neben wertvollen Leihgaben hauptsächlich aus den Beständen der Richard Wagner-Sammlung des Stadtgeschichtlichen Museums zu Leipzig bestritten. Sie fand eine sinnvolle Ergänzung durch die Ausstellung der Lippischen Landesbibliothek, die das Thema „Richard Wagner und die deutsche Romantik" ebenfalls aus ihren reichen Buchbeständen insbesondere unter Berück-

sichtigung der Beziehungen Wagners zu Nürnberg verdeutlichte.

Die städtischen Orchester aus Bielefeld und Münster waren unter ihren Dirigenten Werner Gößling und Hans Rosbaud als einsatzwillige und leistungstüchtige Instrumentalisten am Gelingen der Festwoche entscheidend beteiligt.

„Planvolle und zielbewußte Arbeit, verbunden mit selbstloser Hingabe und begeistertem Idealismus, haben dem Bayreuther Kulturideal eine bleibende Pflegestätte in Detmold und im Gau Westfalen-Nord geschaffen" — so begrüßte Frau Winifred Wagner in ihrem Geleitwort die diesmal in seltener innerer Geschlossenheit und überragendem künstlerischen Wertgehalt geglückte Tat der Richard Wagner-Festwoche im Hermannslande. Dieser Gegengruß aus der Festspielstadt bedeutet für Detmold als dem „Vorort von Bayreuth" die schönste, aber auch weiterhin verpflichtende Anerkennung seiner einzig bisher in diesem Gau verfolgten Bestrebungen. Auch in diesem Jahr schloß die Festwoche mit vier „Meistersinger"-Aufführungen, deren Besuch deutschen Arbeitern aus dem Gaugebiet seitens der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" ermöglicht wurde.

So erstand in Detmold wieder ein von allen Kunstkräften mit letzter Hingabe zum Siege geführtes Gemeinschaftswerk im Dienste hoher deutscher Kulturideale. Tausende von Menschen für den Bayreuther Gedanken und damit für echtblütige deutsche Kunst zu begeistern, sind Wille und Ergebnis dieser Festwoche, die sich nicht nur innerhalb der ihr beheimateten anmutigen Stadt, sondern auch über ihre engeren Grenzen hinaus eine treue Gemeinde geschaffen hat. Detmold als „Vorort von Bayreuth" ist keine leere Schmeichelei, sondern taterfülltes Bekenntnis von zukunftsstarker Wurzelkraft!

DÜSSELDORFER KIRCHENMUSIKTAGE.

Von Ernst Suter, Düsseldorf.

Die vom Landesverband der evangelischen Kirchenchöre im Rheinland veranstalteten Kirchenmusiktage hatten das fünfzigjährige Bestehen dieses Verbandes zum Anlaß. Sie begannen mit einer Arbeitstagung für Pfarrer und Kirchenmusiker und gipfelten in einem festlichen Sonntag mit musikalisch ausgestattetem Gottesdienst und einem evangelischen Volkssingen. Der Tagung war von dem Verbandsleiter Kirchenmusikdirektor Ferdinand Schmidt die Aufgabe gestellt worden, Gemeindesingegut zu erarbeiten, durch umfassende Vorträge brennende Gegenwartsfragen des Kirchenchorlebens zu behandeln, mit fünf Kirchenmusiken gottesdienstliche Musik der Vergangenheit und Gegenwart zu bieten und auch die Frage der Nebengottesdienste praktisch zu beleuchten. Betrachtete Oberkonsistorialrat Lic. Dr. Söhngen den „Kirchenchor als eine Einrichtung der Kirchengemeinde", so richtete D. Paul Graff die Schau auf die „Verkümmerung evangelischen Gottesdienstlebens", während sich der praktischen Singarbeit Karl Rahner und Walter Kiefner widmeten und im Hochgebiet der Orgel Dr. H. Klotz umsichtig, anregend und aufklärend beschäftigt waren. Erneut erkannte man die leider vielfach vergessenen Fälle bester Gebrauchsmusik, doch spürte man auch vom neuen Werden in dem Schaffen der jungen Generation. Dazu trugen die mancherlei gebotenen Kirchenmusiken bei. Die vom Essener Paulus-Chor (Otto Helm — M. Schneider, Orgel) dargestellte „Alte und neue Ostermusik" gesellte sich zum Wollen zeitgenössischer Tonsetzer wie Helmut Degen, Karl Kappesser, Rudolf Hanebeck, Werner Bieske, Kurt Thomas, Karl Hasse, deren vielgesichtiges, mehr und mehr den liturgisch-praktischen Aufgaben sich zuwendendes Gestalten durch eine vom Barmer Bachverein (Fritz Bremer — Albert Thate, Orgel) vollführte, nur dem konsequent neuformenden Schaffen Ernst Peppings gewidmete Musik ergänzt wurde. Ferner seien die Darbietungen „Alte Chor- und Orgelmusik" durch die Elberfelder Kurrende (Erich v. Baur — Dr. Czach, Orgel), eine stilbeherrschte Wiedergabe von H. Schützens „Auferstehungshistorie" durch die Kölner Kantorei unter Hans Hulverscheids Leitung und die eindrucksvolle Deutung barocker Chor- und Orgelmusik durch die Niederrheinische Chorgemeinschaft (Karl Rahner — Stadtorganist Kurt Beer, Orgel) als Beispiele echter kirchenmusikalischer Haltung genannt. Alle diese Darbietungen und teils mustergültig geprägten Musiken zeugten nicht nur von einem tüchtigen, vokalen Können, sie bestätigten auch den lebendigen, von künstlerischer Verantwortung getragenen Musiziergeist, der sich auch nicht in den vielen Chormitgliedern und ihrem freudigen Tun beim gottesdienstlichen und geselligen Singen verleugnete. Ein besonderer Festakt erbrachte den Rechenschaftsbericht wie die Grüße der Behörden und klang in dem Treugelöbnis zu Führer und Reich aus.

REICHARDT-GEDENKFEIERN IN HALLE.

Von Dr. Hans Kleemann, Halle/S.

Von Joh. Friedr. Reichardt, der am 27. Juni vor 125 Jahren starb, gilt das Wort: „Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt, schwankt sein Charakterbild in der Geschichte". Da war es sehr verdienstvoll, daß Dr. Fritz Stege, vom Städt. Kulturamt nach Halle eingeladen, es in einem Vortrag unternahm, Vorurteile zu beseitigen und ein zutreffendes Bild seiner Persönlichkeit zu entwerfen. Joh. Fr. Reichardt — ein Leben für deutsche Musik,

so lautete sein Thema. Er führte uns — ganz romantisch gesehen — als Gäste in Reichardts Haus, ließ uns dort einen musikalischen Abend erleben und Einblick tun in sein menschliches und künstlerisches Wesen. Da in den Vortrag Lieder — gesungen von El. Grunewald und Magda Fokuhl — und Klavierstücke (Gerd Ochs) eingeschaltet wurden und Kurt Schütt aufschlußreiche Selbstzeugnisse aus den Schriften vorlas, so ergab sich ein durch wirklich persönliche Züge ausgestattetes und bereichertes Bild. Man lernte den geistvollen Schriftsteller, den scharf beobachtenden Kritiker, den Komponisten, in dem sich Inspiration und Kunstverstand glücklich ergänzen, kennen und nicht zuletzt den stets deutsch empfindenden Künstler. Konnte er doch Friedrich dem Großen, der ihm nicht ohne Ironie den Rat gab, sich Ricciardetto zu nennen, die hochgemute Antwort geben: „Dazu bin ich zu stolz, ein Deutscher und Ihr Untertan zu sein!"

Daß es in Reichardts Schaffen mancherlei für unsere Zeit wiederzuentdecken gibt, und daß er allgemein anerkannt wird, bewies das einige Tage später gegebene Konzert. Da hörte man u. a. ein bedeutendes Bruchstück aus der Kantate „Ariadne auf Naxos", von El. Grunewald dramatisch gesungen, ein empfindungsstarkes „Te ergo quaesumus" (Terzett), zwei sinfonische Werke von edler klassischer Haltung, von denen besonders die Sinfonie D-dur durch ihren Einfallsreichtum und ihre formale Geschlossenheit fesselte, und als Hauptwerk die Trauerkantate auf den Tod Friedrichs des Großen für Soloquartett, Chor und Orchester. Unter Leitung von Gerd Ochs, der auch die Bearbeitungsfrage zweckmäßig gelöst hatte, erlebte die Kantate durch einen Gemeinschaftschor, den Lehrergesangverein und das Stadttheater-Orchester eine eindrucksvolle Wiedergabe. Sicher erweist sich vieles von den hier gebotenen wie auch anderen vorläufig noch im Verborgenen ruhenden Werken als lebensfähig, nur soll man sich vor rein historischen Experimenten hüten und nicht ein ganzes Konzert von 2- bis 3stündiger Dauer ausschließlich Reichardt widmen, da man sonst leicht das Gegenteil der beabsichtigten Wirkung erreicht.

KIRCHENMUSIKTAGE IN HAMBURG.

Von Dr. Rudolf Scharnberg, Hamburg.

Wir sehen in der Kirchenmusik nicht mehr nur eine rein musikalische Gattung mit charakteristischen formalen Zügen und einer eigentümlichen Tradition, die sie von anderen Formen und anderen Traditionen unterscheiden, sondern wir sehen sie wesentlich wieder als „Musik in der Kirche". Der grundsätzliche Wandel in der Musikanschauung, der sich in unserem Jahrhundert anbahnte, hat auch für die Kirchenmusik Geltung, ja für sie in besonderem Maße, da in der „Gemeinde" als einer vertieften Form der „Gemeinschaft" die Lebensfragen der Musik deutlicher und fordernder in Erscheinung treten als in den Daseinsordnungen, in die die Musik wesentlich nur „gestaltend" eingebaut ist.

Das Landeskirchliche Amt für Kirchenmusik in Hamburg, das seit 1936 alljährlich die „Hamburgischen Kirchenmusiktage" veranstaltet, sucht in systematischer Arbeit den Boden zu bereiten, auf dem ein echtes musikalisches Leben im Raum der Kirche wachsen kann. Zwei Ströme gilt es dabei zu vereinen, die, aus ganz verschiedenen Quellen kommend, heute noch getrennt fließen und sich nur hier und da zusammenfinden: die rein musikalische Tradition der Kirchenmusik und die liturgische Bewegung. Es ist das Schicksal der protestantischen Kirchenmusik seit Luther gewesen, der eigentlichen Verkündigung immer mehr entfremdet zu werden. Die innige Durchdringung mit der weltlichen Musik im 16. Jahrhundert, die sich in den vielen Volkslied-Kontrafakten wie in der gleichzeitigen Instrumentalmusik ausspricht, wirkte nicht im Sinne einer Bindung des öffentlichen Musiklebens an die Kirche, sondern säkularisierte umgekehrt die Kirchenmusik. Aus der Überlieferung dieser säkularisierten, aber freilich bis zu den höchsten Kunstformen Johann Sebastian Bachs geläuterten Musik schöpfen die Komponisten der Gegenwart, mögen sie auch gelegentlich formale Errungenschaften jüngerer Zeiten kompositorisch ausnutzen. Es wächst hier eine Kirchenmusik, die in vielen Fällen die strengen Forderungen der alten Meister erfüllt und damit den Bedürfnissen der Kirchenmusik als Gattung gerecht wird.

Gegenüber diesen Kompositionen erhebt aber nun die liturgische Bewegung gewisse Ansprüche. In engem, ursächlichem Zusammenhang mit der Säkularisierung der Kirchenmusik steht der Verfall der Liturgie, der ebenfalls seit den unmittelbaren Nachfolgern Luthers zu beobachten ist. In dem Maße, wie sich das Wort als Träger der Verkündigung in den Vordergrund drängte, erstarb die echte kultische Handlung, der Gottes„dienst", und die Musik sank mehr und mehr zum „Schmuck" herab. Die liturgische Bewegung (die eine mehr als hundertjährige Vorgeschichte hat) will das Gleichgewicht zwischen den Teilen des Gottesdienstes wiederherstellen, das Predigtwort in seine Grenzen zurückweisen, das kultische Zeremoniell zu ganz bestimmt umrissenen Formen ausbauen und der Musik wieder ihren gerechten Anteil am Gottesdienst zuweisen. Gerade die Ansprüche der Musik werden dabei bezeichnenderweise zunächst von den Kirchenmusikern als den musikalischen Liturgen verteidigt, oft noch in hartem Kampf gegen die theologischen Liturgen.

Das Ideal einer neuen, wirklich lebendigen Kirchenmusik wäre fraglos in einer innigen Verbindung der liturgischen Bestrebungen mit der

guten neuen Kirchenmuſik zu ſehen. Jede Liturgie müßte wirklich von den beſten muſikaliſchen Werken und Kräften getragen werden, und jedes „Kirchenkonzert“ müßte noch im Zeichen der Verkündigung ſtehen. Statt deſſen ſtehen in den Kirchen noch immer muſikaliſch arme Liturgien und rein repräſentative Konzerte unverbunden nebeneinander. Die alljährliche Aufführung der Matthäus-Paſſion zu hohem Eintrittspreis und bei „ausverkauftem Hauſe“ iſt ein Höhepunkt des „Konzertlebens“, nicht des Kirchenjahres.

Auch die vierten Hamburger Kirchenmuſiktage vermochten die Bindung von Liturgie und Muſik nicht überzeugend darzuſtellen. Während in früheren Jahren ſehr ſchöne Formen großer muſikaliſch-kirchlicher Feiern angewendet wurden, zerfiel das diesjährige Programm in liturgiſche Morgenfeiern und glanzvolle „Konzerte“. Eine ſinnvolle Bereicherung erfuhren die Muſiktage durch die Turmmuſiken, die der Hamburger Poſaunenchorverband unter der Leitung des Landesobmannes August Schröder auf der Höhe des St. Jacobi-Turmes abhielt. Vor hundert Jahren hat Riehl bereits eine Erneuerung dieſer ſchönen alten Sitte gefordert, er hat freilich in den einſchlägigen Schriften (Kulturpolitiſche Briefe an einen Staatsmann) auch gleich darauf hingewieſen, daß das Turmblaſen vornehmlich eine Sache der kleinen Städte ſei. In der großen Stadt (wie viel mehr in der modernen Großſtadt) dringen die Choräle kaum bis in die nächſten Straßen. Als feierliche Begrüßung der Konzertbeſucher (das Turmblaſen fand jeweils dreiviertel Stunden vor Konzertbeginn ſtatt) übten die herrlichen vierſtimmigen Sätze jedoch ihren vollen Zauber auf die Menſchen aus, die der Kirche zuſtrebten.

Unter den liturgiſchen Feiern ragte der Verſuch einer „Deutſchen Meſſe“ in Anlehnung an liturgiſche Sätze von Chriſtian Lahuſen hervor. Lahuſens Sätze ſind dem alten Pſalmton trefflich nachempfunden, ſie bezeugen ein ernſthaftes Streben des Komponiſten, ohne jedoch ſchon endgültige Löſungen zu ſein. Soweit zu einzelnen Texten (z. B. „Chriſte du Lamm Gottes“) bereits Melodien alter Meiſter vorliegen, wird auch wohl kein moderner Verſuch dieſen gegenüber befriedigen. Da man in die Meſſe, deren Geſtaltung ſichtbarlich nach rein theologiſchen Geſichtspunkten vorgenommen war, eine Unzahl verſchiedener liturgiſcher Inhalte hineinnahm und ſie — in einer mit mehr als tauſend Perſonen überfüllten Vorſtadtkirche — auch noch mit einer Sakramentsfeier verband, dehnte ſich die Feier über mehrere Stunden hin und entließ die Teilnehmer ſchließlich ermüdet und verſtändnislos.

Die Kirchenkonzerte hatten dagegen ſämtlich ein erfreulich hohes Niveau. Sie waren alten Meiſtern, Althamburger Meiſtern, Bach und Zeitgenoſſen gewidmet. Kurt Wolfgang Senn, der Münſterorganiſt zu Bern, ſpielte auf der Arp-Schnitger-Orgel Werke alter Meiſter. Sweelinck, Tunder, Buxtehude, Hanff und Bach ſtanden auf ſeinem Programm. Die Kunſt Senns äußerte ſich nicht nur in der techniſchen Meiſterung der ſchwierigen mechaniſchen Orgel, ſondern auch in der feinſinnig wählenden Regiſtrierung, mit der er den verſchiedenen Werken (darunter Präludium und Fuge Es-dur) gerecht wurde.

Ein zweites Konzert war Johann Sebaſtian Bach gewidmet und wurde zum Höhepunkt der Kirchenmuſiktage. Der Hamburger Städtiſche Kirchenchor unter Adolf Detel ſang zwei achtſtimmige, zweichörige Motetten („Der Geiſt hilft unſerer Schwachheit auf“ und „Singet dem Herrn ein neues Lied“). Als Nachfolger des im vorigen Jahre verſtorbenen Kirchenmuſikdirektors Karl Paulke hat Detel die Leiſtungshöhe des Chores voll zu erhalten gewußt und die ſtimmliche Lockerheit und Beweglichkeit planvoll über das frühere Maß hinaus entwickelt, ſo daß ihm im Städtiſchen Kirchenchor nun ein empfindliches und unbedingt ſicher anſprechendes Inſtrument für alle Aufgaben zur Verfügung ſteht. Die Geſtaltung der beiden Motetten legte Zeugnis ab von der intenſiven Chorerziehungsarbeit Detels; der Hörer fühlte ſich weit über das rein Muſikaliſche hinaus im Innerſten ergriffen. Im gleichen Konzert ſpielte Engelhardt Barthe zum erſten Mal die Schnitger-Orgel. Barthe iſt ſeit etwa einem Jahrzehnt Organiſt der Hauptkirche St. Katharinen; daß er nun endlich den Weg in die benachbarte Jacobi-Kirche mit ihrer wundervollen Orgel fand, wurde von allen Muſikfreunden dankbar begrüßt. Daß Barthe einer der erſten Bach-Spieler iſt, war ſchon lange bekannt; aber erſt auf der Schnitger-Orgel kam er nun ganz zur Auswirkung. Toccata, Adagio und Fuge in C-dur, die Sonate in G-dur und Präludium und Fuge in e-moll ſpielte er mit einer Virtuoſität, daß man von dieſen Werken den Eindruck abſoluter Schwereloſigkeit erhielt. Bei ſparſamſter Regiſtrierung, die nur der Verdeutlichung der muſikaliſchen Architektur als beſcheiden zurücktretende Hülle dieſer „Muſik an ſich“ diente, ging Barthe in ſeiner Wiedergabe von der geſtaltenden Kraft des lebendigen Rhythmus aus und machte ſo die mit ungeheurem Schwung vorgetragenen Werke in ihrem inneren und äußeren Ausmaß reſtlos deutlich.

Der St. Petri-Kirchenchor unter Guſtav Knak zeigte in einem ſehr beachtlichen Konzert, daß die Hamburger Kirchenmuſiker vor zweihundert Jahren (Weckmann, Telemann und andere) nicht weniger fleißig und geiſtvoll waren als ihre Kollegen von der erſten deutſchen Oper am Gänſemarkt. Auch hier wirkte ein Orgelſpieler von überdurchſchnittlichem Können, Hermann Duwe, mit.

Den Ausklang der Konzerte bildete ein Abend mit zeitgenössischer Musik in der St. Michaeliskirche. Zwei Orchesterwerke von Ottmar Gerster („Festliche Musik") und Helmut Degen („Konzert für Orgel und Orchester") verlangen nicht eigentlich nach dem Kirchenraum, ganz abgesehen von ihrer bei aller Gefälligkeit nicht überaus tiefen thematischen Substanz. Das Nordmark-Orchester unter Konrad Wenk spielte die Sätze, dem Orgelpart widmete sich Werner Schröter. Mit Chorsätzen waren vertreten Kurt Thomas (Motette „Jauchzet Gott alle Lande"), Karl Hasse (Motette „Vater unser") und Hans Friedrich Micheelsen (Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied"). Der Kirchenchor mit Knabenchor St. Michaelis unter Friedrich Brinkmann gab die Motetten vorbildlich wieder und führte namentlich den strahlenden achtstimmigen Satz Micheelsens zu herrlicher Wirkung. Am Schluß erklang als Uraufführung die dreisätzige Partita für Orchester von Hans Friedrich Micheelsen, einer der wertvollsten positiven Beiträge zu den Kirchenmusiktagen. Die reine Orchesterkomposition größeren Ausmaßes ist Neuland für den Komponisten, in dem er sich jedoch sogleich mit überraschender Freiheit bewegt. In den strengen Formen einer dreiteiligen Ouvertüre, einer Passacaglia und einer Fuge, und im Rahmen der gebundenen Satzkunst entwickelt sich ein reiches musikalisches Leben von unmittelbarer Gegenwartsnähe. Es zeigt sich wieder, wie wenig „historisch" die alten Formen sind, wenn ein Könner sich ihrer bedient, der nicht nur das Handwerk versteht, sondern auch Einfälle hat. Micheelsen geht von Choralthemen aus, die er aber auf einfachste Art so persönlich umwandelt, daß sie zum Baustoff für eigenwüchsige sinfonische Sätze werden.

Die Instrumentation der Partita ist im wesentlichen chorisch aufgebaut. Dem glänzenden Streicherklang steht der feierliche, von den Posaunen bestimmte Bläserklang gegenüber. Beide Gruppen werden teils chorisch geteilt, teils gegeneinander kontrapunktierend, teils miteinandergehend eingesetzt in einer Form, die den klaren Aufbau der Partita sinnvoll unterstreicht. Als glänzenden Abschluß einer Kirchenmusiktagung konnte man kaum ein besseres zeitgenössisches Werk wünschen als dieses.

HEIDELBERGER BEETHOVEN-TAGE

vom 7.—12. Juni 1939.

Von Otto Seelig, Heidelberg.

Der Name Beethoven hatte seine alte Anziehungskraft ausgeübt und der diesjährigen musikalischen Frühlingsfeier eine besonders rege Beteiligung aus allen Volkskreisen zugesichert. Der Programminhalt umfaßte einerseits Werke, die dem Laien durch immer wiederholtes Hören vertraut und lieb geworden, wie die Pastoralsymphonie, das Es-dur-Klavierkonzert, das Violinkonzert u. a., andrerseits solche, die selten oder nie gehört, besonders dem Kenner interessant waren, wie die Ritterballett-Musik und das Bläser-Oktett — zwei harmlose Jugendwerke, aber schon mit bedeutender Beherrschung der Instrumentenbehandlung — oder die Chorfantasie Werk 80, eine der liebenswürdigsten Schöpfungen Beethovens.

Wie es in den Vorjahren üblich geworden, bildete die Einleitung und den Schluß der von GMD Kurt Overhoff geleiteten Veranstaltungen je ein „Serenadenabend" auf dem Schlosse, deren Rahmen allerdings durch Aufnahme von Werken tief symphonischer Prägung wie den Ouverturen zu „Coriolan" und „Egmont", dem Violinkonzert Werk 61 (Solistin Riele Queling), dem Finale der c-moll-Symphonie stark erweitert wurden. Außerdem hörte man in diesen beiden Konzerten „Drei Aequale für 4 Posaunen", die „Deutschen Tänze", die erwähnte „Musik zu einem Ritterballett", das Bläser-Oktett (Ausführende die Solobläser des Städtischen Orchesters), die Ouverture zu „König Stephan" und die „Mödlinger Tänze". Ein Symphoniekonzert brachte, mit Prof. Elly Ney als Solistin, die Chorfantasie (mit dem Madrigalchor der Städtischen Singschule und dem Theaterchore) das Es-dur-Konzert Werk 73 und die Pastoralsymphonie. Dem Streichquartett war diesmal ein gebührender Platz geweiht: Riele Queling mit ihren Quartett-Genossinnen Lotte Hellwig-Josten, Gerda van Essen, Ilse Bernatz spendeten die Quartette A-dur Werk 18, F-dur Werk 59 und Es-dur Werk 127 in einem Vormittagskonzert. Leider war eines der wichtigsten Gebiete Beethovens, die Klaviersonate, diesmal unberücksichtigt geblieben.

Der Bachverein beteiligte sich unter der Leitung von Prof. Hermann Poppen durch eine Aufführung der Missa solemnis. (Solisten: Ria Ginster, Emmy Leisner, Heinz Marten, Rudolf Watzke).

Eine besondere Anziehung gewann das Fest durch zweimalige Wiedergabe des „Fidelio" im Städtischen Theater (musikalische Leitung: GMD Overhoff, Inszenierung: Intendant Erlich, Bühnenbilder: Stephan Schmitt). Die Titelpartie sang Gertrude Rünger aus Berlin, vollwertig unterstützt durch die einheimischen Mitglieder H. E. Ritter (Florestan), E. Moerschel (Marzelline), G. Buttlar (Rocco), K. Rehm (Pizarro), Fr. Fetzer (Jaquino), H. Landwehrmann (Minister) u. a.

Der Gesamteindruck dieser Beethoven-Tage war ein tiefer und starker und hat die künstlerische Bedeutung der regelmäßigen Heidelberger musikalischen Festveranstaltungen aufs neue verstärkt.

MUSIK BEI DER STETTINER KULTURWOCHE.

Von Ernst Bock, Stettin.

Wenn Kräfte aufgefordert werden, sind sie auch da. Sie aufzuzeigen und neue aufzuspüren: das war die Grundidee der Stettiner Kulturwoche, die im Rahmen der Pommerschen Kulturwoche vom 14.—20. Mai stattfand. Die Durchführung lag in Händen des Leiters des „Stettiner Kulturinstituts", Gauschulungsleiter Paul Eckhardt. Hauptbeteiligte waren das Stadttheater und das Städtische Orchester. Als Festaufführung ging „Der Freischütz" unter ausgezeichneter Regie von Georg Gütlich und musikalisch gestraffter Leitung von Gustav Mannebeck über die Bretter, und zwar in solcher Eindruckstiefe, daß diese Aufführung mit zu den besten des Winters zählt. Die Anforderungen des Werkes können von den vorhandenen technischen Mitteln und künstlerischen Kräften bewältigt werden, obschon man sich zu dieser besonderen Gelegenheit Marcell Wittrisch als Gast verschrieben hatte. Er sah seine Aufgabe darin, sich dem Ensemble harmonisch einzugliedern, und doch drehte sich Spiel und Interesse naturgemäß um ihn, dem Erika Hoffmann eine musikalisch und rein gesanglich hohe Leistung zur Seite stellen konnte. Romantisch-realistisch gesehen bedeutete die Wolfsschluchtszene den Höhepunkt der Oper, da die bühnenbildnerische Szenerie Otto Markers eine derart wohlgelungene Stimmung gab, daß darin die Farben des Orchesters, Handeln und gesangliche Darstellung — Josef Engelhardt, Marcell Wittrisch — mit ungewöhnlicher Charakteristik auflebten. Daß Dirigent und Sänger im übrigen den Glanzstrecken des Werkes in den Arien äußerste Aufmerksamkeit zuwandten, bestätigte der lebhafte Beifall des vollen Hauses, der am Schlusse viele Vorhänge heischte.

Die geopolitische Aufgabe Stettins als Tor der Ostsee weist zwingend auch auf musikalische Sonderaufgaben hin. Man erfüllte sie in einem „Sinfonischen Konzert" unter dem Leitwort: „Musik des Nordens". Träger war wiederum das Städtische Orchester unter MD Gustav Mannebeck, während Konzertsänger Bernhard Jakschtat (Hamburg) als Solist mitwirkte. Brachte der erste Teil deutsche Komponisten (wenn man Buxtehude hier schon dazurechnen will) mit nordisch betontem Ausdruck, so zog der zweite Teil ausschließlich skandinavische Tonsetzer heran, die jedoch ausnahmslos deutschen Meistern viel, wenn nicht alles, verdanken. Stellte man schon neben den Orchestersatz der „Tragischen Ouvertüre" vier Brahmslieder auf Texte seines Freundes Klaus Groth und Friedrich Hebbel, so vermittelten die Lieder — und von denen wieder besonders „Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn" — tatsächlich den für den beabsichtigten Sinn geschärfteren Eindruck. Mit Eleganz und Akkuratesse spielte das Orchester drei schwedische Tänze von Paul Graener, die in ihrer sprechenden originalen Liedmotivik bildhaft klar die Landschaft und ihre Menschen deuteten.

Unter den übrigen Orchesterwerken fielen nach Architektonik und Wiedergabe noch zwei vor allem auf: der „Norwegische Künstlerkarneval" des Joh. S. Svendsen (Blech gegen Violinen) und Sibelius' sinfonische Dichtung „Finlandia". Finnland war außerdem vertreten mit vier schönen Kilpinen-Liedern, von denen Jakschtat das „Den Fjelden zu" prächtig gestaltete. (Begleitung und Orgel: Kurt Schulz).

In einem volkstümlichen Konzert unter dem Motto „Kämpfend Volk — Singend Volk" wirkten Kapellen und Chöre der Stettiner Jugendformationen in großem Aufgebot an der Gemeinschaftsarbeit zusammen, während sich inzwischen der Kammermusikkreis um Scheck-Wenziger in einem Programm mit der „Musik um Friedrich den Großen" im Saale des Landeshauses erstmalig in Stettin hören ließ und starken Anklang fand, der die Künstler bald wieder nach Stettin holen wird. Den Abschluß der großen Musikveranstaltungen machte Prof. Dr. Peter Raabe mit der Aufführung der „Neunten". Das „Orchester der Reichshauptstadt" wirkte hier zusammen mit einer Auslese aus den vereinigten Chören des Kreises Groß-Stettin. Gegen die strahlende Orchesterkraft des massigen Klangkörpers setzten sich die Chöre bei guten Eigenleistungen doch zu wenig durch. Unter den Solisten (Anny Siben, Lotte Oppenkowski, Heinz Marten, Rudolf Watzke) leuchtete bei aller Einfühlungsfähigkeit doch der grundmusikalische Baßbariton Rudolf Watzkes prachtvoll auf, während ebenfalls die Stettiner Sängerin Lotte Oppenkowski (Alt) sich der hohen Aufgabe gewachsen zeigte. Der bis auf den letzten Platz gefüllte Saal brachte Peter Raabe stürmische Ovationen dar.

Erwähnt sei nur noch die schmissige Aufführung des Eichendorffschen Lustspiels „Die Freier" mit der burlesken Erfrischungsmusik von Cesar Bresgen.

Weiterhin dehnte sich die Kulturwoche auch mit musikalischen Veranstaltungen über alle größeren Städte Pommerns aus. U. a. erhielten zwei Stettiner Musiker den Preis für eingereichte musikalische Arbeiten zur Feiergestaltung: den 1. Preis von 1000 RM. erhielt Richard Gabriel-Stettin, den 2. Preis von 500 RM Prof. Florizel von Reuter-Stettin, während Prof. O. Spreckelsen von der Hochschule für Lehrerbildung in Lauenburg 1000 RM zu einer Studienreise erhielt wegen seines Einsatzes für das Musikleben Ostpommerns.

WARTBURG-MAIENTAGE 1939.

20. und 21. Mai 1939.

Von Dr. Günther Köhler, Eisenach.

Ein besonders festliches Musikprogramm kennzeichnete in diesem Jahre wiederum die Maientage des „Vereins Freunde der Wartburg". Hätte hierzu noch die junge Sommersonne auf das frische Grün des Wartburgwaldes geschienen, dann hätte das Musikerlebnis kaum vollständiger sein können. Im Eisenacher Stadttheater sangen die Thüringer Sängerknaben unter dem verdienten Leiter Herbert Weitemeyer beschwingte Frühlingslieder von Thomas Morley, Erwin Zillinger, Reger und Loewe für die Morgenfeier des Vereins. Das Städtische Orchester unter der Leitung von Walter Armbrust spielte einleitend hierzu das festliche „Meistersinger"-Vorspiel. Staatsrat Reichskultursenator Dr. Ziegler-Weimar hielt dann den Festvortrag über „Die neuen Wege deutscher Kunst". Der Redner stellte hierin vor allem die typischen Erscheinungen der materialistischen und liberalistischen Epoche zu Beginn unseres Jahrhunderts im Gegensatz zu dem jungen Aufbauwillen unserer jüngsten Gegenwart. Auf allen Gebieten entfalte sich nun neues und gesundes kulturelles Leben, und es ist nicht mehr eine abgesonderte Kaste, die die Entwicklung des Kulturlebens ausrichte, sondern das Volk ist jetzt der Merker. Aus dem Volke wachsen nun natürlich die vielfältigen neuen Formen in der Baukunst, in der Malerei, in der Dichtung und in der Musik. Und gerade die Musik ist in der Zeit der Entartung besonders stark von der kulturbolschewistischen Zeit in Mitleidenschaft gezogen worden und bis heute in den allerersten Anfängen, nun einer Reinigung entgegenzugehen. Eine Zeit aber, die einen politisch und künstlerisch so überragenden Mann in der Persönlichkeit unseres Führers geboren hat, muß Geduld aufwenden und das Erbe unserer großen künstlerischen Vergangenheit hüten und pflegen, den jungen Kräften, die aus unserer Zeit wachsen, aber auch den Weg bereiten. Im Verlaufe der Morgenfeier brachte der Präsident des Vereins im Jahresbericht die Erhaltungsarbeiten an der Burg zur Kenntnis, die sich in diesem Jahre wiederum mit entscheidender Hilfe des Doerner-Institutes-München den Schwindschen Fresken gewidmet haben. Der Mitgliederbestand beträgt jetzt 3500, wiederum soll aber neu geworben werden, um durch möglichst viele Freunde der Burg die Erhaltung bis in fernste Zukunft zu sichern. — Das festliche Konzert im Bankettsaal der Wartburg bestritt auch in diesem Jahre wieder die Weimarische Staatskapelle unter der Leitung von GMD Paul Sixt. Einleitend kam die g-moll-Sinfonie von W. A. Mozart zu Gehör. Ihr folgte sodann das a-moll-Cellokonzert von Robert Schumann in der einzigartigen Interpretation des römischen Meistercellisten Prof. Enrico Mainardi. Unter verstärkter Besetzung folgte festlich abschließend die „Don Juan"-Tondichtung zu Ehren des 75. Geburtstages von Richard Strauß. Reicher Beifall belohnte Orchester und Solisten für die festliche Gabe an geweihter Stätte. — Am darauffolgenden Tage sang dann, die Tage würdig beschließend, die Eisenacher Kurrende unter Oberlehrer a. D. Hugo Kaiser im Sängersaal der Wartburg minnigliche Lieder in alten und neuen Sätzen.

DAS REGERFEST IN WEIDEN.

4.—6. Juni 1939.

Von Dr. Erwin Bauer, München.

Für drei Tage hatte die kleine Stadt Weiden festlichen Schmuck angelegt, um Tage des Gedenkens an ihren großen Sohn Max Reger zu feiern. Im Frieden dieser beschaulichen Stadt hatte Reger seine Jugend verlebt, in ihrer Ruhe fand der von der Zeit seines „Sturms und Drangs" Zerrissene wieder die innere Kraft, sich und sein Werk zur schönsten Reife zu bringen. Mit Weiden bleiben für immer alle Werke Regers verknüpft, von Werk 21 bis zum Werk 64, hier schuf er die ersten gewaltigen Orgelfantasien, die den Namen Reger in der musikalischen Welt kurz nach der Jahrhundertwende berühmt gemacht haben.

Die Stadt Weiden folgte deshalb einer Anregung des Leiters des Nationalsozialistischen Symphonieorchesters GMD Franz Adam mit großer Freude, als der Gedanke, ein Regerfest in Weiden zu veranstalten, zum ersten Male aktuell wurde. Das Orchester und eine Reihe namhafter Solisten stimmten begeistert zu und stellten sich uneigennützig in den Dienst dieses schönen Gedankens. Und so kam in den Tagen vom 4. bis zum 6. Juni in Weiden ein Regerfest zustande, das nach einem offiziellen Eröffnungsakt im Weidener Rathaus zwei Orchesterkonzerte, ein Jugend- und ein Werkkonzert, sowie einen Kammermusikabend brachte.

In Worten, denen man die tiefe Bewegung der Ergriffenheit anmerkte, sprach in einem würdigen Eröffnungsakt im Rathaus der Weidener Oberbürgermeister Harbauer über die Besonderheit dieses ersten Regerfestes in Weiden, das in den kommenden Jahren zu einer ständigen Einrichtung der Stadt werden soll. Adalbert Lindner, der erste Lehrer Max Regers und der Freund seiner ersten entscheidenden Schaffensperiode, hielt die Gedenkrede, in der man erfuhr, daß Reger fast die Hälfte seines Lebens in Weiden zugebracht hat. Das Werk Regers, so beschloß Lindner am ersten Vormittag des Festes seine Rede, habe sich als wertbeständig erwiesen, daß man einst hoffen dürfe, daß auch Reger einmal neben Bruckner seinen Platz in der Walhalla erhalten werde. Die Feier war auch der Anlaß, eine Reihe von Persönlichkeiten, die sich um das Werk Regers verdient gemacht

haben, durch die Verleihung der von der Stadt Weiden verliehenen Regermedaille zu ehren. Nach der Witwe des Komponisten, Frau Elsa Reger, wurde die Medaille noch an GMD Adam, Staatskapellmeister Erich Kloß, Kammervirtuose Hösl und an den Archivar Wagner verliehen. Musikalische Vorträge durch Adalbert Lindner und Fräulein Meder umrahmten würdig den festlichen Akt.

Das erste Konzert, ein Orchesterkonzert unter der Leitung von GMD Franz Adam, begann mit der „Serenade" Werk 95, das, wie überliefert wird, während eines Frühlingsausflugs auf die Konradshöhe im Isartal konzipiert wurde. Sie ist ein echtes Frühlingswerk, bis an den Rand mit zauberhafter Melodik gefüllt, hell und duftig im Klang und bei aller Polyphonie klar wie kräftiger, sonnendurchglühter Wein. Das Werk ist schwer und bedarf zu seiner reinsten, fleckenlosen Wiedergabe einer so sorgfältigen und liebevollen Einstudierung, wie sie Franz Adam dem Werke zuteil hat werden lassen. Die Delikatesse, mit der er den subtilen dynamischen Zeichen Regers folgte, die fast verliebte Freude an der strahlenden Schönheit des Details durchdrang das herrliche Werk bis in seine zartesten Verästelungen. Das Entzücken der Hörer — man darf es ohne Übertreibung so nennen — war grenzenlos.

Die Böcklin-Suite, das zweite Orchesterwerk des Abends, stand am Schluß des Konzerts. Man hat sie nun schon so oft vom Nationalsozialistischen Symphonieorchester gehört, daß man sie zu kennen meint. Aber immer wieder drängen sich neue Einzelheiten heran. Man kann diese Suite nicht besser spielen, als diese Musiker sie gestalten. Die Interpretation dieses Werkes ist eine unbestrittene Meisterleistung. Zwischen den beiden Orchesterwerken sang Luise Willer den wunderbar ans Herz rührenden Gesang „An die Hoffnung" so weich und volltönend in Klang und Ausdruck, daß man kaum mehr Atem zu holen wagte.

Am zweiten Abend hörte man Kammermusik Regers aus verschiedenen Schaffenszeiten: zuerst die fis-moll-Sonate Werk 84, dann einige der schönsten „Schlichten Weisen" und das späte, in würdevoller Abgeklärtheit sich aussingende a-moll-Klavierquartett Werk 133. In der Violinsonate vereinigten sich Kammervirtuos Michael Schmid (Geige) und Ilse von Tschurtschenthaler (Klavier) zu einer ausgezeichneten kammermusikalischen Leistung, in der sich die berückende Gesanglichkeit des vortrefflichen Geigers und das zuchtvoll beherrschte Spiel der Pianistin ideal ergänzten. Die gleiche, den Geist des Werkes bis zur Vollendung ausschöpfende Musizierlust erlebte man auch im Klavierquartett in a-moll mit Staatskapellmeister Erich Kloß am Flügel, der Geist und Gefühl dieser hervorragenden Interpretation bestimmte. Seine Partner Michael Schmid, Ernst Haimerl (Bratsche) und Philipp Schiede (Cello) bildeten mit ihm einen Vierklang, der an Durchsichtigkeit, Klanggefühl und Sorgfalt im Dynamischen vollendet war. Die schlichten Weisen sang Renate von Aschoff in Ton und Ausdruck von so entzückender Lieblichkeit, daß die Zuhörer mit ihrem Beifall kein Ende mehr finden wollten. Erich Kloß begleitete die Sängerin so zart und anschmiegsam, wie man sich Liedbegleitungen nur wünschen kann.

Die Sängerin bestritt mit Ilse von Tschurtschenthaler zusammen auch den solistischen Teil eines Konzertes für die Weidener Jugend. Renate von Aschoff sang einige der Lieder des Hauptkonzerts mit der herzbezwingenden Innigkeit, die ihr auch den lauten Beifall der Jugend eintrug. Ilse von Tschurtschenthaler brachte 3 Stücke aus dem „Tagebuch" elegant und mit ausdrucksvoller Musikalität zum Vortrag. Das Jugendkonzert bescherte den Schülern auch Orchestermusik. Franz Adam begeisterte in diesem Orchesterkonzert mit Webers „Freischütz"-Ouvertüre, Schuberts h-moll-Symphonie und einem Satz („Toteninsel") aus der Böcklin-Suite durch eine prachtvoll disziplinierte und empfindungsgesättigte Orchesterdemonstration.

Die beiden letzten Hauptkonzerte standen unter der Leitung von Staatskapellmeister Erich Kloß. Die Vorträge der beiden Solistinnen des Jugendkonzerts standen auch im „Werkkonzert" zwischen den dargebotenen Orchesterwerken (Webers „Euryanthe"-Ouvertüre, Liszts „Préludes" und drei Sätze aus der Ballettsuite), die mit einem Beifallssturm der Werksangehörigen der Fa. Witt bedacht wurden. Höhepunkt des dritten Tags war dann das letzte Orchesterkonzert, das noch einmal die ungeheure schöpferische Spannung Regers in eindrucksvollen Werken erkennen ließ.

Das mächtige Klavierkonzert Werk 114 in f-moll stand am Anfang. Die außerordentlichen technischen Schwierigkeiten, die es dem Solisten und dem begleitenden Orchester, insbesondere dem Dirigenten zumutet, lassen die meisten Veranstalter vor diesem Konzert zurückschrecken. Als Reger der Pianistin, der es gewidmet ist, die erste Mitteilung von dem Werk übersendet, schreibt er: Es hat keine Kadenz, weil einfach kein Platz dazu übrig bleibt. Die Dichte seiner Entwicklung, die ungeheure Gestrafftheit seiner Anlage lassen nur einen einzigen großen Atem des Musizierens zu, der nicht unterbrochen werden kann. Wenn es nun auch nicht so sehr auf das gefällig „Virtuose" hinzielt, so ist es doch eminent schwer. Aldo Schoen, der den Klavierpart scheinbar mühelos bewältigte, hat gerade hier eine imponierende Leistung gezeigt. Darüber hinaus verdient auch die Gedächtnisleistung uneingeschränkte Bewunderung. Schoen hat das Werk aber auch mit einer außergewöhnlichen Beseelung gespielt, die seiner Musikalität das beste Zeugnis ausstellt.

Die Begleitung durch das Nationalsozialistische Symphonieorchester unter Staatskapellmeister Erich Kloß ergänzte diese Leistung des Solisten durch den symphonisch geführten Orchesterteil mit einer Ausdruckskraft und Präzision zu einem beglückenden Einklang der Wirkung. Dem Pianisten folgte der Sänger. Kammersänger Gerhard Hüsch sang das tristanische Gegenstück zu dem Gesang „An die Hoffnung": den „Hymnus der Liebe". Die Noblesse seines Vortrags, und die Schönheit seiner in strömendem Wohllaut erglühenden Stimme gaben dem hymnischen Gesang die Fülle und satte Schönheit eines vollkommenen Gesangs.

Mit der „Ballett-Suite" trat dann der Dirigent Erich Kloß in den Mittelpunkt des Konzerts. Die Genauigkeit, mit der Kloß dem verzweigten rhythmischen Gefüge dieses Werkes empfindungsvoll folgte und die kräftige, männliche Belebung des reichen melodischen Gehalts gaben diesem heitersten Werk Regers die Grazie und selbstverständliche Noblesse des Ausdrucks, die es immer wieder zum Entzücken des Hörers macht.

Den Schluß der Festtage hatte sich der Weidener Liederkranz vorbehalten, der den „Hymnnus an den Gesang", den Reger einst für die Sängerschaft komponiert hatte, unter Adalbert Lindners Leitung machtvoll interpretierte. Mit diesem Chorwerk waren die Regertage offiziell beendet.

Sie waren von Oberbürgermeister Harbauer mit aller Liebe und Treue zur Sache vorbereitet worden. Mit dem Gefühl des Stolzes und der dankbaren Freude konnte er auf die erlebnisreichen Tage zurückverweisen, die in die sonnenüberglänzte Ruhe dieser Weidener Sommertage den Glanz und Schimmer eines meisterlichen Werkes gebracht hatten.

MUSIK BEIM REICHSSTUDENTENTAG IN WÜRZBURG.

Von Dr. Oskar Kloeffel, Würzburg.

Während des Reichsstudententages zeigte sich Würzburgs Charakter als Musikstadt in einer ganzen Reihe von Veranstaltungen. Hermann Abendroth gab mit dem NS-Symphonieorchester eine geschliffene Darstellung der Siebenten Symphonie Bruckners. Im Kaisersaal der Residenz, dem Schauplatz der Mozartfeste, fand in tiefer Nacht bei Kerzenlicht ein erlesenes Kammerkonzert statt, dem auch die italienische und japanische Delegation anwohnten. Hanns-Martin Theopold (Klavier), Karl Bender (Viola) und die ausgezeichnete Bläservereinigung des Würzburger Staatskonservatoriums spielten da Mozart, Beethoven und Zilcher. Unvergeßliche Eindrücke hinterließen die Nachtmusiken auf den Plätzen und namentlich in den architektonisch bedeutsamen Höfen (Alte Universität, Bürgerspital usw.) bei bunten Windlichtern an den Fenstern. Hier zeichnete sich vor allem auch das Wiener NS-Studentenorchester unter Leitung von Kurt Wöß aus. Es gab ein Mozart-Konzert und brachte außerdem die Uraufführung eines Komponisten, der Student ist: Friedrich Zipps „Tripelkonzert für Klavier, Klarinette und Cello mit Begleitung eines kleinen Orchesters". Das Werk fand herzliche Aufnahme. Es verwendet die Soloinstrumente nicht virtuos, als Selbstzweck. Zipp kommt von der Spielmusik des Neuen Reiches her, hat aber auch romantische Einschläge. Namentlich im langsamen Satz kann man eine echte Äußerung nicht überhören.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 19. Mai: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge D-dur f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Heinrich Schütz: Festgesang für zwei Chöre. — Giovanni Pierluigi da Palestrina: „In die Ascensionis Domini." Für fünfst. Chor. — Heinrich Schütz: Psalm 98: „Singet dem Herrn" für zwei Chöre a cappella.

Freitag, 26. Mai: Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge F-dur f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Auf Pfingsten." Für vierst. Chor. — Giovanni Pierluigi da Palestrina: „Dum complerentur." Motette für sechsst. gem. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf". Motette für zwei Chöre.

Freitag, 9. Juni: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge F-dur f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf." Motette für zwei Chöre. — Giovanni Pierluigi da Palestrina: „O beata et gloriosa Trinitas." Motette für fünfst. Chor. — Philippus Dulichius: „Gloria patri." Achtst. Chor aus den „Centurien".

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 6. Mai: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge in G-dur für Orgel. — Alfred Berghorn: „Terra tremuit", Oster-Motette für vier- bis sechsst. Chor. Werk 17 (UA). — Alfred Berghorn: „Auferstehungschor", für vier- bis sechsst. Chor und Orgel. Werk 28 (UA). — Hugo Distler: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Motette für vierst. Chor. Werk 12, Nr. 1.

Sonnabend, 20. Mai: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge h-moll für Orgel. — Jacob Handl: „Ascendo ad patrem" für sechsst. Chor. — Johann Bach: „Sei nun wieder zufrieden", Motette für zwei Chöre (achtst.). — Philipp Dulichius: „Kann auch ein' Mutter ihres Kindleins vergessen", Motette für zwei Chöre (achtst.). — Max Reger: Fantasie und Fuge d-moll Werk 135 B. — Hermann Simon: „O, jubelt laut und lobet Gott", für dreist. Knabenchor und Orgel.

Pfingstsonnabend, 27. Mai: Alter Pfingsthymnus (Gregorianisch) 8. Jahrhundert. — Andreas Hammerschmidt: „Hymnus" für achtst. Chor, Posaunen und Orgel. — Alberti: „Schmückt das Fest mit Maien", Wechselgesang zwischen Chor, Instrumentalisten, Gemeinde und Orgel. — Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge in A-dur für Orgel. — Joh. Seb. Bach: Pfingstarie aus der Kantate Nr. 68. — Wilhelm Weismann: „Nun bitten wir den heiligen Geist" für Knabenst. und Orgel, Werk 6 Nr. 1. — Felix Woyrsch: „Der heil'ge Geist vom Himmel kam". Pfingstmotette für zwei Chöre (achtst.).

ERFURT. Motetten in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben).

Mittwoch, 8. März: Joh. Seb. Bach: Fünf Choralvorspiele f. Orgel (vorgetr. v. Friedrich Röhr). — Joh. Seb. Bach: Elf Choräle für die Passionszeit.

Mittwoch, 15. März: Max Reger: Präludium und Fuge h-moll für Orgel Werk 56, 5; Rhapsodie für Orgel Werk 65, 1 (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Hugo Distler: Drei kleine Passionsmotetten für Einzelstimmen u. Chor aus „Der Jahrkreis" Werk 5 (Kl. Auswahlchor). — Heinrich Kaminski: Drei Choräle für vierst. Chor („Es ist vollbracht", „Vergiß mein nicht", „Der Tag ist hin, die Sonne gehet nieder") und aus „Der 130. Psalm" Werk 1a („Aus der Tiefe rufe ich", Choral mit Sopransolo „Ich harre auf den Herren").

Mittwoch, 22. März: Johann Pachelbel: 1. Präludium d-moll für Orgel; 2. Ciacona d-moll für Orgel; 3. Partita für Orgel über „Freu dich sehr, o meine Seele". — Johann Bach: Motette zu acht Stimmen in zwei Chören „Sei nun wieder zufrieden". — Joh. Michael Bach: Choralmotette zu acht Stimmen in zwei Chören „Halt, was du hast". — Nicolaus Vetter: Choralfuge für Orgel über „Christ lag in Todesbanden". — Joh. Heinrich Buttstädt: Choralvorspiel für Orgel über „Vom Himmel kam der Engel Schar". — Joh. Christoph Bach: Motette zu acht Stimmen in zwei Chören „Ich lasse dich nicht". — Johann Bach: Choralmotette für sechsst. Chor und dreist. Fernchor „Unser Leben ist ein Schatten". — Joh. Christian Kittel: Fantasie D-dur für Orgel; Toccata C-dur für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr).

Mittwoch, 5. April: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge fis-moll für Orgel. — Georg Böhm: Choralvorspiel für Orgel über „Christ lag in Todesbanden" (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Johann Christoph Bach: Motette zu acht Stimmen in zwei Chören „Ich lasse dich nicht". — Drei geistliche Volkslieder zur Passionszeit für drei Knabenstimmen: „Da Jesus in den Garten ging" (Satz von Hermann Poppen), „O Traurigkeit, o Herzeleid" (Satz von Walther Hensel), „Jesu, deine Passion" (Satz von Hugo Distler). — Philipp Emanuel Bach: Passionslied „Einst, als dich im Gerichte". — Johann Sebastian Bach: Vier Choräle zur Passionszeit.

Mittwoch, 19. April: Johannes Weyrauch: Partita für Orgel „Jesu, deine Passion will ich jetzt bedenken". — Max Reger: Zwei Orgelstücke aus Werk 145 (vorgetragen von Friedrich Röhr). — Zwei Gesänge für vier Knabenstimmen aus Werk 111 b. — Hermann Grabner: Vier Gesänge für gem. Chor aus Werk 21.

Mittwoch, 26. April: Johann Pachelbel: Toccata c-moll und Ciacona f-moll für Orgel. — Johann Christian Kittel: Präludium c-moll und d-moll für Orgel, Fantasie D-dur für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). Johann Michael Bach: Choralmotette zu fünf Stimmen „Herr, wenn ich nur dich habe". — Johann Christoph Bach: Motette zu acht Stimmen in zwei Chören „Ich lasse dich nicht". — Johann Bach: Choralmotette für sechsst. Chor und dreist. Fernchor „Unser Leben ist ein Schatten".

Mittwoch, 3. Mai: Johann Ludwig Krebs: Orgeltrio c-moll. — Wolfgang Amadeus Mozart: Andante As-dur, Variationen für Orgel. — Johann Christian Kittel: Präludium Fis-dur und fis-moll für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Johann Friedrich Reichardt: Lied der Parzen aus „Iphigenie auf Tauris" (Goethe); Wanderers Nachtlied „Der du von dem Himmel bist" (Goethe). — Carl Loewe: Talismane aus dem West-östlichen Divan (Goethe). — Franz Schubert: Chor der Engel aus „Faust". — Friedrich Kuhlau: Wandrers Nachtlied „Über allen Gipfeln ist Ruh" (Goethe).

Mittwoch, 10. Mai: Johannes Weyrauch: Präludium, Aria e Fuga für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Heinrich

Spitta: Morgensonne (Karl Bröger). — Walter Rein: Hymnus (Franz Diederich). — Herbert Napierski: Wacht auf! (Satz von Heinrich Spitta). — Eberhard Wenzel: Morgenlied (Schiller). — Felix Petyrek: Wir tragen ein Licht! (Franz Höller).

Mittwoch, 17. Mai: Wolfgang Amadeus Mozart: Fantasie f-moll für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Max Reger: Drei Gesänge für vierst. Knabenchor Werk 111 b. — Joh. Friedrich Reichardt: Wanderers Nachtlied (Goethe) „Der du von dem Himmel bist". — Carl Loewe: Zwei Gesänge für gem. Chor aus Werk 81.

BREMEN. W. Evers, Organist an der Stephanikirche, erfüllt eine Kulturmission. Wie vergangenes Jahr veranstaltete er auch jetzt wieder einen Abend mit Bachkantaten (126, 92, 29). Anlaß bot ihm die 800jährige Feier des Bestehens der Gemeinde. Da alles in die Sphäre hochwertiger Kunst gehoben war, konnte man genießen. An diesem Genuß nahmen erfreulicher Weise recht viel Hörer teil. — Ihren ersten Abend gab Adele Harmsen. Ihre Stimme ist sehr gut gebildet und wird klug geführt. Wer Lieder alter Italiener und Lieder von Beethoven, Mozart, Schubert und Kilpinen so geschmackvoll vorträgt, wie es A. Harmsen tat, hat Recht auf Beachtung. Sollte sich das Organ der jugendlichen Sängerin noch weiten und sich zu größerer Resonanzfähigkeit entwickeln, wird sie bei ihrer Musikalität steigenden Erfolg haben. Auch die junge Eva Kuhlmann, die sich in einem eigenen Liederabende vorstellte, besitzt zweifellos gute Begabung für die Gestaltung; ihr Sopran hat in der Höhe große Leuchtkraft, die etwas flache Mitte und Tiefe bedürfen noch eingehender Schulung. Neben bewährtem Liedgut sang sie unbekannte Lieder von Karl Wilhelm Drechsler, F. Rührmann und W. Hülser. Der „Abend" von Hülser war kompositorisch das beste Stück. — W. Spoerer brachte sich durch die schöne Sonate von Ludwig Roselius und die widerborstige, aber interessante Sonate des jung verstorbenen Komponisten Lefmann (Bremen) als trefflicher Pianist in angenehme Erinnerung. — Den fünften „Bremer Musikabend" gestaltete MD Liesche zu einer Mozartfeier besonders eindrucksvoller Art. Neben einem „Graduale", dem „Ave verum" und „Laudate dominum" stand das „Requiem" auf der Vortragsfolge. Hier erschien Mozart in stilechter und schlackenfreier Form. Den Abschluß der Konzertreihe bildete Bachs Matthäus-Passion am Karfreitag, stilrein und groß. Der Mittelpunkt kirchlicher Musik ist die regelmäßige Donnerstag-Motette des Domchors. Sie beschränkte sich nicht auf reine Vokalmusik, sondern Instrumental-Solisten, die in die Öffentlichkeit streben und wirklich etwas zu sagen haben, erfreuen neben dem Domorchester die stets zahlreiche Hörerschaft. Daß die Leistungen des Chores stets vorzüglich sind, gehört für die Bremer zur Selbstverständlichkeit, auch Käte v. Trichts Meisterung der Orgel. K. v. Tricht spielt Orgel, Cembalo, Klavier und jetzt tritt sie auch als Sängerin beachtlich hervor. Ihre schöne und grundmusikalisch geleitete Stimme wirkte besonders in einer Gedächtnisfeier eindringlich, die die Philharmonie anläßlich der Enthüllung einer Wendel-Büste im Treppenhaus der Glocke veranstaltete. Die ausgezeichnete Akustik dieses Raumes überraschte, nur so wurden Beethovens „Equale" für Posaunen, Mozarts „Ave verum" und „Laudate dominum" neben Wendels „Feldeinsamkeit" klangliche Kostbarkeiten.

Dr. Kratzi.

DANZIG. Das letzte Sinfoniekonzert unter der Leitung von KM Georg Pilowski vermittelte die Bekanntschaft mit dem Violinkonzert von Robert Schumann, das Helmut Zernick mit vollendeter Meisterschaft interpretierte. Der gleiche Abend brachte neben kleineren Orchesterwerken die Uraufführung einer „Barock-Ouvertüre" von Johannes Hannemann-Danzig, die sich wie die früheren Werke des Komponisten durch klare Sprache und gediegene handwerkliche Meisterschaft auszeichnete. Die stilistische Haltung des Werkes ist durch den Titel gekennzeichnet. Im letzten Konzert der „Danziger Konzertgemeinde" musizierte Hermann Diener mit seinem collegium musicum neben mehreren kleineren Werken von Mozart und Beethoven das Streichquintett C-dur von Schubert in unübertrefflicher Weise. Von Veranstaltungen einheimischer Kammermusikvereinigungen sind je ein Abend des „Danziger Trios" (Ella Mertins, Max Dowideit, Joh. Hannemann) und des „Kindscher-Trios" (Frieda Langendorf-Tränckner, Erich Kindscher, Adolf Grajek) zu nennen. Der Abend der zweiten Vereinigung gab der Pianistin Gelegenheit, auch in einer solistischen Aufgabe ihr außergewöhnliches Können unter Beweis zu stellen.

Reges Leben herrschte auf kirchenmusikalischem Gebiet. Ein Kantatenabend des Domchors von St. Marien unter KMD Reinhold Koenenkamp bot die in Danzig seltene Gelegenheit, Kantaten von Joh. Seb. Bach zu hören. Mehrere Konzerte auf den beiden neuen, von der Orgelbauanstalt Kemper erbauten Orgeln in St. Marien mit namhaften deutschen Orgelvirtuosen seien weiterhin genannt.

Die musikalischen Aufführungen des Staatstheaters (Generalintendant Hermann Merz) bevorzugten in der vergangenen Spielzeit im allgemeinen bekannte und bewährte Werke. Besonders hervorgehoben zu werden verdienen Aufführungen der „Flamme" von Respighi, der „Meistersinger" von Wagner (mit dem von der vor-

jährigen Aufführung bekannten Bühnenbild von Benno von Arent) und des „Paleſtrina" von Pfitzner zum 70. Geburtstag des Meiſters, für die man Prof. Robert Heger als Gaſtdirigenten gewonnen hatte. Von den für die Spielzeit neuverpflichteten Kräften darf an erſter Stelle Lorri Lail genannt werden, deren tadellos ſitzende Stimme ſich mannigfach bewähren konnte. Waldemar Bitzer verfügt über ein ſchönes Stimm-Material, das jedoch noch nicht ausgeglichen genug wirkt, um immer reſtlos befriedigen zu können. Gertrud Langguth bot namentlich in einigen Verdi-Partien anſprechende geſangliche Leiſtungen. Von den übrigen Sängern unſeres Theaters vermochten frühere gute Eindrücke zu bekräftigen und zu verſtärken, um nur einige zu nennen, Hanna Richtsmeier (als Silvana in der „Flamme" und als Evchen), Cäcilie Goedecke (u. a. als Mimi in Bohème), Walter Findel, gleichermaßen ſtimmlich wie durch ein durchdachtes Spiel für ſich einnehmend (eine ausgezeichnete Leiſtung ſein Beckmeſſer), ferner Albert Hansmüller (Stolzing, Paleſtrina) und Hilmar Hegarth (Rigoletto). Neben dem 1. KM Georg Pilowſki war KM Walter Schumacher mit größeren Aufgaben betraut, die er geſchickt zu löſen wußte. Heinz Kühl.

DARMSTADT. Unſere Oper brachte trotz der ſtarken Beanſpruchung durch die Gaukulturwoche (ſiehe Juni-Heft) in dieſer Berichtszeit einige bemerkenswerte Neuinſzenierungen und eine Erſtaufführung, Rudolf Wagner-Regenys umſtrittene Neuſchöpfung „Die Bürger von Calais". Der ausführlichen Berliner Beſprechung anläßlich der Uraufführung wäre von uns aus nur hinzuzufügen, daß trotz eines geradezu vorbildlichen Einſatzes an Soliſten (Blaſel, Heuer, Janßen, von Georgi, Imkamp, Gröſchel) und Chor (Siegfried Wick), trotz intenſiver Geſtaltung (GMD Fritz Mechlenburg) nur der Eindruck eines — wenn auch kühnen — Verſuchs zu einem Vorſtoß in Neuland erweckt wurde.

Aus den Neuinſzenierungen ſeien hervorgehoben „Die Macht des Schickſals" unter Dr. Werner Bitter mit Hildegard Kleiber, Fritz Joſt und Heinz Janßen in den tragenden Rollen; ferner Nicolais „Luſtige Weiber von Windſor", ebenfalls unter Dr. Bitter, eine ſehr geglückte Inſzenierung, mit Anton Imkamp als prächtigem Falſtaff; außerdem zwei „Butterfly"-Aufführungen: eine unter dem Grafen Hidemaro Konoye, der — breit ausladend — in mächtigen Steigerungen die Höhepunkte herausſtellte; die andere unter unſrem früheren, noch unvergeſſenen 1. KM Heinrich Hollreiſer, der alles weſentlich ſtraffer brachte und, jugendlich befeuernd, zu einer noch größeren Geſamtwirkung gelangte. Beide Male war Erna von Georgi eine bezaubernde Butterfly; in der 2. Aufführung erſang ſich unſer früherer „Darmſtädter", Hermann Schmid-Berikoven, einen verdienten großen Erfolg.

Das Konzertleben war reich an erſtklaſſigen Darbietungen: Abendroth dirigierte Beethovens Fünfte, Bruckners Siebente, Pfitzners Scherzo (des großen Erfolges wegen gleich zweimal!), Regers Violinkonzert (mit Otto Drumm als bemerkenswert geſtaltungsreifem Soliſten); Mechlenburg brachte die entzückende D-dur-Sinfonie (K. V. 504) von Mozart und als Geburtstags-Vorfeier für Strauß deſſen Sinfonia Domestica. Claudio Arrau geſtaltete Beethovens C-dur-Konzert wahrhaft meiſterlich. Den Abſchluß der Konzerte bildete eine weihevolle Aufführung der 9. Sinfonie. In einem außerordentlichen Konzert unter Dr. Bitter kam die mächtige 2. Sinfonie von Sibelius zur Erſtaufführung.

Schließlich ſeien noch zwei Chorkonzerte erwähnt: ein heiteres Konzert des „Liederzweig 1855" unter Paul Zoll mit Werken von Haßler bis Grabner (Soliſten: Suſanne Horn-Stoll, Sopran; Eliſabeth Dieffenbach, Violine), und ein Orcheſterkonzert des Mozartvereins unter Prof. Dr. Noack mit Gerhard Gröſchel (u. a. Wedig: Weſſobrunner Gebet).

Eine ſehr anregende Spielzeit geht allmählich dem Ende zu; ſie brachte in vieler Hinſicht deutliche Fortſchritte, und es ſei die Hoffnung ausgeſprochen, daß es zum Ruhm der alten Kunſtſtadt Darmſtadt ſo weiter aufwärts gehen möge! Paul Zoll.

DRESDEN. In der Staatsoper waren die vergangenen Monate reich an künſtleriſchen Eindrücken. Eine neue „Frau ohne Schatten", ein neuer „Paleſtrina": faſt könnte man von einer Häufung blendender Aufführungen von Werken ſprechen, die als geiſtige Ausnahmeerſcheinung anzuſehen ſind. Freilich die Pflege der eigentlichen Gegenwartsoper tritt in dieſer Spielzeit ſtark zurück. Erſt für das neue Jahr kündigt die Intendanz eine neue Uraufführung, Sutermeiſters „Romeo und Julia"-Oper, an. Der Reſt der Spielzeit wird ganz durch die feſtlichen Richard Strauß-Tage ausgefüllt, mit denen die Dresdner Oper den 75. Geburtstag des Meiſters feiert.

Ein ungewöhnliches Erlebnis: die Neuinſzenierung der „Frau ohne Schatten". Sie iſt ja im Grunde nie ganz vom Dresdner Repertoire verſchwunden, ſie darf auch jetzt nicht im Reigen der Strauß-Opern fehlen. Karl Böhm dirigiert jetzt das Werk, und er packt die herrliche Partitur mit einer bezwingenden Intenſität an. Um eine mögliche Vereinfachung der komplizierten Handlungsvorgänge bemüht ſich die Regie Max Hofmüllers, um märchenhaft eindringliche Bühnenbilder macht ſich Adolf Mahnke verdient. Aber natürlich haben bei dieſem klangſchwelgeriſchen Neubarock auch die Stimmen ein gewichtiges Wort

mitzureden: die leidenschaftlich bewegte Färbersfrau von Margarete Bäumer (Leipzig), der warm tönende Bariton Paul Schöfflers als Barak, das Kaiserpaar Elsa Wiebers und Torsten Ralf (ein Tenor von seltener Stimmkultur) und die klug gestaltete Amme Inger Karéns. Das ist schon ein Strauß-Ensemble, der Dresdner Staatsoper würdig.

Man hat über Strauß auch nicht Hans Pfitzner, den 70jährigen, vergessen. Eine ideale Aufführung des „Palestrina" erfüllte das Wesen und die Kraft der musikalischen Legende unmittelbar. Kurt Striegler hat hier wirklich aus vollem Herzen musiziert, sehr plastisch auch beim nicht leicht zu fassenden Konzilakt. Ein Palestrina aus überlegener sängerischer Haltung: Rudolf Dittrich; ein Borromeo von schärfster Ausdruckskraft: Robert Burg. Elfride Trötschel und Margarete Herbst als Ighino und Silla, Martin Kremer als Novagerio, Sven Nilsson als Madrusch, dazu die übrigen Kardinäle und Bischöfe: das ist alles bis zur letzten Einzelheit vortrefflich. Auch im Szenischen, für das man in dem jungen Braunschweiger Heinz Arnold einen ausgesprochen geistig formenden Künstler gewonnen hat. Mögen sich beide Opernschöpfungen, die ja weit über dem Alltag stehen, recht lange auf dem Spielplan halten.

Die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle haben mit der traditionellen Aufführung der „Neunten" von Beethoven ihren Abschluß gefunden, eine Wiedergabe, die durch Karl Böhms Energie und Leidenschaft ihre Kennzeichen erhält und ein Solistenquartett erster Dresdener Opernsänger aufbietet. Im übrigen besteht zwischen diesen Opernhauskonzerten und den von Paul van Kempen geleiteten Konzerten der Dresdner Philharmonie ein für das Musikleben recht förderliches Verhältnis der gegenseitigen Anregung, der Gegensatzwirkung und des künstlerischen Ansporns. Auf alle Fälle bedürfen diese Abende der Philharmonie stärkerer Anteilnahme des Publikums, denn nur so wird es dem Orchester und seinem Leiter möglich sein, die in letzter Zeit häufig recht stereotypen Programme durch zeitgenössische Werke zu unterbrechen. Z. B. wäre es jammerschade, wenn die Philharmonie auf die vor einigen Jahren mit Erfolg eingeführten zwei Tage der neuen Musik im Mai in Zukunft verzichten müßte, so wie es heuer geschehen ist. Vermerken wir unter den zahlreichen starken Eindrücken der letzten van Kempen-Konzerte eine großartige Wiedergabe der zweiten Bruckner-Sinfonie und eine selten gestraffte Deutung der „Achten" Beethovens.

Im Rahmen der Konzerte der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" sah man Prof. Dr. Peter Raabe und Hans Weisbach am Pult der Philharmonie, zwei in Dresden gern begrüßte Dirigentenpersönlichkeiten. Als Letzter der „Meister des Taktstocks" erschien Willem Mengelberg, leider vor halbleerem Saal. Die (als Veranstaltung sehr interessanten) Meisterkonzerte, die jeweils den Solisten groß herausstellen, wurden mit einem Abend der hervorragenden Mezzosopranistin Marta Rohs (glänzend die Eboli-Arie) und dem lyrischen Tenor Walter Ludwig abgeschlossen. Inzwischen hat auch bereits die erste Zwinger-Serenade der Philharmonie stattgefunden: mit dem Karlsbader Dirigenten Robert Manzer als sicherem und stilkundigen Leiter. Diese Serenaden vor der feingliedrigen Barockarchitektur des Zwingers sind nicht mehr aus dem Dresdner Musikleben wegzudenken.

Von den zahllosen Konzerten, die sonst noch zu vermerken sind, verdient ein Abend des rührigen Mozart-Vereins hervorgehoben zu werden. Da begegnete man zwei Werken, die auf Anregung von Erich Schneider entstanden sind: einer lyrischen Kantate von Nino Neidhardt und einem Concertino für drei Flöten und Kammerorchester von Willy Kehrer. Zwei Stücke, von denen die farbigen Impressionen ungleich mehr fesselten als die leicht entworfene Komposition Kehrers. Eine Violinsonate des Dresdner Musikschriftstellers und Pianisten Walter Petzet, im Tonkünstlerverein dargeboten, erwies sich als ein ehrlich gekonntes Stück romantischer Prägung (Ausführende: Leni Reitz und Johannes Schneider-Marfels). Sehr erfreulich die Konzerte, mit denen Dresden den sechzigjährigen Joseph Haas geehrt hat. Allen voran die beglückende, wahrhaft zu Herzen gehende Aufführung des „Deutschen Gloria" und der „Singmesse" durch den Kreuzchor unter Leitung von Rudolf Mauersberger. Daß der hundertste Kulturabend des Dresdner Liersch-Quartetts mit einer besonderen Ehrung der in hohem Maße um die Pflege und Förderung der Kammermusik verdienten Vereinigung verbunden war, sei noch abschließend vermerkt. Ernst Krause.

GÖTTINGEN. Die ernsthaften Bemühungen, mit denen der Städt. MD Carl Matthieu Lange und KM Ernst Glück sich bereits im vorigen Jahr einsetzten, trugen in der eben abgeschlossenen Spielzeit besonders im Orchester reiche Früchte. Auch das Ensemble, dessen gute Kräfte bei dem Sieben-Monatsvertrag leider nicht lange am Ort gehalten werden können, wuchs wieder zu hervorragenden Leistungen heran: „La serva padrona", „Cosi fan tutte", „Zauberflöte", „Undine", „Carmen", „Traviata" waren die einzelnen Stationen. Neueres Schaffen kam mit der „Ariadne" zu Wort, die Sonja Korty (als Gast) nach eingehenden Besprechungen mit Richard Strauß mehr in gebärdenhafte Bewegung auflösen wollte. Das gelang allerdings nur in der „commedia dell' arte", nicht in der „opera seria". Die technischen Schwierigkeiten konnten vom Ensemble nur annähernd

gelöst werden. Dagegen fand Hans Chemin-Petits „Gefangener Vogel“ vor allem durch die feinsinnige Regie Dr. W. Jockischs eine hervorragende Darstellung, die musikalische Deutung hatte schon ein wenig von dem Handfesten des folgenden „Giani Schicchi“ angenommen, der unter Langes Leitung einfach bezwingend war, ein Triumph des Ensembles, wie er hier noch nicht erlebt wurde.

Die acht Meisterkonzerte bewegten sich in den üblichen Bahnen, an Neuheiten mußten wir uns mit Fortners „Sinfonia concertante“, Marcel Poots „Ouverture joyeuse“ und Boris Blachers „Musik für Orchester“ begnügen, daneben die bewährten Solisten und jeweils eine Symphonie. Brahms' „Requiem“ mit dem Händel- und Theaterchor kam besonders bei der zweiten Aufführung, in der nach Adelheid Armhold und Rudolf Watzke unsere einheimische Annemarie Reinecke und Georg Mund mit großer innerer Anteilnahme die Aufführung trugen, zu starker Wirkung, sie bewies auch Langes fanatische Arbeit mit dem Chor, den er zu feinsten Klangschattierungen erzogen hat. Musiker des Städtischen Orchesters brachten mit großem Erfolg Schuberts Oktett und „Forellenquintett“, Beethovens Septett, Verdis Streichquartett; der Wunsch nach einer Bläserkammermusik blieb unerfüllt.

An der Marienorgel hörten wir Martin Günther Förstemann, der mit eigenen Improvisationen über „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ und einer höchst neuartigen Wiedergabe der Partita „Es ist ein Schnitter“ von Kurt Thomas überraschte und die alten Meister in prachtvoller, farbiger Registrierung ungeheuer lebendig und gegenwartsnah spielte. Ludwig Doormann brachte neben den wöchentlichen Kantaten eine einprägsame Aufführung der „Johannispassion“ von Bach in kleiner Besetzung, die wirklich alle Einzelheiten hören ließ, besonders die Turbae waren fein herausgearbeitet. Das kleine Orchester mit dem charaktervollen, von Paul Ott erbauten Positiv war ein feiner Klanggrund. — Aus der Reihe der üblichen Konzerte heben wir den Lieder-Abend Dr. Hans Zeltners heraus, der mit Georg Brandt die „Winterreise“ zu einem lange nachklingenden Erlebnis gestaltete und auch geistig tief in das Hintergründige des Werkes einzudringen vermochte.

Die Akademische Orchester-Vereinigung gab mit dem Kammerchor unter Ludwig Dietz im Weihnachtskonzert neben zwei Motetten von Palestrina je eine von Kurt Thomas und Hugo Distler und setzte sich später für die ziemlich dünnen „Wiegenlieder für ein deutsches Jägerkind“ von Hermann Heiß ein, die eine Reihe von Jagdliedern (in klangvirtuosem Satz) mit dem e d d' a-Thema zu einem Rondo verarbeitet.

Georg Brandt führte seine Erziehungsarbeit mit Bach fort und beschenkte uns mit zwei ausgezeichneten Aufführungen der „Kunst der Fuge“, über deren geschichtliche Lage, Aufbau und Sinndeutung Prof. H. Zenck am Tag vorher in einem eingehenden Vortrag sprach. In der Deutung ging Zenck statt auf Leibniz auf Werckmeister und Buttstedt zurück und führte so an die eigentlichen Wurzeln dieser Musik. Die Aufführung des „Lehrstücks“, die in langsamer, zäher Arbeit zu einem wirklichen Durchdringen wurde, benutzte das Streichorchester, zog zum besseren Hören Holzbläser in den Gegen- und Spiegelfugen (die dreistimmige Spiegelfuge war den Bläsern allein überlassen) hinzu, während dem Cembalo die Kanons (die Georg Brandt mustergültig einfach und klar gab) zufielen. Aufführung und Wiedergabe waren eine Tat, deren Bedeutung hinter der einst mit Händels Opern begonnenen Arbeit nicht zurücksteht. Dr. Gustav Trumpff.

HAMBURG. Über eine im laufenden Berichtmonat stattgefundene Ballett-Uraufführung — Paul Höffers „Tanz um Liebe und Tod“ — in der Staatsoper berichten wir in diesem Heft an anderer Stelle. Strawinskys heute schon, gerade angesichts der wechselvollen Stilentwicklung, die dieser Anreger der musikalischen Moderne durchlaufen hat, geradezu klassisch anmutendes Ballett „Der Feuervogel“ gab zusammen mit Puccinis impressionistischem Werk, dem Einakter „Der Mantel“, der Staatsoper Gelegenheit zur Herausstellung eines guten Ensemblegeistes, vortrefflicher Szenerien und, unter Leitung der rührigen Ballettmeisterin Helga Swedlund, die selbst die Partie des „Feuervogels“ mit seelischer Gespanntheit und ausgezeichneter gymnastischer Durchbildung kreierte, zur Verfechtung eines modernen Ballettstils, der in deutschen Opernlanden mit an erster Stelle stehen dürfte.

Die österliche Zeit war ausgefüllt mit traditionellen Passionsmusiken. Bachs Johannis-Passion nimmt sich die Hamburger Bach-Gemeinschaft nunmehr mit wachsendem Erfolg bereits seit Jahren an, und zum festen österlichen Aufführungskanon gehören in Hamburg die beiden Veranstaltungen mit Bachs „Matthäus“-Passion durch die Hamburger Singakademie und das Philharmonische Staatsorchester. Im vollbesetzten St. Michaelis-Kirchenschiff bot schließlich Organist Friedrich Brinkmann eine fesselnde Aufführung der Markus-Passion von dem zeitgenössischen Tonsetzer Kurt Thomas. In diesem Zusammenhang wollen wir die ebenfalls traditionell gewordenen beiden Aufführungen des „Parsifal“ am Karfreitag und Ostersonnabend in Hamburgs Staatsoper in der Ausstattung des Bayreuther Bühnenbildners Emil Preetorius nicht vergessen.

Die Konzerte des Hamburger Philharmonischen Staatsorchesters, das 8. und das 9. im akustisch berühmten Conventgarten-Saal, brachten für die

Hanſeſtadt einige Neuheiten. Voran Robert Schumanns ausgegrabenes einziges Violinkonzert, das Georg Kulenkampff allerdings in einer bearbeiteriſch verzeichnenden Auffaſſung ſpielte, der man auch im Reich verſchiedentlich ſchon ablehnend begegnet iſt. Die geiſtige Schwermut, die Schumanns Temperament in zunehmendem Maße befiel, und vielleicht die düſtere Vorahnung herannahender Gemütsverwirrung in Verbindung mit dem Gedanken, daß dieſes Konzert zu ſeinen Lebzeiten nie uraufgeführt werden würde, haben dem Werk zum Glanz einer edeldunklen Patina verholfen, die ſich auch dem orcheſtralen Partiturbild, wie es uns die Schottſche Ausgabe überliefert, hervorragend aufprägt (Bevorzugung der Streicher-Begleitung). Was Kulenkampff den Hörern anbietet, iſt eine mit greller Virtuoſität aufgehöhte Darlegung, die dieſes dunkel-ſchwermütige Bild der Partitur durch durchgängige Oktavierungen des Soloparts, techniſch bravouröſe Doppelgrifftechniken, Einführungen von Trillern uſw. im Zuge eines exaltierten muſikaliſchen Höhenflugs bearbeiteriſch durchweg umfärbt. — Neben Claude Debuſſys beiden „Nachtſtücken", drei orcheſtergefaßten Liedern Hugo Wolfs und Reger-Hölderlins verzücktem „An die Hoffnung" feſſelte in der weiteren Folge dieſer Konzertreihe die Hamburger Erſtaufführung von Felix Woyrſchs „Menuett im Rokokoſtil mit Variationen". Der heute 78jährige rüſtige, in Hamburg-Altona beheimatete Komponiſt konnte ſich für die lebhafte Anteilnahme an dieſem klingend inſtrumentierten, geiſtvoll angelegten Werk 71 beim Publikum perſönlich bedanken.

Als Italiens Meiſterdirigent konnte ſich erneut Victor de Sabata an der Spitze der Berliner Philharmoniker in einem der laufenden Gaſt-Konzerte vorſtellen. Schon bei Johannes Brahms kamen die Grundzüge ſeiner einmaligen Dirigierkunſt erneut zur Geltung: immer iſt ſein ſüdländiſches Espressivo zartbeſaitet, und das feine Spinngewebe eines ſubtilen Nachgeſtaltungsvermögens fängt die heranflirrende Laſt eines vielſeitigen Zuſammenklangs ſtets elaſtiſch ein.

Unter Conrad Hannß machte ſich der ausgezeichnete Hamburger Caecilienverein, der im nächſten Jahr auf die Tatſache eines hundertjährigen Beſtehens zurückblicken kann, zuſammen mit Hamburgs Philharmonikern um die Hamburger Erſtaufführung von Richard Wetz' „Requiem" verdient. „Dieſes Werk iſt mein tiefſtes, reinſtes und innigſtes" — ſchreibt der 1875 zu Gleiwitz geborene, 1935 zu Erfurt verſtorbene ſchleſiſche Komponiſt in einem Brief aus dem Jahre 1925. Und von dieſer „Reinheit" der Tonſprache läßt man ſich tragen, auch wenn man merkt, daß im Prozeß des künſtleriſchen Ringens dieſes an ſich hoheitsvolle Werk zu letzter einheitlicher Wirkung nicht kommt. Dort, wo es mit den reinen Waſſern Brucknerſcher Diatonik gewaſchen iſt (wie im Sanctus), dort, wo Richard Wetz die kontrapunktiſch geſtrengen Herrn der Chorfuge bittet (im „cum sanctis" des Agnus dei), wirkt ſein Requiem noch am geſchloſſenſten. Dort jedoch, wo es ſtiliſtiſch als Ausdruck des Ringens mit den muſikaliſchen Zeitgehalten am intereſſanteſten iſt, wo die harmoniſchen Verfeinerungen einer Brahms-Reger-Richtung übermäßige Dreiklangsbindungen mit Richard Wagners Neuromantik eingehen (Requiem und Kyrie), wo (im Dies irae) urvölkiſch Stampfendes hervorbricht, fallen die vielen ſchönen Einzelzüge des Werkes in ſich zuſammen.

Daß Frau Muſicas guter Hausgeiſt bei der 1927 gegründeten Städtiſchen Hamburger Singſchule auch noch nach dem bedauerlichen Ableben Karl Paulkes im vorigen Jahr weiter herrſcht, bewies wie alljährlich auch das diesmalige Konzert in Hamburgs Muſikhalle. Die von Karl Paulke aufgeſtellte, von ſeinem Nachfolger Alfred Detel tunlichſt beibehaltene „Hierarchie" des Lehrplans, die ſich ſeit Jahren ſtützt auf den idealiſtiſch ausgeübten Einſatz des hamburgiſchen Muſikſchullehrers und Geſangspädagogen, wurde auch in der zweiſtündigen großdeutſchen Volksliedfolge hervorgekehrt, der ſich die buntgekleidete kleine Tauſendſchaft auf dem Podium mit hingebungsvollem Ernſt und mit ausgezeichneter, vor allem ſprachlicher Diſziplin widmete. Hierbei kamen nicht nur bearbeitete Volksliedſätze einheimiſcher Komponiſten (F. E. von Kube, H. Uldall, W. Girnatis, J. Praefke, H. J. Weber, H. Erdlen, P. Kickſtat) zu wirkungsvollem Gehör, ſondern auch einige Erſt- und Uraufführungen aus gleichen Kreiſen (Werke, alleſamt geſungen, von H. Sthamer, L. Lürmann, H. F. Schaub, H. Erdlen und H. F. Micheelſen).

Zuſammen mit Willi Domgraf-Faßbaender ſtellte ſich Kammerſängerin Margherita Perras von der Wiener Staatsoper erſtmalig den Hamburger Freunden des Sologeſangs mit einem warmen und wohllautenden Sopran vor. Neu für die muſikaliſche Waſſerkante war auch das belgiſche „Pro nova"-Quartett. Eingedenk ihres Namens ſpielten die vier Brüſſeler Herren u. a. zeitgenöſſiſch aufſchlußreiche Werke von Joſeph Jongen und Francesco Malipiero mit techniſcher Vollkommenheit und feinfühliger Zurückhaltung, die nicht ſo „ſaftig" und „erdig" ſich gibt wie das früher hier am Platze gern gehörte „Pro arte"-Quartett ihrer muſikaliſchen Lokalpatrioten. Dieſen modernen Muſizierzügen ſchloß ſich das Konzert des Hamburger Kammer-Orcheſters unter der vortrefflichen Leitung des Hamburgiſchen StaatsKM Hans Schmidt-Iſſerſtedt mit Wilhelm Kempffs ländlich-intimer „Arkadiſcher Suite" Werk 42, Hans Pfitzners eigenwillig ausgereiftem „Duo für Violine und Violoncello" mit kleinem Orcheſter und mit Igor

Strawinſkys rhythmiſch ſtelzendem, literariſch verfilztem jüngſten Opus — ſeinem E-dur-Konzert für Kammerorcheſter — achtungheiſchend an.

Heinz Fuhrmann.

HEIDELBERG. Der vergangene Konzertwinter litt unter einer unverkennbaren Teilnahmsloſigkeit des größeren Publikums. Verſchiedene Gründe mögen hierfür geltend gemacht werden: vor allem ein Überangebot von Veranſtaltungen, die ſich nicht mehr wie früher auf den Winter beſchränken, ſondern in Form von Muſikfeſten, Gaſtſpielen berühmter auswärtiger Konzertinſtitute, allwöchentlichen Serenadenabenden im Schloßhofe und dergleichen bis weit in den Sommer hinein erſtrecken; die zunehmende Konkurrenz der immer näherrückenden Nachbarſtadt Mannheim; vielleicht auch die Wahl von Programmen und Soliſten, die für das Publikum nicht genügend Anziehungskraft haben; wohl auch eine längere Grippenepidemie — Tatſache iſt, daß ein gutbeſetzter Konzertſaal eine ſeltene Ausnahme bildete.

Zu dieſen Ausnahmen gehörte eine choriſch, wie ſoliſtiſch wohlgelungene Aufführung des Verdiſchen Requiems durch den Bachverein unter Leitung von Dr. Poppen. (Soliſten: die Damen Merz-Tunner und Lore Fiſcher, die Herren Salvatore Salvati und Johannes Willy.) Auch Bachs Johannes-Paſſion in kammermuſikaliſcher Aufmachung erfreute ſich guten Beſuchs, während die Aufführung von Hermann Grabners „Segen der Erde“ zum Erntedankfeſt unter Einwirkung der politiſchen Septemberkriſe zu leiden hatte. Außerdem beteiligte ſich der Bachverein an den Veranſtaltungen der Badiſchen Gaukulturwoche durch Wiedergabe eines Teiles der Haydnſchen „Jahreszeiten“.

Die ſechs Symphoniekonzerte des Städtiſchen Orcheſters unter deſſen Dirigenten, GMD Kurt Overhoff vermittelten die Bekanntſchaft folgender neuer Werke: Hans Wedig, „Nachtmuſik für kleines Orcheſter“ Werk 10 und „Hymne“ Werk 18 von Karl Höller. Prof. Kulenkampff machte uns mit Schumanns problematiſchem nachgelaſſenen Violinkonzert bekannt. Ein Richard Strauß-Abend mit Alfred Höhn als Soliſt (Burleske für Klavier und Orcheſter), Schumanns a-moll-Klavierkonzert mit Alfred Cortot am Flügel, Werke klaſſiſcher und romantiſcher Meiſter, ſowie weitere Soliſten: Ludwig Hölſcher (Cello), Irmgard Weiß (Klavier), Joachim Loeſchmann (Cello) beſtritten den übrigen Teil des Winterprogrammes. Das 50-jährige Beſtehen des Städtiſchen Orcheſters (1889—1939) gab Anlaß zu einem würdigen Feſtakte: J. S. Bach, Ouverture in D, Kurt Overhoff, Feſtliches Präludium. Peter Raabe, der Präſident der Reichsmuſikkammer, hielt eine denkwürdige Anſprache.

Mit ſeinem „Heidelberger Kammerorcheſter“ trug Wolfgang Fortner teils moderne, teils ältere Muſik in buntem Wechſel vor: Ein Konzert für zwei Violinen und Streichorcheſter von Joſef Schelb, „Muſik für Streichorcheſter“ von Wilhelm Maler, „Rumäniſche Volkstänze“ von Bela Bartok, die Ballettſzenen „Apollon musagête“ von Igor Strawinſky; außerdem Werke von Joh. Seb. und Joh. Chriſt. Bach, Vivaldi, Haydn, Liſzt und Tſchaikowſky. Die ſoliſtiſchen Interpreten waren die Geigerinnen Andrea Wendling-Steffen und Ingeborg Drieſch, der Flötiſt Ferdinand Conrad, der Pianiſt Walter Bohle.

Die ſoliſtiſche Kammermuſik war vertreten durch das Stroß-Quartett, welches Streichquartette von Mozart, Reger und Fortner ſpielte, einen Duo-Abend von Alma Moodie (Violine) und Eduard Erdmann (Klavier), die Streichquintett-Vereinigung des hieſigen Konzertmeiſters Adolf Berg, das Kölner „Kammertrio für alte Muſik“ (K. H. Pillney-Cembalo, Reinhard Fritzſche-Flöte, K. M. Schwamberger-Gambe), zwei Streichquartett-Abende des hieſigen Stolz-Quartetts und einen Kammermuſikabend mit vorwiegend Geſang, den die Pianiſtin Toni Seelig mit den Sängerinnen Charlotte Weideneder, Sopran, Käthe Klare-Kickhefel, Alt, und dem Münchener Geiger Bernhard Walter veranſtaltete.

Das Städtiſche Theater bot in ſeinem muſikaliſchen Spielplane neben den älteren Opern „Rigoletto“, „Freiſchütz“, „Don Carlos“, „Zar und Zimmermann“, „Margarethe“, „Tannhäuſer“, „An allem iſt Hütchen ſchuld“ u. a. auch Neuaufführungen: Franz Salmhofers „Iwan Sergejewitſch Taraſſenko“, ein Einakter, der mehr durch packende Stimmungsmomente als durch dramatiſche Schlagkraft feſſelt, ſodann die muſikaliſch wertvolle burleske Oper „Schneider Wibbel“ von Mark Lothar.

Mit Abſchluß dieſer Theaterſpielzeit verläßt uns der bisherige Intendant Kurt Erlich, um ſich in Magdeburg einem größeren Wirkungskreiſe zuzuwenden. In den 7 Jahren ſeiner hieſigen Tätigkeit hat er das Heidelberger Theater auf eine beachtenswerte künſtleriſche Stufe erhoben und es auch verſtanden, es auf dieſer Höhe zu erhalten. Eine kluge und glückliche Auswahl des Perſonals, überlegene Regieführung und vornehme Ausſtattung ermöglichten ſtets auf gleicher Höhe bleibende Geſamtleiſtungen unſerer Bühne auf allen ihr zugänglichen Gebieten und bewirkten ein außergewöhnliches Intereſſe großer Beſucherkreiſe an den Darbietungen. Man ſieht hier Intendant Erlich ungern ſcheiden.

Otto Seelig.

JENA. Die von Prof. Rudolf Volkmann geleiteten Akademiſchen Konzerte brachten auch im vergangenen Winter viel Schönes und Intereſſantes. Im großen Ganzen wahren die Programme die

klassische Tradition, dazwischen aber gibt es immer beachtenswerte Neuheiten. Unter diesen ist in erster Linie die glänzende Interpretation des Pfitznerschen Klavierkonzertes durch Friedrich Wührer zu nennen, der die Größe dieses Werkes eindeutig gestaltete. Neu für Jena war das Violinkonzert von Robert Schumann. Kulenkampff spielte es und brachte es in seiner durchgeistigten Vermittlung zu vollem Erfolg. Im Klavierabend von Cortôt fesselte sowohl die überwältigende Darstellung der h-moll-Sonate von Chopin wie die poesie- und lebenerfüllte Wiedergabe neuer französischer Klaviermusik. Ein Liederabend von Erna Berger zeigte diese Künstlerin als Sängerin von ungewöhnlichem Können. Ihr vom herkömmlichen Schema erfreulich abweichendes Programm brachte unbekannte Arien von Mozart, Schubert und Weber, daneben Lieder von Brahms und die mit feiner Kultur und genialem Einfühlungsvermögen wiedergegebenen „Alten Weisen nach Gedichten von Gottfried Keller" von Pfitzner. Zur Ehrung des 75jährigen Meisters Richard Strauß erklang sein „Tod und Verklärung" in leuchtenden Farben durch das Jenaer Symphonie-Orchester. Eine eindrucksvolle Aufführung der V. Symphonie von Beethoven rundete das Bild ab. Als Schluß und Krönung der Konzertreihe mag die überaus prächtige Aufführung des Requiems von Verdi gelten. Hier zeigten das städtische Orchester wie der Philharmonische Chor ihre hohe künstlerische Leistungsfähigkeit im besten Lichte. Die Mitwirkung des hervorragenden Solistenquartetts: Lotte Schrader, Lore Fischer, Heinz Marten und Rudolf Watzke vertiefte den überwältigenden Eindruck dieses Werkes. Im Rahmen der Kammermusikabende gastierte das Strub-Quartett mit Beethoven, Schubert und Dvořák, das Quartetto di Roma mit dem I. Quartett von Tommasini, Beethoven und Brahms (Quintett Werk 34, am Flügel R. Volkmann), endlich in einem Cello-Abend Gaspar Cassado, stürmisch gefeiert und bejubelt.

Die von der Stadt Jena veranstalteten Symphoniekonzerte des Jenaer Symphonieorchesters werden von Ernst Schwaßmann geleitet und hielten auch in diesem Winter den eingeschlagenen Kurs inne: in bevorzugtem Maße wird hier das zeitgenössische Schaffen berücksichtigt und auf diese Weise Gelegenheit gegeben, die schaffenden Kräfte der Gegenwart kennen zu lernen. Wir hörten das Concerto grosso für Trompete und Orchester von S. Walter Müller (ganz ausgezeichnet geblasen vom Trompeter unseres Orchesters, Robert Adamek), das Cellokonzert von Max Trapp in überzeugender Wiedergabe durch Ludwig Hoelscher, eine glänzende Darstellung des Klavierkonzertes c-moll von Rachmaninow durch die hervorragend begabte Pianistin Marianne Krasmann, das Bratschenkonzert von P. Müller-Zürich (stilvoll wiedergegeben durch Alfred Basiner), das Klavierkonzert von Kurt Thomas, welches Max Martin Stein in überlegener technischer und geistiger Beherrschung zu vollem Erfolg brachte, weiterhin Variationen und Fuge über ein eigenes Thema des Jenaers Georg Grosch, ein farbenreich instrumentiertes Werk mit reichen Einfällen, welches besonders in der großangelegten Fuge den Reger-Schüler erkennen läßt. Variationen über ein Thüringer-Lied von Heinrich Funk-Jena, die Romantische Ouverture von Thuille und „Don Juan" von Strauß vervollständigen das Bild. Daneben hörten wir klassische und romantische Musik: Beethoven (IV. Symphonie), Händels großartige Wassermusik, das Cellokonzert von Boccherini in ton- und formschöner Wiedergabe durch Rud. Metzmacher, Haydn (Symphonie D-dur), Bruckners Vierte in einer äußerst eindrucksvollen Wiedergabe, Schubert (VI. Symphonie C-dur), Schumanns Es-dur-Symphonie, die Haydn-Variationen von Brahms. Als Solisten wirkten weiterhin mit: Maria Neuß, die mit prächtigem Ton und reifer Auffassung das g-moll-Konzert von Bruch spielte, Nora Ehlert, deren temperamentvolles Spiel Tschaikowskys (Violinkonzert und Capriccio Italien) in lebendiger Frische erstehen ließ, endlich die heimische Pianistin Hilde Knopf, die mit der sauberen Wiedergabe des A-dur-Konzertes von Mozart einen schönen Erfolg davontrug.

Neben den Symphoniekonzerten und den Akademischen nehmen die Veranstaltungen des von Prof. Volkmann geleiteten a cappella-Chores eine beachtenswerte Stellung im Musikleben ein. Dieser sehr leistungsfähige Chor wird vorzugsweise in der Ausgestaltung der geistlichen Abendmusiken in der Stadtkirche eingesetzt, deren Organist Prof. Volkmann ist. Die Pflege J. S. Bachs ist eine seiner Hauptaufgaben. Wertvolle Eindrücke vermittelt immer das stilvolle Orgelspiel R. Volkmanns, der neben Bach viel Reger spielte, außerdem auch zeitgenössische Werke von J. N. David zum Vortrag brachte. Sehr beachtet wurde das Gastspiel des Magdeburger Organisten M. G. Förstemann, mit seiner feinfühligen Auslegung Bachscher und Vorbachscher Orgelmusik. Auch eigene Choralimprovisationen erwarben ihm viele Freunde. Außer dem a cappella-Chor leitet Volkmann auch den Jenaer Männergesangverein, der in seinem diesjährigen Konzert hauptsächlich Volkslieder sang. Als Solistin wirkte Gertrude Pitzinger mit, die sich wiederum als Liedgestalterin von hohem Können erwies. Der Organist der Garnisonskirche Ernst Weigel legte in einigen Abendmusiken ebenfalls Zeugnis seines Schaffens und Könnens ab. Ein gut gelungener Buxtehude-Abend steht in besonderer Erinnerung. Hans Landmann (ein Neffe des Mannheimer Organisten) zog in einem eigenen Klavierabend die Beachtung eines musikalisch interessierten Kreises

auf sich, seine Darstellung von Beethoven und Brahms verriet starke Begabung.

Die Reihe seiner Konzerte auf historischen Instrumenten setzt das Jenaer Kammertrio (Fritz Heider — Geige, Lieselotte Pieper — Gambe, Karl Grebe — Cembalo) mit einem interessanten Programm aus Werken der Zeit vor Bach fort. Zu nennen ist ferner eine Aufführung der Kantate „Land, mein Land" von Heinrich Spitta durch Chor und Orchester der Heimatschule unter Leitung von Werner Matthes. Die Liedertafel stellte sich unter ihrem neuen Dirigenten Paul Patzer mit einem Schubertabend wieder vor. Die „Stunde Jenaer Künstler", die als monatlich wiederkehrend geplant war, brachte es in diesem Winter nur zu einem einzigen Abend. Hier spielte Hilde Knopf mit dem Flötisten Willy Müller die sehr interessante Sonate von Paul Juon. W. Müller und Fritz Heider brachten die knapp gefaßte, aber äußerst prägnante Sonate von Conrad Beck für Flöte und Geige zu sehr erfolgreicher Wiedergabe. Dazwischen sang Gertrud Braasch einige Arien von Händel. Im Oktober feierte das Konservatorium sein 25jähr. Bestehen. Es veranstaltete drei Konzerte, in denen die Lehrkräfte des Instituts auftraten. Besondere Beachtung fand Reinhold Gerhards Vortrag zeitgenössischer Lieder sowie solcher von Hugo Wolf. Im Rahmen der Gedok spielten die Bremer Geigerinnen Lou von Werfebe und Marion Bastanier mit Lieselotte Pieper Sonaten und Trios von Händel, Leclair, Max Reger und J. N. David. Ihr stilvolles Spiel erwarb ihnen reiche Sympathie. Heinrich Funk.

KÖNIGSBERG/Pr. (Oper.) Die nun schon ihrem letzten Abschnitt entgegengehende Spielzeit 1938/1939 hat wiederum eine Reihe von ausgezeichneten Neueinstudierungen gebracht, die neben Werken von Verdi, Wagner u. a. aus der letzten Spielzeit das reiche Repertoire ausmachten. Da ist zunächst der „Barbier von Bagdad" zu nennen, der in der Tenorpartie mit unserem hervorragenden lyrischen Tenor Meyer-Welfing auf das erfreulichste besetzt war. Die Titelrolle spielte und sang mit köstlichem Humor Gottlob Frick, auch Margiana (Fahrig) und Bastana (Aldor) boten schöne Leistungen. Die Bühnenbilder von Bulk waren sehr hübsch, die musikalische Leitung hatte der soeben zum Staatskapellmeister ernannte musikalische Leiter unseres Theaters Wilhelm Franz Reuß, die Regie führte Dr. Schröder. Ebenso hervorragend gelungen war die Neueinstudierung des „Figaro", die selten so geschlossen war, nicht zuletzt dank der umsichtig-musikalischen Regie Schröders. Als Figaro glänzte Carl Meinl, nicht weniger zu loben war der Graf Walter Höfermeyers. Irmgard Armgart als Cherubim bot ein Kabinettstück an psychologischem Einfühlungsvermögen, die Gräfin sang Thea Consbruch mit schöner Musikalität. Die musikalische Leitung Reußens war beschwingt, die Bühnenbilder hatte geschmackvoll Bielefeld ausgeführt. Mit der Oper „Eugen Onegin" von Tschaikowsky bot das Theater einmal ein sonst wenig aufgeführtes Werk. Überragend war die Leistung Höfermayers in der Titelrolle. Der intelligente Sänger verstand es, sie zu einer ergreifenden Figur zu gestalten. Die Tatjana war mit Irmgard Armgart vielleicht nicht ganz wünschenswert besetzt. Die Partie verlangt einen schwereren, melancholisch-slawischen Typ. Nichts sei damit gegen die gebotene Leistung der Sängerin gesagt, die sich namentlich am Schluß zu dramatischer Größe steigerte. Auch hier sang Meyer-Welfing die Tenorpartie mit hinreißendem Schmelz. Die Rolle des Fürsten sangen nacheinander unsere beiden Bassisten Alfons Mayr und Gottlob Frick, beide gleich überzeugend. Romanus Hubertus leitete die Oper musikalisch mit Umsicht. Weniger wichtig war wohl die Neueinstudierung der „Mignon", deren Titelrolle Erna Fahrig mit schöner Stimme sang, während Meyer-Welfing als Wilhelm Meister wie immer begeisterte. „Manon Lescaut" von Puccini wurde in prachtvoller Aufführung geboten, die musikalisch mit echtem Temperament von Reuß gestaltet wurde, wobei Schröder die lebendige Inszenierung und Bulk die Bühnenbilder gestellt hatte. Ingeborg Wennberg war eine stimmlich und darstellerisch gleich gute Manon, während die Tenorpartie des du Grieux von Meyer-Welfing schön wie immer gesungen wurde. „Tristan und Isolde" bot unserem Heldentenor Karl Buschmann Gelegenheit zu seiner bisher größten und überzeugendsten Leistung. Die Isolde sang als Gast Grete Kraiger, ausgezeichnet, wie auch der König Marke Mayers zu nennen. Den Anfang der Spielzeit hatte ein Abstecher nach Braunsberg gemacht, wo in dem reizenden Naturtheater im August 1938 der „Waffenschmied" gespielt wurde. Den Conrad spielte der leider von Königsberg als Intendant nach Kaiserslautern abgegangene liebenswürdige und grundmusikalische Sänger Spilcker. An anderer Stelle wurde auf eine Neuheit hingewiesen, auf die durch unseren Oberspielleiter Dr. Fritz Schröder übersetzte, und zwar vorbildlich übersetzte Spieloper von Boieldieu „Der Kalif von Bagdad", ein Einakter, der zusammen mit Webers „Abu Hassan" als Abend „Aus 1001 Nacht" gegeben wurde. Die Inszenierung Schröders erweckte diese reizenden Werkchen wahrhaft zum Leben, die Aufführung war ungewöhnlich und selbst für unseren hier verwöhnten Geschmack vergnüglich und mitreißend, die Bühnenbilder Suhrs gaben einen stimmungsvollen Rahmen. Als Zobeide bot Erna Fahrig eine

entzückende Erſcheinung, auch die Fatime, geſpielt von Irm. Armgart war höchſt niedlich. Ein echter Erfolg wurde dieſer Abend! Mit Bedauern ſehen wir Dr. Schröder als Oberſpielleiter nach Stuttgart gehen.

Das bedeutendſte Ereignis in muſikaliſcher Hinſicht war aber die Aufführung des Straußſchen „Friedenstages". Leider ſehen wir hier nicht allzu viel Neuheiten („Tobias Wunderlich" von Joſef Haas ſoll folgen); das hat aber ſeine Gründe, ſeine finanziellen Gründe, und dieſe wieder ihren Grund in der eigentümlichen Haltung des Königsberger Publikums gegen alle neue Muſik. Was ſoll man dazu ſagen, daß ganze Reihen Zuhörer etwa während einer Aufführung der 2. Sinfonie von J. N. David aufſtanden und den Saal verließen? Ich weiß nicht, ob dies anderswo möglich iſt. Daß bei jeder Ankündigung auch nur eines neuen Werkes für ein Sinfoniekonzert gleich faſt ein Drittel der gekauften Karten zurückgegeben werden? Kann man es da den verantwortlichen Männern verdenken, wenn ſie gegen ſo verſchmähtes Gut zurückhaltend ſind? Doch zum „Friedenstag" von Strauß. Auch dieſes Werk erlebte nur wenige Aufführungen. Warum, das möge eine hier ausgeplauderte Epiſode verſtändlich machen. Iſt es anderswo denkbar, daß ein Beſucher nach kurzer Zeit laut ſchimpfend aus dem Parkett aufſteht und die Tür zuſchlagend und über das Werk zeternd das Theater verläßt? Gewiß wäre ſolchen unerzogenen Beſuchern gegenüber eine polizeiliche Ordnungsſtrafe am Platz. Aber wichtiger wäre vielleicht eine Erziehung des Königsberger Publikums zu neuer Muſik! Dabei iſt der „Friedenstag" nun wirklich kein extrem „modernes" Werk. Ein Meiſter, aber immerhin ein über 70 Jahre alter Meiſter hat dieſes Werk geſchrieben. Ein Meiſterwerk iſt auch dieſes Werk! Etwas dunkel und verhalten Düſteres liegt über ſeinem erſten Teil, trotz der unerhörten Virtuoſität des Orcheſterkolorits. Die Aufführung war einer der Glanzpunkte unſeres Theaters. Die Regie führte der Generalintendant Klitſch, die muſikaliſche Leitung hatte Reuß, das ausgezeichnete Bühnenbild ſtammte von Suhr. Die beiden Hauptrollen hatten Thea Consbruch und Walter Höfermayer. Beide leiſteten Ungewöhnliches und übertrafen ſich ſelbſt. Schade bei ſo viel hingebender Arbeit an dieſem Werk, daß das ſchwerfällige Publikum nur wenige Aufführungen füllte!

Univ.-Prof. Dr. Hans Engel.

MEISSEN. Die Konzerte des ſtädtiſchen Orcheſters boten im vergangenen Winter viel Intereſſantes und Schönes in muſtergültiger Ausführung. Abgehalten wurden 6 Burgkonzerte (ſie fanden im Bankettſaal der Albrechtsburg ſtatt, daher der Name) und ein Meiſterkonzert. In 3 Spezialkonzerten wurden geboten Nordiſche Muſik, Meiſter des Barock und Schubertwerke. Die übrigen Konzerte brachten gemiſchte Programme. An Sinfonien ſpielte die Kapelle Haydn (Sinfonie in B, La reine), Dvořák (Aus der Neuen Welt), Schubert (die Fünfte in B und die Achte in h) und Brahms (die Erſte in c). An Inſtrumentalkonzerten hörte man das Violinkonzert von Tſchaikowſky, von Corelli das Concerto grosso 8 (Weihnachtskonzert), von Vivaldi das Echokonzert in A, von Bach das 2. Brandenburgiſche Konzert und von Beethoven ſein Violinkonzert Werk 61. An ſonſtigen Orcheſterwerken ſind zu nennen von Schubert Ballettmuſik 2 aus Roſamunde und die Italieniſche Ouverture in D, von Gluck Ballettſuite 1, von Beethoven die Coriolan-Ouverture, von Scarlatti die Ballettſuite „Die fröhlichen Damen", von Reſpighi Bearbeitungen von Tänzen und Liedern aus dem 16. Jahrhundert, von R. Strauß die Suite aus „Der Bürger als Edelmann", von Grieg die Holbergſuite, von Nielſen Pan und Syrinx, von Leifs die Islandouverture und von Atterberg die Sinfonia piccola. An Liedern und Arien kamen zu Gehör Werke von Schubert, Muſſorgſki, Grieg, Federhof-Möller, Händel und J. S. Bach (mit obligater Flöte). Erſtklaſſige Inſtrumentalkünſtler lernte man kennen in den beiden Geigenvirtuoſen Jahn Dahmen und Toni Faßbender und an hervorragenden Geſangskräften Inger Karen, Ilſe Bräunling, Arno Schellenberg und Karl Otto Zinnert. Die Begleitung der Soliſten lag in den Händen des bewährten StadtKM Herbert Nerlich. Vorſtehende Aufſtellung gibt ein Bild von der Reichhaltigkeit und Vielſeitigkeit der in den Konzerten zu Gehör gebrachten Werke: Eine reiche Fülle von Kompoſitionen aus verſchiedenen Zeiten über mehrere Jahrhunderte hinweg. Die Programme zeigen gegen früher eine Veredelung in ſtofflicher Hinſicht, aber auch in Bezug auf die Ausführung. Die Kapelle hat unter Nerlichs Leitung an techniſcher Leiſtungsfähigkeit und Ausdrucksfähigkeit bedeutend gewonnen dank der künſtleriſchen Einſtellung, der Energie und der ſuggeſtiven Kraft ihres Leiters.

Von den Männergeſangvereinen iſt nicht viel zu berichten. „Hippokrene" und „Liedertafel" hatten ſich vereinigt zu einem Liederabend: Lieder der Oſtmark. Man hörte Werke von Schubert, Mozart, Bruckner, Reiter, Kremſer und Herbeck in anerkennenswerter Ausführung. Außerdem hatten ſich noch ſämtliche Männerchöre Meißens vereinigt zu einer Aufführung des „Oratorium der Arbeit", deren Reingewinn der Winterhilfe zufloß.

Von den Kirchenchören traten die Kantoreien der Frauenkirche, der Johanneskirche und des Domes an die Öffentlichkeit mit Werken von Bach, Stölzel, Schütz, Hammerſchmidt, Walter, Haßler, Gabrieli, A. Becker, Beyer, Buxtehude, Priegel und Schröter, die unter Leitung der Kantoren Jänig, Walter und Paul in würdiger Weiſe dar-

geboten wurden. Alle vorgenannten Veranstaltungen hatten sich eines guten Besuches zu erfreuen.

Max Menzel.

MEXIKO. (Heinrich Spitta: „Deutsches Bekenntnis".) Im Rahmen der von der Deutschen Gesandtschaft in Mexiko im Casino Alemán veranstalteten Feier des 1. Mai als deutschem Nationalfeiertag wurde die Kantate „Deutsches Bekenntnis" Werk 30 (1934) von Heinrich Spitta zu einer sehr eindrucksvollen Aufführung vor der dortigen deutschen Kolonie gebracht. Der äußerst regsame und tüchtige Dirigent Dr. Arno Fuchs, Professor del Colegio Alemán in Mexiko, D. F. hatte das zeitgenössische Werk mit dem durch ihn im Jahre 1936 wieder ins Leben gerufenen Deutschen Gesangverein und einer kleinen durch mexikanische Berufsmusiker erweiterten Instrumentalgruppe einstudiert. Der einstige Bayreuth-Sänger Hermann Sommer (Bariton) gestaltete mit seiner immer noch rüstigen Frische und Begeisterungsfähigkeit den Solopart den Vorschriften des Komponisten entsprechend klar und „ohne jede weichliche Rührung".

Die deutsche Kolonie in Mexiko kann stolz sein auf ihren musikalischen Führer und den trefflich geschulten gemischten Chorverein.

Reinhold Hausmann.

ULM. (Gründung einer Städtischen Jugendsingschule.) Die Stadtgemeinde Ulm hat vor kurzem in Gemeinschaft mit der Hitlerjugend eine „Städtische Jugendsingschule Ulm" ins Leben gerufen, deren Leiter der Musikreferent des HJ-Bannes 120 Ulm Karl Schiller ist. Die Singschule hat die Aufgabe, durch stimmliche Ausbildung und chorische Gemeinschaftserziehung in der Jugend das Interesse für die instrumentale und vokale Musikausübung zu fördern und den Nachwuchs für das Musikleben der Stadt und die musikalischen Aufgaben der Gliederungen der Bewegung, des Arbeitsdienstes und der Wehrmacht sicherzustellen. Eine besondere Aufgabe liegt in der Schaffung eines leistungsfähigen Jugendchores. Die seit einigen Jahren durch die Musikarbeit der Hitlerjugend erfaßten Gruppen bilden den Grundstock der Jugendsingschule und können nun durch die finanzielle Förderung eine weit größere Wirksamkeit als bisher entfalten.

Diese musikalische Aufbauarbeit der Ulmer HJ steht übrigens ebenfalls vorbildlich da. Im Jahre 1937 wurde das HJ-Standortorchester aufgestellt, das etwa 40 Mitglieder aus HJ und BdM zählt. Ihm folgte das Nachwuchsorchester, gebildet aus den begabten Zehn- bis Vierzehnjährigen aus Jungvolk und Jungmädelschaft, von denen dann jeweils die Fortgeschrittenen ins Standortorchester aufrücken. Diese Orchester haben, abgesehen von der Feiergestaltung im Rahmen der Ulmer HJ, eine rege öffentliche Konzerttätigkeit entfaltet (Suitenabende, Abendmusiken im Freien, Werkkonzerte). Eine Spielfahrt führte im August 1938 an den Bodensee. Ende 1937 wurden der Pimpfen- und Jungmädelchor mit je 80 Mitwirkenden gegründet. Aus naheliegenden Zweckmäßigkeitsgründen wurden die im Chor mitwirkenden Pimpfe und Jungmädel aus ihren Einheiten herausgenommen und bilden jetzt je ein Fähnlein, das nicht nur Singschulung, sondern auch weltanschauliche Schulung, Turnen, Sport usw. miteinander betreibt. Das Standortorchester bildet für sich eine Gefolgschaft, die der Leiter der Musikarbeit der HJ Karl Schiller als aktiver Gefolgschaftsführer betreut.

Die Tätigkeit der Jugendsingschule bildet keinerlei Konkurrenz für die hier wirkenden Orchester und Chöre, die die klassischen Werke und die großen Tonschöpfungen der Neueren vermitteln. Nach wir vor soll die Jugend zur Liebe und Verehrung dieser Werke erzogen werden. Aber im Ringen um neue Ausdrucksmöglichkeiten und Formen in der Musik, welches nicht im Konzertsaal entschieden wird, fällt der erzieherischen Arbeit und der Tätigkeit der städtischen Jugendsingschule eine wichtige Rolle zu.

Was für Musik wird die Singschule und ihr Orchester pflegen? Zunächst natürlich das Lied- und Musikgut, das aus der Hitlerjugend und der Bewegung als Ausdruck des gewaltigen Zeiterlebens herauswächst sowie passendes Liedgut aus früheren Zeiten. Darüber hinaus wird aber alle wertvolle Musik gepflegt, die mit dem stimmlichen Material und den Mitteln des Orchesterkörpers technisch bewältigt werden kann und weltanschaulich paßt. Die weltlichen Kantaten von Johann Sebastian Bach, Orchesterwerke von Händel, Bach, Mozart, Haydn eignen sich ebenso wie die Kantaten von Twittenhoff oder Cesar Bresgen und manche Werke von Spitta oder Blumensaat. In den zwei bisher abgehaltenen Konzerten hörte man Orchesterwerke von Mozart („Kleine Nachtmusik"), Händel, Haydn („Paukenschlag-Sinfonie"), Gerhard Maaß („Nordische Tänze") sowie eine lustige Jagdkantate von Cesar Bresgen, eine Kantate „Die Morgenfrühe ist unsere Zeit", nach dem Lied von Hans Baumann von Karl Schiller und verschiedene Chöre alter und neuer Tonsetzer. Franz Wagner.

WIEN. „Romantische Lieder und Duette" betitelte sich ein origineller Konzertabend, den Elisabeth Junk (Sopran) und Elemer von John (Bariton) mit Werken deutscher (Schumann, Brahms, Cornelius) und slawischer Meister (Tschaikowsky, Dvořák, Rachmaninoff) gaben. Zeigte schon die sorgfältige Auswahl der Lieder und Duette von gediegenem Kunstgeschmack und Empfinden, wie man es bei solchen Abenden als Selbstverständlichkeit eigentlich immer voraussetzen müßte, so war die Vorführung durch die kultivierte Technik des Vortrags noch ganz be-

sonders auf höchste Stufe erhoben. Angefangen von der absoluten Deutlichkeit der Textaussprache bei beiden Zusammenwirkenden, war jedes Moment der Darbietung insbesondere bei den an die Sänger große Anforderungen stellenden Duetten geeignet, auch den anspruchsvollsten Hörer zufrieden zu stellen. Die kultivierte, schöne und gewinnende Stimme von Elisabeth Junk ist in allen Lagen technisch beherscht und dazu ihr Vortrag intelligent und beseelt, wie nur irgend einer; Elemer von John ist als geschmackvoller Konzertsänger von Format bekannt. In den Duetten wußten die beiden prächtigen Stimmqualitäten sich vorzüglich zu assimilieren und stets gegenseitig aufeinander abzustimmen. Unterstützt durch die ausgezeichnete Begleitung von Dr. Robert Gläser am Flügel bot dieses seltene und erlesene Programm einen seltenen und erlesenen Genuß von höchstem künstlerischen Niveau.

Arnold Röhrling.

WÜRZBURG. (Staatskonservatorium u. Oper.) Man begreift es gut, es ist für Hermann Zilcher, den Direktor des Staatskonservatoriums, kein Leichtes mit den acht Konzerten seines Instituts allen Wünschen und Sehnsüchten gerecht zu werden. Sie sind der Kern des Würzburger Konzertlebens. Was ist da alles zu pflegen! Die klassische Tradition, die romantische Tradition, die Kunst der Gegenwart, Symphonie, Kammermusik. Man verlangt Gäste, die wieder ihre eigenen Wünsche haben und die erhoffte Werkfolge sprengen.

Trotzdem, es gab wertvolle Erfüllungen. Zilcher nahm seine — rühmliche! — Brucknerpflege wieder auf (mit der von Zilcher selbst groß gebrachten Dritten). Für Bruckner bleibt bei uns immer noch allzuviel zu tun. Deshalb die Bitte, nicht zu ermatten. Die Siebente wäre sehr erwünscht. Freudig danken auch wir für Debussys „Nuages" und „Fêtes", für den feinen „Heiteren Abend" mit Schumann, Tschaikowsky und Berlioz.

Und nun das Auffälligste der Jahresfolge: sie gehörte überwiegend den zeitgenössischen Tonsetzern. Werken darunter, die besonders ersehnt waren. Voran die Furtwängler-Sonate in d. Das Hochpersönliche, das Vergeistigte, das „Niedermüssen", Hermann Zilcher und Adolf Schiering erlauschten es selbstvergessen. Dann Pfitzners cis-moll-Symphonie, leidenschaftlich gebracht. Neben solchem Düster Achille Longos „Scenetta pastorale", eine entzückend warmblütige Arbeit. Die angesehene Würzburger Bläservereinigung, die seit Jahren mit Italien unmittelbare Verbindungen pflegt, hatte dies Werk mitgebracht. Dazu nun die einheimischen Komponisten, vor allem Zilcher selbst. Sein h-moll-Klavier-Konzert fesselte durch heißen Enthusiasmus, durch den Stolz und die Melancholie seiner Jugend. Man hörte gerne wieder einmal den so anderen Stil des frühen Komponisten, nachdem uns seine heutige Art so geläufig geworden ist. Hanns Schindlers „Trio in altem Stil für Oboe, Fagott und Klavier", eine Uraufführung, hatte schönen Erfolg. Ein besinnliches Stück, wohlig, natürlich im Stimmenfluß, mit gründlicher Kontrapunktik ausgestattet. Freude machte auch Heinz Reinhart Zilcher als Gastdirigent. Er war sehr gewissenhaft, konnte aber auch schwärmerisch sein.

Nun freilich, manche Wünsche blieben doch offen. War doch Gluck angekündigt, wurde aber zugunsten des Heinz Reinhart Zilcher-Abends aufgegeben. Von Gluck besteht innerhalb zweier Jahrzehnte hier nur eine gräßliche Erinnerung an das Systemzeittheater. Um so froher erhoffte man eine würdige Konzertaufführung unter Zilcher mit starken Solisten und sorgfältig vorbereitetem Chor. Dem Gluck-Abend trauern wir also nach. Der ebenfalls versprochenen, aber nicht erschienenen „Missa solemnis" Beethovens kaum weniger. Und Berlioz? Wäre es nicht möglich einmal ein anderes als die häufigst gebrachten Werke von ihm anzusetzen? Vielleicht sogar „Romeo und Julie", obwohl das Werk abendfüllend ist? Im Anschluß an das Mozartfest folgt die „Große Messe in c-moll" von Mozart.

Und nun die Oper des Stadttheaters! Der Spielplan brachte an deutschen Opern d'Alberts „Tiefland", Lortzings „Zar und Zimmermann", Mozarts „Don Giovanni", Ottmar Gersters „Enoch Arden"; an romanischen Mascagnis „Cavalleria" und Leoncavallos „Bajazzo", Puccinis „Tosca" und Donizettis „Don Pasquale". Dazu die Märchenoper „Der gestiefelte Kater" von Vorsmann. Den bedeutendsten Eindruck hinterließen „Don Giovanni" und „Enoch Arden". Mit „Enoch Arden" wurde nun endlich auch einmal des Schaffens junger Komponisten in der Oper gedacht. Das Werk kam, was das Musikalische betrifft, stark heraus. Es erregte viel Aufmerksamkeit. Man möchte sehr wünschen, daß das Stadttheater sich nun auch weiterhin jüngerer Komponisten annimmt.

Das besondere Verdienst des Intendanten Otto Reimann für die Oper liegt in der Verpflichtung bedeutender Kräfte. In erster Linie des neuen Dirigenten Otto Matzerath, dessen Begabung, Formempfinden und Leidenschaft sich jedesmal bewährt. Seine auffälligste Leistung war „Don Giovanni". Er drängte das Grundelement der Partitur, die Dämonie des Rhythmus, mit federnder unerbittlicher Energie hervor. Neben Matzerath waren Hauptstützen der wuchtige Bariton Georg Oeggl (leider für die nächste Spielzeit schon an die Wiener Volksoper verpflichtet), und Hilde Hackbarth, eine schwere Hochdramatische von großer Stimme. Der Heldentenor Robert Mohl nimmt vor allem durch die feine Zeichnung des Seelischen ein. Die Inszenierung betreut in der Regel Carl Max Haas. Sein Ziel ist Freilegen

des Mimischen, auch Drastik. Die Bühnenbilder Ernst Meißners dienen den Werken schlicht. Auf reiche Kostüme legt Otto Reimann größten Wert. Alles in allem muß gesagt werden, daß der Stand der Oper achtunggebietend ist und den Vergleich mit strebsamen Bühnen ihrer Rangordnung mit Ehre bestehen kann. Sie wird von der Stadt großzügig unterstützt.

Die Operette hatte in diesem Spieljahr nicht so ausschließlich den Vorrang wie bisher.

Dieser Tage wurde ein „Biologisches Oratorium" von Alfons Stier in Würzburg uraufgeführt. Das Werk will „auf Grund biologischer Erkenntnisse die Sicht weiten und vertiefen, besonders wenn die Fragen des Werdens, Vergehens und Fortlebens berührt werden," so schreibt der Komponist selbst über diesen Versuch. Die Form mischt den Charakter der heutigen Kantate, die namentlich zu Anfang herrscht, mit entschiedenem Oratorienstil. Wesentlich ist die Richtung auf das allgemein und leicht Faßliche, Volkstümliche. Die Schreibweise ist klar, der Chorsatz achtunggebietend; die feurige Rhythmik gab den Ausschlag. Die lebhafte, freudige Aufnahme bewies die gute Verwendbarkeit des Werkes. Dr. Oskar Kloeffel.

WUPPERTAL. Der Spielplan unserer städtischen Bühnen brachte im März eine sorgfältige Einstudierung des „Fliegenden Holländer", im April die „Lustigen Weiber". GMD Fritz Lehmann bevorzugte im Wagnerschen Musikdrama oft ein breites Zeitmaß; einprägsame Bühnenbilder schuf Albrecht Langenbeck; prächtig einstudiert waren die Chöre durch Gregor Eichhorn. Solistisch zeichneten sich aus: Hans Berg (Holländer), Hans Rockstroh (Erik), Th. Schott (Daland). Als vorzügliche Kräfte in den Hauptrollen erwiesen sich: Fritz Lang (Falstaff), Ilse Römer (Frau Fluth), Hilde Jachnow (Frau Reich) u. a. Der Theaterbesuch war durchweg gut.

Zum würdigen Abschluß des dieswinterlichen Musiklebens hörten wir in musterhafter Darbietung durch den städtischen Singverein unter Leitung von F. Lehmann und hervorragender Solisten (K. Erb, Fred Drissen, G. A. Walter, Günther Baum, Helene Fahrni, Susanne Horst-Stoll, Lore Fischer) drei deutsche Meisterwerke: die Johannis- und Matthäuspassion von J. S. Bach und die Missa solemnis von Beethoven. — Unter dargebotenen sinfonischen Werken ist hervorzuheben das von Wilhelm Kempff meisterlich gespielte und vom Städtischen Orchester unter Fritz Lehmann feinfühlig begleitete B-dur-Klavierkonzert von J. Brahms.

Ganz besonders reich bedacht ist das kammermusikalische Gebiet, um welches sich namentlich Anton Schoenmaker und Adolf Sievert (beide Wuppertal-Künstler) im Verein mit einheimischen Kräften nach wie vor erfolgreich bemühen. Aus der überreichen Fülle seien nur genannt: Trio Werk 1, 2 von Beethoven; Trio Esdur Werk 100 von F. Schubert; Klarinettenquintett von Mozart; Suite h-moll für Streichorchester und Flöte von J. S. Bach; Konzert für Violine und Orchester von J. Haydn (G-dur); Sinfonietta Werk 27 von Graener; 5sätzige Serenade G-dur (sehr wirkungsvoll) von Reznicek; Septett d-moll (erfindungsreich) von Hummel (Werk 74); Trio g-moll von Weber; d-moll-Konzert von Ph. Em. Bach; Konzert C-dur für 2 Klaviere von J. S. Bach: eine treffliche Auslese klangvoller, deutscher Musik aller Zeiten. — Einheimische (Rudolf Haym, Rolf Pfarr) und auswärtiger Sänger (Liselotte Schmatz, die Französin Jane Herault-Harle-Paris, u. a.) erfreuten uns mit älteren und neueren Liedern von Rameau, H. Schütz, Schubert, Brahms, Fehres-Wuppertal (nach gefühlvollen Dichtungen von Binding, Morgenstern seelisch ausgeschöpft). — Die einheimische Künstlerin Ilse Josten spielte technisch gewandt und in reifer künstlerischer Gestaltung Tokkata C-dur von Schumann, Appassionata von Beethoven, ferner 6 kleine phantasievolle Miniaturgebilde von C. H. Grovermann. H. Oehlerking.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. „Nachtmusik im Turm" hieß eine Hörszene von W. Heydrich, gegründet auf eine Anekdote aus dem Leben Franz Liszts, dem einst nach einem Konzert in einer thüringischen Stadt die beim dortigen Gericht anhängig gemachte Klage eines ortsansässigen Musiklehrers auf Schadloshaltung für erlittene Nachteile zugestellt wurde; da er die verlangte Kaution von 1000 Reichstalern nicht zur Hand hatte, mußte er für eine Nacht ins Gefängnis wandern. Nach Heydrichs Darstellung hat Liszt aber gute Miene zum bösen Spiel gemacht, vor allem hat er eingesehen, daß er wirklich jenen Musiklehrer, der ihn zu einer Konzert-Mitwirkung eingeladen hatte, durch sein Nichterscheinen in eine üble Lage brachte, und in schöner Gerechtigkeit beschließt er, nachzuholen, was er vordem versäumte und damit seinem Kläger zu helfen. Ohne gewaltigen literarischen Anspruch, aber mit leichter Schürzung und Entwirrung des Knotens entwickelt Heydrich diese Episode, die jedenfalls den großen Liszt von einer menschlichen und nicht unwürdigen Seite zeigte. Pündter hatte die Spielleitung; Richard Beckmann konnte sich am Klavier „lisztisch" geben.

Der litauische Pianist Balys Dvarionas

spielte Kompositionen aus heimatlichem Bereich; es handelte sich um Autoren wie Gruodis, Jakubenas, Simkus, Cirurlionis, von denen aber nach einer solchen „Stippvisite" noch keiner zum Begriff werden konnte.

Dem Andenken Eugen d' Alberts, der am 10. April 75 Jahre alt geworden wäre, war eine ausführliche Feier gewidmet, die auch weniger bekannte Arbeiten des Komponisten einbezog. Theophil Demetriescu saß am Klavier, Adolf Secker hatte die Orchesterleitung, H. W. Kulenkampff war verantwortlich für die „Wortgestaltung".

Walter Niemann, der gebürtige Hamburger, wegen seiner klavieristischen Causerien eine schätzenswerte Kraft auf dem Gebiet des unterhaltsamen Musikfunks, brachte sein „Werk 149" hier zur Ursendung: „Alte niederdeutsche Volkstänze", d. h. sehr niemännisch impressionistische Bearbeitungen im Sinne zärtlicher Abtastung. Eine „Suite nach Bildern von Carl Spitzweg" (Werk 84) zeigt ihn von einer originelleren Seite. In einem Schloßkonzert zu Hannover, unter der Leitung von Otto Ebel von Sosen, fiel die in ihrer materiellen Schönheit außergewöhnliche, technisch vorzüglich gesicherte Stimme des Bassisten Sigmund Roth (Hamburgische Staatsoper) als eine auch funkische Attraktion auf. „Klingendes Erbe" ist ein freizügiger Zyklus zur Stärkung des Ansehens alter bodenständiger Musik des norddeutschen Bereichs. Ein Kammerkonzert im Schloß zu Wolfenbüttel und im Anschluß daran ein fröhliches Singen der dortigen Hitler-Jugend konnte die gute Meinung, die viele Leute von der Kunst der alten Meister haben, bestärken und auch den noch nicht in dieser „Richtung" spezialisierten „Kennern" genußreiche Augenblicke verschaffen.

Der Bariton Walter Dicks sang die „Spielmannslieder" von Yrjö Kilpinen (Dichtungen von Albert Sergel), am Klavier Richard Beckmann; doch blieb die Darstellung erheblich hinter dem Idealbilde zurück, das man von den Vorträgen eines Gerhard Hüsch und H. U. Müller her im Ohr hat. Eine nette Sache war der heitere Abend „In Sachen Franz von Suppé", eine Verhandlung zwischen Himmel und Hölle, zu Protokoll genommen von Hugo Hartung, die in Wort und Klang (natürlich stammte der von Suppé selbst) eine durchschlagskräftige Propaganda für diesen ernstzunehmenden Verehrer der fröhlich unterhaltsamen Muse wurde. Spielleitung: Marten-Hansen, musikalische Leitung: Secker, dazu allerlei vokale Gäste.

Der Veranstaltungsring der Hitler-Jugend und des Reichssenders Hamburg „Ehrt eure deutschen Meister" wurde mit einem Adolf Secker-Konzert abgeschlossen (die Zuhörerschaft bestand vorwiegend aus Angehörigen des BDM). Webers Ouvertüre zu „Euryanthe", Beethovens Violinkonzert, dessen Solopart von Max Strub mehr verhalten als brillant gespielt wurde, der unverwüstliche „Till Eulenspiegel" von Richard Strauß und zum Ausklang ein pomphaft dekorativer, schmissiger „Festlicher Marsch" von Ludwig Lürman (Hamburger „Zeitgenosse") wurden, wenn auch nicht erschöpfend, so doch mit einem gewissen allgemein musikantischen Schwung hingestellt.

Ein wirklich großes Ereignis — vom Werk her — wurde die Erstsendung der komischen Oper „Der Jahrmarkt von Sorotschinzky" von Modest Mussorgsky, in der Bearbeitung von Nikolai Tscherepnin. Eine Oper, die sich auf Anhieb schon im Rundfunk so unmittelbar durchsetzen kann, hat wohl ein Anrecht darauf, nicht nur als Rarität, sondern als eine Erfolgsoper auch von Opernhäusern gepflegt zu werden. Man kennt ja Mussorgsky nur halb, wenn man nur um seinen „Boris Godunow" weiß oder um die „Bilder einer Ausstellung" oder um den „Floh". Fraglos: Tschaikowsky ist ein Genie, packend, großartig und beglückend; aber Mussorgsky ist ein einmaliges Wunder, dem unsere ganze europäische Musikgeschichte nichts Ähnliches an die Seite stellen kann. Urzustand der Musik und sensibelster Ausdruck mischen sich in ihm zu einer einfach faszinierenden Einheit. — Die musikalische Leitung des „Jahrmarkts" hatte Secker, an Solisten standen ihm neben Kräften des Senders auch bekannte Opernleute zur Verfügung.

Sigfrid Grundeis fühlt sich immer wohl, wenn er für seinen Liszt eintreten kann. Er spielte mit einer etwas harten, aber nicht nüchternen Brillanz die „Ballade h-moll" und die Stücke „Un sospiro", „La leggierezza", „An einer Quelle", „Eroica".

Sehr ergiebig war die Pfitzner-Sendung zum siebzigsten Geburtstag des Meisters. Hüsch und Müller brachten sieben Lieder (aus verschiedenen Schaffensepochen) in einem tief ergreifenden, innerlichen Vortrag; darunter „Michaelskirchplatz" (eine Hamburgensie, die man in Hamburg kaum je zu hören bekommt), „Hussens Kerker" (ein Lied, das einen Ozean voll Mittelmäßigkeit aufwiegt), dann „Hast du von den Fischerkindern". Das „C-dur-Quintett" (Werk 23), vielleicht das größte Stück deutscher Klavierkammermusik seit Schuberts Tod, wurde von Ferry Gebhardt (Klavier), Bruno Micksche und Hellmuth Vogt (Geigen), Ernst Doberitz (Bratsche), Josef Heckmayr (Cello) in liebevoller Begeisterung gespielt.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. In ähnlicher Weise wie den siebzigsten Geburtstag Hans Pfitzners feiert jetzt der Reichssender München den fünfundsiebzigsten Geburtstag des Meisters Richard Strauß mit einer sehr fesselnden, insgesamt 15 Veranstaltungen umfassenden Sendereihe.

Diese im ganzen vom Intendanten Dr. Habersbrunner, im einzelnen von Helmut Grohe geleitete Folge ehrt in bezeichnender Werkauswahl den Opernmeister und Sinfoniker, den Lieder- und Kammermusik-Komponisten Strauß. Sie begann Ende Mai mit der Übertragung eines Festabends des Rundfunkorchesters aus Garmisch und mit einer Liederstunde unter dem Motto „Der 19jährige Melancholiker und der 64jährige Dyonisier": in charakteristischer Weise waren hier einige der Hermann von Gilm-Lieder Werk 10 (1883) den 1928 erschienenen Hafis-Liedern Werk 77 gegenübergestellt. Drei weitere Liederstunden, zu denen gleichfalls Ludwig Kusche die einfühlsamen Einführungen schrieb, tragen die Titel „Das Ständchen und sein Umkreis" (Werk 17), „Bekenntnisse und Experimente" (Auswahlen aus Werk 39, 49 und 67) und „Liebeshymne" (Werk 68).

Der Musikdramatiker Strauß wird mit zwei Werken zu Wort kommen, die in neuer Inszenierung im Festspielplan der Bayerischen Staatsoper erscheinen: mit der „Frau ohne Schatten" und mit der lyrischen Komödie „Arabella". Drei große Konzerte — darunter der schon erwähnte Garmischer Festabend unter Winters Leitung — rufen die Leistung des Sinfonikers Strauß mit Aufführungen des „Don Juan", des „Till Eulenspiegel", des „Heldenleben", des „Zarathustra" und des „Don Quixote" erneut ins Gedächtnis des Hörers. Die beiden letztgenannten Schöpfungen wird der Meister selbst in einem Konzert am 15. September dirigieren.

Besonders zu begrüßen ist daneben die Sendung einiger Kammermusikwerke aus der Frühzeit des Komponisten: denn Stücke wie die Cello-Sonate Werk 6, das Klavierquartett Werk 13 und die Sonate für Geige und Klavier Werk 18 hört man allzu selten. Dankenswert ist auch die Wiedergabe der stimmungsvollen melodramatischen „Enoch Arden"-Musik gelegentlich einer — im Rahmen dieser Strauß-Sendereihe geplanten — Rezitation der Tennysonschen Verserzählung. Endlich verdient noch eine Aufführung des Lustspiels „Der Bürger als Edelmann" von Molière (in neuer deutscher Übertragung von Artur Müller) besondere Beachtung. So wird man doch einmal die bezaubernde „Begleitmusik", die Strauß zu diesem klassischen Stück geschrieben hat, in den ursprünglich beabsichtigten dramatischen Zusammenhang gestellt erleben und nicht nur als Konzert-Suite!

Dr. Anton Würz.

REICHSSENDER WIEN. (April 1939.) Das bedeutendste musikalische Ereignis in diesem Monat war die Übertragung des „Parsifal" aus der Wiener Staatsoper. Wie alljährlich, hörte man auch heuer wieder zu Ostern andächtig diesem überirdischen und größten Werke der Musikliteratur zu. GMD Knappertsbusch leitete mit Andacht die Aufführung dieses Werkes. Die Titelrolle sang als Gast aus Hamburg H. Grahl mit weichem, dunkelklingenden Tenor und Miterleben seiner Rolle. Bewundernswürdige Leistungen waren auch die Kundry, welche Anny Konetzni sang, ferner der Gurnemanz Alsens und Wiedemanns Amfortas. Auch die Nebenrollen waren vorzüglich besetzt. Das Orchester der Wiener Philharmoniker und der Chor waren vollendet wie immer. — Weitere hörenswerte Übertragungen waren zwei Konzerte unter der Leitung von GMD Weisbach. Das Programm war interessant und wirkungsvoll aufgebaut. Im 1. Konzert wirkte der hervorragende Pianist F. Wührer mit. Die Wiedergabe von Beethovens Klavierkonzert G-dur war faszinierend. Im 2. Konzert wirkte die Altistin Schlusina mit, deren kultivierte, füllige Stimme die musikalisch, wie auch technisch nicht leichten Lieder von Reger mit einer überzeugenden Selbstverständlichkeit meisterte. GMD Weisbach erwies sich wie immer als Dirigent von bedeutendem Format und nichts in den Werken blieb unverständlich. — GMD Kabasta dirigierte ebenfalls 2 Konzerte mit fesselndem Programm und zwar das letzte Abonnementskonzert der Gesellschaft der Musikfreunde, ferner ein Austauschkonzert im Rahmen des italienischen Kulturbundes. Die ausübenden Wiener Symphoniker boten unter seiner Leitung wieder höchst eindrucksvolle Leistungen. — „Musik aus der Ostmark" brachte ein Konzert der Wiener Symphoniker unter der bewährten und zielbewußten Leitung von A. Konrath. Ein Vorspiel aus der Oper „Der Römerzug" von Friedrich Reidinger zeigte viel gediegenen Einfall und einen prächtig klingenden Orchestersatz. Otto Siegls Concerto grosso sollte nicht nur Altes, sondern auch Neues bringen. Parallele Quinten in den Außenstimmen sind auch bei einem modernen Werk in altem Stil nicht von Vorteil. — GMD Reichwein leitete einen Verdi-Puccini-Abend mit F. von Dobay (Sopran), Dermota (Tenor) und Monthy (Baß) als höchst erfolgreichen Solisten. — Peter Schmitz brachte mit dem städtischen Orchester im Grazer Sender „Das grüne Herz", ein Werk des begabten Komponisten Bullerian, zur eindrucksvollen Aufführung. Das Werk hat gut klingenden Orchestersatz und verwendet in geschickter Weise alte Volksweisen. Ein Dirigent von besonderen Fähigkeiten ist A. Melichar. Man konnte sein Können kürzlich im Reichssender hören und bewundern. Die Wiedergabe der Werke von Bach, Haydn, Mozart u. a. muß als eine Meisterleistung bezeichnet werden. Die mitwirkende Staatsopernsängerin D. Komarek sang mit ihrer leichten ansprechenden Höhe die Arie „Durch Zärtlichkeit schmeicheln" aus Mozarts „Entführung". — Ilse Winglmayer ist eine junge, mit glänzenden Fähigkeiten begabte Pianistin. Ihr Vortrag von Drei Brahms-Balladen zeigte feinste technische Kultur, sowie vorzügliche Musikalität und war

durchaus anregend und fesselnd. — Senta Benesch (Cello) und R. Gläser (Klavier) waren die berufenen Interpreten einer Cellosonate von L. E. Uray. Eine selten schöne Wiedergabe erfuhr Beethovens „Frühlingssonate" durch W. Schneiderhan (Violine) und R. Raupenstrauch (Klavier). Aus Graz wurden einige Lieder aus dem Zyklus „Des Knaben Wunderhorn" von Franz Mixa übertragen. Die Lieder zeigen viel gediegenen Einfall und Geschlossenheit der Form, sowie ein sicheres Erfassen des Inhaltes der vertonten Gedichte. E. Brabec (Cello) und R. Gläser (Klavier) vermittelten die einzigartige Suite in F-dur von Marx. Die Wiedergabe mußte auch den anspruchsvollsten Hörer befriedigen. Otto Binder, welcher Liszt-Werke spielte, erwies sich als ein ganz vorzüglicher Lisztspieler. Seine Technik ist einwandfrei, Anschlag differenziert; sparsamerer Pedalgebrauch wäre allerdings erwünscht. — Der Bariton Hueber hat eine in allen Lagen schön ausgeglichene Stimme. Lieder von Wolf liegen ihm besonders. — Das Kolbe-Quartett (Kolbe-Jüllig, H. Haupt, H. Schachermeier und L. Wimmer) spielte ein aus 4 Sätzen bestehendes Werk von Ernst Geutebrück, welches sich durch gediegene Arbeit sowie durch seinen gesunden Einfall und unkonstruktive Harmonik, die dabei trotzdem interessant ist, auszeichnet. Die Wiedergabe mußte auch den Komponisten vollauf befriedigen. Das Steinbauer-Quartett (Steinbauer, Selka, Schachermeier und F. Krause) spielte mit beachtenswertem Können, sowie gediegener musikalischer Auffassung vorbildlich das c-moll-Streichquartett von Brahms. In der Reihe der Kammermusikvereinigungen hat sich das Kamper-Kvarda-Quartett einen führenden Namen geschaffen. Beethovens Streichquartett A-dur wurde mit schönem Klangsinn und mit Präzision, sowie mit wohldurchdachter Dynamik und Phrasierung zu Gehör gebracht. Es ist ersichtlich, daß der Reichssender Wien der ernsten Musik wieder mehr Sendezeit eingeräumt hat; allerdings muß immer wieder betont werden, daß die lebenden österreichischen Komponisten noch viel zu wenig in der Programmbildung berücksichtigt werden.

Arnold Röhrling.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE NACHRICHTEN

Anläßlich des 75. Geburtstages von Richard Strauß hat der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda folgenden Erlaß verkündet: „Zur Förderung des zeitgenössischen musikalischen Schaffens stifte ich einen Kompositionspreis in Höhe von jährlich 15 000.— RM.

Berlin, den 11. Juni 1939. gez. Dr. Goebbels."

Ausführungsbestimmungen:

§ 1.

Die Verleihung des Kompositionspreises erfolgt ohne vorherigen Wettbewerb auf Grund von Vorschlägen eines Ausschusses, der vom Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda berufen wird und Anfang jedes Jahres zusammentritt.

§ 2.

Der Preis ist bestimmt für Komponisten deutscher Abstammung, deren Schaffen in besonderem Maße als schöpferisch und zukunftsweisend anzusehen ist.

§ 3.

Es bleibt dem Ermessen des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda überlassen, ob der Preis ganz oder geteilt verliehen wird.

§ 4.

Die Verleihung wird alljährlich anläßlich der Reichsmusiktage in Zusammenhang mit dem Nationalen Musikpreis verkündet.

*

Für die nächstjährigen Reichsmusiktage sind Einsendungen unter der Bezeichnung „Reichsmusiktage 1940" in der Zeit vom 1. Juli bis 31. Oktober ds. Js. an die Reichsmusikkammer, Berlin SW 11, Bernburgerstr. 19 zu richten. Es können Werke jeder Gattung eingesandt werden, also Sinfonien, Instrumentalkonzerte, Chorwerke, Kammermusik einschließlich des Liedes, sowie Opern, jedoch nach Möglichkeit nicht mehr als zwei Werke von einem Komponisten. Die Einsendungen können nur durch die Komponisten selbst erfolgen.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Prag veranstaltete soeben die erste deutsche Kulturwoche unter der Schirmherrschaft des Reichsprotektors, bei der neben literarischen Darbietungen auch die Musik ein gewichtiges Wort sprach. Die musikalischen Veranstaltungen wurden vom Sudetendeutschen Philharmonischen Orchester und dem Berliner Collegium musicum unter Hermann Diemer bestritten.

Der 3. Abend der diesjährigen Weimarer Festspiele der deutschen Jugend wurde mit Wagners „Meistersingern" unter der Stabführung von GMD Paul Sixt und in der Inszene von Dr. Rudolf Hesse zu einem starken Erlebnis für die Teilnehmer.

Die 6. Reichstheaterfestwoche in Wien erfuhr ihren festlichen Höhepunkt mit der Wiener Erstaufführung des „Friedenstag" von Richard Strauß, der der Führer mit zahlreichen Gästen der Reichsregierung beiwohnte.

Der Große Garten zu Herrenhausen bei Hannover rüstet sich auch in diesem Jahre für eine Reihe sommerlicher Musikveranstaltungen. Insgesamt sechs Abendmusiken sind in den Monaten Juli und August vorgesehen. Eine „Serenade am Kurfürstlichen Hof" läßt am 15. Juli Werke von Händel, Steffani, Telemann u. a. wieder erstehen, am 22. Juli erklingt Musik um und von Joseph Haydn, der 29. ist W. A. Mozart gewidmet, der 5. August gehört Lully, Purcell, Telemann und Gluck, der 12. verspricht „Musik aus empfindsamer Zeit" und am 19. August klingen die diessommerlichen Feststunden im Herrenhäuser Park mit Händel, Mozart und Beethoven aus.

Die Stadt Bamberg führt auch in diesem Jahre eine Reihe festlicher Musikveranstaltungen durch. So kam im Rahmen des Bamberger Dichtertreffens soeben eine musikalische E. T. A. Hoffmann-Stunde zur Durchführung, in der ausschließlich Orchester- und Vokalwerke des großen Romantikers zum Erklingen gebracht wurden. Dieser Tage findet eine Wiederholung des beliebten Rokokofestes im Kaisersaal der Residenz statt, wobei die Gluckſche Oper „Der betrogene Kadi" zur örtlichen Erstaufführung gelangt. Für den August sind festliche Sommerabendmusiken vorgesehen, in denen vorwiegend Bach und Händel zu Worte kommen sollen. Das Rokokofest wird im Spätherbst eine Wiederholung finden, um den vom Reichsparteitag heimkehrenden und die Stadt berührenden Volksgenossen einen würdigen künstlerischen Abschluß des großen politischen Erlebens zu vermitteln.

Bad Mergentheim führt alljährlich zur Erinnerung an Beethovens Mergentheimer Aufenthalt eine Beethoven-Feier durch. Dieses Jahr brachte der um die Ausgestaltung dieser Feiern verdiente Dr. Julius Maurer die Neunte Symphonie, bestens unterstützt durch das verstärkte Kurorchester, den Chor der Würzburger Liedertafel und die Solisten Sophie Hoepfel-Frankfurt (Sopran), Erna Daden-Frankfurt (Alt), Claus Stemann-Stuttgart (Tenor) und Prof. Johannes Willy-Frankfurt (Baß) zu einer eindrucksvollen Wiedergabe.

Baden feierte soeben in Freiburg das erste Gau-Volksmusikfest, in dessen Rahmen der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe über die Verankerung der Musik im Volke sprach.

Die Musikfestwoche in Bad Warmbrunn (18.—25. Juni) galt diesmal den Manen Joseph Haydns.

Die diesjährige Komponistentagung auf Schloß Burg ist für den 22.—25. September vorgesehen. Die Veranstaltungen verteilen sich auf das Schloß selbst, den Altenburger Dom und die gastgebende Stadt Remscheid.

Das nächste Deutsche Sängerbundesfest soll 1942 in Wien stattfinden.

Ein reichhaltiges Programm, in dem sich alte Musik in glücklicher Weise mit dem zeitgenössischen Schaffen verband, hatte das Schlesische Musikfest in Breslau vermittelt: als Auftakt ein Festkonzert im Remter des Breslauer Rathauses, bei dem G. F. Händels Concerto grosso in B-dur und E. A. Voelkels Feiermusik für Streichorchester unter Leitung von Prof. Hermann Behr die Begrüßungsansprachen umrahmten und für den Abend des 1. Tages ein Chorkonzert mit Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" unter der Leitung von GMD Philipp Wüst; für den 2. Tag ein Sinfoniekonzert unter Prof. Hermann Abendroth (Orgelkonzert von K. M. Komma, Max Regers Böcklin-Suite und Beethovens Eroica); für den folgenden Tag eine Kammermusik im Musiksaal der Universität, ein abendliches Konzert im Schloß mit W. A. Mozarts „Nachtmusik" und der Orchestersuite von Couperin-Strauß unter GMD Ph. Wüst sowie ein volkstümliches Konzert in der Jahrhunderthalle mit Prof. H. Behr am Dirigentenpult. Ein Morgensingen auf den verschiedenen Plätzen leitete den darauffolgenden Sonntag ein, an dem auch HJ und BdM mit einer Liederstunde im Schauspielhaus (u. a. Gerhard Streckes Kantate „Aus Schlesien" und Fr. Koschinskys „Spielmusik") ihr Können unter Beweis stellten. Zu einem vormittägigen Sonderkonzert vereinigten sich die anwesenden Solisten: Julius Patzak (Schubert-Lieder), Prof. Elly Ney, Prof. Enrico Mainardi (Beethovens Sonate A-dur), Helene Fahrni, Gertrude Pitzinger und Prof. Fred Drissen (Brahms' Liebeslieder). In einem Sonderkonzert in der Staatenhalle wurden Beethoven, Mozart, Hans Pfitzner und Georg Schumann für die HJ musiziert. Den Beschluß des Festes bildete ein weiteres Sinfoniekonzert mit Beethovens Klavierkonzert Es-dur und der Erstaufführung von H. Röttgers „Sinfonischer Ouvertüre".

Das endgültige Programm des vom Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands in der Reichsmusikkammer veranstalteten Festes der deutschen Chormusik, das dieser Tage in Graz stattfindet, nennt folgende zeitgenössische Chorwerke: Oratorien: Paul Höffer: „Der reiche Tag" und Kurt Thomas: „Saat und Ernte"; Kantaten für Chor und Orchester: Armin Knab: „Das heilige Ziel", Konrad Friedrich Noetel: „Unser Land", Walter Rein: „Erntefeier", Cesar Bresgen: „Bauernhochzeit", Karl Schäfer: „Die Kelter", Karl Höller: „Hymnischer Gesang", Hans Wedig: „Hymnus der Liebe" und „Wessobrunner Gebet", Eberhard Wenzel: „Daß dein Herz fest sei", Hermann Grabner: „Weg ins Wunder", Heinrich Spitta: „Land, mein Land" und „Weg ins Reich", Hermann Erdlen: „Von Heide, Marsch und Meer", Helmut Jörns: „Der Himmel grau, die Erde braun",

Ernſt Lothar von Knorr: „Wir tragen die Wende“; Chöre mit Inſtrumenten: Otto Siegl: „Verliebte alte Reime“, Ernſt Lothar von Knorr: „Wilhelm Buſch in Liedern“, Adolf Clemens, Bruno Stürmer, Karl Haſſe, Wilhelm Maler, Ernſt Gernot Klußmann, Fr. Micheelſen; A cappella-Chöre: Heinrich Simbriger: „Fünf Chorgeſänge“, Felix Petyrek, Ernſt Brabec, I. Stögbauer, Johannes Bammer, Hermann Simon: „Choräle der Nation“ und „Neckmärchen“, Herbert Bruſt, Fritz Büchtger: „Tierbilder“ und „Hymnen“, Bruno Stürmer, Armin Knab, Hans Lang, Rudolf Lamy, Martin Grabert, Hans Humpert: „Fabeln“, Heinz Tieſſen, Karl Marx: „Fünf Madrigale“, Hugo Herrmann: „Ein Chorſpruchband“, Hermann Unger, Joſeph Haas: „Kanoniſche Motette“, Hans Brehme, Konrad Friedrich Noetel: „Fünf Tageslieder“, Hugo Diſtler: „Aus dem Mörickeliederbuch“, „Lob auf die Muſik“ und „Minnelieder“. In den Serenaden gelangt ältere Vokal- und Inſtrumentalmuſik zur Aufführung, u. a. Madrigale von Monteverdi, Haßler, Albert, Schein, Demantius, Schütz, Laſſus, Senfl, Lechner, Kanons von Haydn, Mozart und Beethoven, Chöre von Brahms und Wolf.

Das Städtiſche Kurtheater in Lindau i. B., das in den Sommermonaten von den Kräften des Stadttheaters Ulm beſpielt wird, veranſtaltet vom 2.—9. Juli eine Feſtſpielwoche, bei der an Opern Webers „Freiſchütz“ und der „Schwarze Peter“ von Norbert Schulze aufgeführt werden.

Mit Beginn des „Münchener Feſtſommers 1939“ werden auch die beliebten Abendmuſiken im Brunnenhof der Reſidenz wieder durchgeführt.

Das von der Ente Autonomo del Teatro La Fenice organiſierte ſiebente Internationale Muſikfeſt wird in Venedig vom 4.—14. September ds. Js. ſtattfinden und zwei Symphoniekonzerte, ein Chor-Orcheſterkonzert, eins für Kammerorcheſter, zwei Kammermuſiken, zwei Ballettabende und ein Konzert mit wenig bekannter Muſik von Richard Wagner umfaſſen. Eins der Symphoniekonzerte, das vom Wiener Philharmoniſchen Orcheſter unter Knappertsbuſch ausgeführt werden ſoll, wird der großen Tonkunſt der letzten 40 Jahre gewidmet ſein. Die beiden Symphoniekonzerte und die beiden Ballettvorführungen werden im Fenice-Theater ſtattfinden, das Wagner-Konzert im Saal des Palazzo Vendramin-Calergi, wo der deutſche Meiſter vor 56 Jahren abgeſchieden iſt. Für die Kammerkonzerte iſt ein anderer hiſtoriſcher Palazzo Venedigs vorgeſehen. In Uraufführung werden Werke der folgenden italieniſchen Tonſetzer gegeben werden: Bruno Barilli, Luigi Dallapiccola, Leone Mastimo, Renato Parodi, Mario Peragallo, Riccardo Pick-Mangiagalli, Lodovico Rocca, G. C. Sonzogno, Riccardo Zandonai, Adone Zecchi und Gino Gorino. Ferner werden die folgenden ausländiſchen Tonſetzer mit neuer Muſik vertreten ſein: Marcel Poot (Belgien), Taneli Kuusisto (Finnland), Tony Aubin und Olivier Messiaen (Frankreich), Karl Höller (Deutſchland), Alan Rawsthone (England), Boleslaw Woytowicz (Polen), Constantin Silvestri (Rumänien), Manuel de Falla und Ernesto Halffter (Spanien), Willy Burckardt (Schweiz), Sandor Vares (Ungarn) und Igor Strawinsky. Unter den Autoren, welche am Feſte als Mittler ihrer eigenen Werke teilnehmen werden, befinden ſich Strawinsky, de Falla, Halffter und Zandonai. Endlich wird zur 200-Jahrfeier des Todes von Benedetto Marcello im Chor-Orcheſter-Konzert ein Pſalm des großen Venediger Meiſters aufgeführt werden. Künſtleriſcher Oberleiter des Muſikfeſtes iſt der namhafte Tonſetzer Goffredo Petrassi, ihm ſteht G. Piamonte als Helfer zur Seite. M. U.

Für die heurigen Feſtſpiele in der Arena von Verona ſind die folgenden Werke vorgeſehen: „Rigoletto“ am 23., 25. und 29. Juli und am 3. Auguſt; „Tosca“ am 27. und 30. Juli, ſowie am 1. und 5. Auguſt; „Fauſt“ von Gounod am 6., 9., 12. und 14. Auguſt; „Romeo und Julia“ von Riccardo Zandonai am 10., 13. und 15. Auguſt; endlich am 16. Auguſt ein Symphoniekonzert unter Zandonais Leitung mit Werken von Roſſini, Reſpighi, Wagner, Dvořák, Zandonai, Catalani und Verdi. Muſikaliſcher Leiter von „Rigoletto“, „Tosca“ und „Fauſt“ wird Franco Capuana von der Mailänder Scala ſein, Zandonai wird ſeine Oper perſönlich leiten. Im Aufgebot der Einzelgeſänge finden ſich Namen vom Range der Maria Canigla, Mafalda Favero, Gabriella Gatti, Maria Huder, Tancredi Pasero, Carlo Tagliabue, Giovanni Malipiero u. a. Oberſpielleiter iſt Mario Frigerio; als Bühnenbildner wirken: Pietro Aschieri, Ettore Fagiuoli und Alfredo Furiga. Dem Generalintendanten Maestro Dornati ſtehen Prof. Centorbi und Sekretär Manchisi als Helfer zur Seite. M. U.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Gauleiter Uiberreither übertrug dem 1815 gegründeten Muſikverein für Steiermark die Leitung und den Ausbau der geſamten öffentlichen Muſikpflege im Gau. Neben das Präſidium tritt Prof. Hermann von Schmeidel als künſtleriſcher Leiter und Dr. Fritz Gerbot als Geſchäftsführer. Der Muſikverein für Steiermark wird das Jubiläum ſeines 125jährigen Beſtehens durch eine Reihe großzügiger Veranſtaltungen feiern, an denen ſich hervorragende Vertreter des geſamten deutſchen Muſiklebens beteiligen werden.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Der bisherige erste Assistent und beauftragte Dozent am Musikinstitut der Universität Tübingen Dr. Karl Friedrich Leucht wurde als städtischer Musikdirektor und Direktor der städtischen Musikschule als Nachfolger des in seine Heimat Graz zurückgekehrten Prof. Hermann Kundigraber nach Aschaffenburg berufen.

Das Künstlerpaar Georg Steiner und Christa Richter-Steiner wurde an die aus dem „Mozarteum" hervorgegangene Salzburger Musikhochschule als Professoren für das Geigenfach berufen.

Der aus Erfurt stammende Musikwissenschaftler Prof. Dr. Werner Danckert wurde unter Zuweisung an die Philosophische Fakultät der Universität Berlin zum Lektor für Musik ernannt.

Der aus der Schlesischen Landesmusikschule hervorgegangene und schon vielfach hervorgetretene junge Breslauer Kurt Redel ist soeben als Soloflötist und Lehrer an das Mozarteum in Salzburg verpflichtet worden.

Die Dresdener Kammersängerin Elisa Stützner wurde als Lehrerin für Gesang an das Landeskonservatorium in Leipzig berufen.

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Berlin faßt die musikalischen Veranstaltungen ihres Sommersemesters zu einem „Musiksommer 1939" zusammen, in dessen Rahmen eine aus 2 Konzerten bestehende Hans Pfitzner-Feier, eine Richard Strauß-Feier (drei Aufführungen von „Ariadne auf Naxos"), drei Konzerte mit zeitgenössischer Musik, darunter die Berliner Erstaufführung von Kurt Thomas' neuem Oratorium „Saat und Ernte" unter Leitung des Komponisten, 4 Abende mit älterer Musik und 2 Orgelkonzerte stattfinden. Sämtliche Konzerte stehen dem öffentlichen Besuch offen.

Das Salzburger Mozarteum gibt die Neugestaltung der Sommerkurse in Form eines hübschen Prospektes bekannt, mit den Bildern der unterrichtenden Künstler und ihrem Arbeitsprogramm.

Die diesjährige Musikpädagogische Woche in Köln, veranstaltet von der Schulmusikabteilung der staatlichen Hochschule für Musik und dem NS-Lehrerbund, Gau Köln, führte die 300 Teilnehmer durch Vortrag und Lehrbeispiel in die verschiedenen Teilgebiete der praktischen Schularbeit ein.

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Frankfurt/M. veranstaltete soeben eine Musikwoche, die in mehreren Konzerten mit alter und neuer Musik die Leistungsfähigkeit der Lehrer und Schüler der Anstalt unter Beweis stellte.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Weimar stellte soeben in einem Sonderabend verschiedene Persönlichkeiten ihres Lehrkörpers (Fritz Böhme, Alfred Thiele, Wilhelm Twittenhoff) als schätzenswerte Komponisten vor. An der Spitze des Abends stand das Streichquartett des hochgeschätzten Richard Wetz, der der Schule 20 Jahre als Lehrer verbunden war.

Die Schlesische Landesmusikschule, Breslau, veranstaltete im Mai eine Hans Pfitzner-Feier, bei der durch Adelheid Zur, Prof. Heinrich Boell, Rudolf Hauck und Walter Hauck Kammermusik und Lieder des Meisters zur Aufführung kamen und stürmische Begeisterung auslösten. Den eindrucksvollen Festvortrag hielt Dr. Alfred Morgenroth.

Das 6. Stipendienkonzert der Hessischen Landesmusikschule Darmstadt bot einen Überblick über das Schaffen des Darmstädter Komponisten Bernd Zeh.

KIRCHE UND SCHULE

Der Dresdener Kreuzchor brachte soeben Alfred Berghorns Osterchöre „Alleluja-Chor" Werk 17a a cappella und den „Auferstehungschor" Werk 28 für Chor und Orchester unter Professor Rudolf Mauersberger zur erfolgreichen Ur-Aufführung. Des Komponisten „Tantum ergo" für 4—6stimm. gem. Chor wird gemeinsam mit dem neuen „Auferstehungschor" demnächst auch in einem Domkonzert in Paderborn durch den dortigen Domchor unter Prof. Schauerte erklingen.

Walter Zöllner hob soeben in der Nikolaikirche zu Leipzig Georg Trexlers Präludium, Antiphon „Salve Regina", Toccata und Sequenz super aus dem „Gregorianischen Orgelwerk" aus der Taufe.

Die junge Sopranistin Maria Weiß sang im Stephansdom zu Wien Werke von Buxtehude, Bach und Reger.

Der Zwickauer Domorganist Hermann Zybill spielte kürzlich in der Kirche von St. Maria Magdalena zu Breslau aus dem zeitgenössischen Schaffen Orgelwerke von Hugo Distler, Hans Friedrich Micheelsen, Johann Nepomuk David und Karl Höller.

PERSÖNLICHES

Geburtstage.

Unser hochgeschätzter Mitarbeiter Prof. Dr. Th. W. Werner, der Vertreter der Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule in Hannover, feierte am 8. Juni seinen 65. Geburtstag. Er studierte zunächst Germanistik, wurde Kompositionsschüler von Albert Fuchs, Felix Draeseke und Heinrich Noren und schuf Kammermusikwerke, Chöre und Lieder. Auch als Bearbeiter alter Musik hat er sich einen Namen gemacht. Zahlreich sind die wissenschaftlichen Arbeiten, die seiner Feder entstammen. Seine wertvolle musikkritische Tätigkeit trat in seiner Eigenschaft als langjähriger Mitarbeiter des „Hannoverschen Kurier" in Erscheinung. Auch unser Leserkreis kennt den verdienten Förderer alten und neuen Schaffens aus vielfachen Beiträgen in unseren Heften.

Am 28. Mai beging Prof. Karl Landgrebe-Potsdam, der Dirigent des städtischen Chores und des Potsdamer Männergesangvereins, seinen fünfzigsten Geburtstag. Die Liebe und Verehrung, deren er sich in seinen beiden Chören erfreut, und die Bedeutung, die er für das Potsdamer Musikleben überhaupt besitzt, zeigten sich in der großen Anteilnahme an diesem Festtag. Karl Landgrebe hat das musikalische Leben Potsdams während der nunmehr 18 Jahre seines dortigen Wirkens wesentlich mit geformt.

Todesfälle.

† am 2. Juni der Senior der ostmärkischen Komponisten Prof. Josef Reiter (vgl. hierzu S. 716).
† Gustav Christian Raffy, Mitarbeiter und Musikkritiker des „Völkischen Beobachters", am 30. Mai noch nicht 43jährig an einer Lungenentzündung. Der Verstorbene, der sich auch als Dichter einen guten Namen zu schaffen wußte, hat eine prächtige Buch-Novelle „Kantor und König" veröffentlicht und ein abgeschlossenes Romanmanuskript hinterlassen, das das Leben und Wirken des bekannten Münchener Wagnersängers Schlosser, des ersten David in den „Meistersingern von Nürnberg", behandelt. W. Z.
† in Naumburg (Saale) am 23. Mai der Musikschriftsteller und -kritiker Walter Krieger im 63. Lebensjahre. Als Juristensohn sich zuerst dem juristischen Studium widmend, hat er sich dann ganz der Musik verschrieben, war Lambrino-Schüler und machte die Kapellmeisterprüfung.

BÜHNE

Kölner Gäste bereiteten Siegfried Wagner in der Ludwig Siebert-Halle in Bayreuth eine würdige Gedenkfeier mit der Festaufführung seiner Oper „Schwarzschwanenreich" in Gegenwart der Familie Wagner und zahlreicher Vertreter von Partei, Staat und Stadt.

Unter der Gesamtleitung von GMD Erich Böhlke führten die Städtischen Bühnen Magdeburgs soeben eine Richard Strauß-Festwoche durch, in der außer einer Morgenfeier „Elektra", „Ariadne auf Naxos", „Der Rosenkavalier", „Der Friedenstag" (vorausgehend „Tod und Verklärung") und „Daphne" zur Aufführung kamen.

Die Hamburgische Staatsoper eröffnete die Reichstheaterfestwoche in Wien mit einer glanzvollen Aufführung von Händels „Julius Cäsar".

Das Coburger Landestheater eröffnet soeben seine diesjährigen Freilichtspiele im Schloßhof der Ehrenburg unter Leitung des Intendanten Erwin Dieterich. Als erste Oper erscheint G. F. Händels „Rodelinde" im Spielplan.

Die Wiener Volksoper (Intendant Anton Baumann) hat Friedrich Bayers dreiaktige Oper „Dorothea", Dichtung von Max Morold, zur Uraufführung angenommen.

Die Hamburgische Staatsoper wird vom 28. Oktober bis 6. November eine große italienische Opern-Festwoche veranstalten, bei der 12 verschiedene Aufführungen von Werken Rossinis, Verdis, Puccinis, Leoncavallos, Mascagnis, Wolf-Ferraris und Malipieros gespielt werden. Für einige der Aufführungen wurden Gastspiele namhafter italienischer Künstler abgeschlossen. Die Gesamtleitung der Festwoche führt Generalintendant Strohm.

Der von seiner Tätigkeit im Altreich (als Solotänzer der Staatsoper Berlin und Ballettmeister der Staatstheater Bremen, Kiel und Frankfurt) bekannte Solotänzer Walther Junk gab mit seiner Gattin Maja Junk-Thorwarth (Solotänzerin der Oper Frankfurt und Düsseldorf) in Wien einen äußerst beifällig aufgenommenen 1. Kammer-Tanzabend. Derselbe soll in nächster Zeit wiederholt werden.

An die Spitze der Düsseldorfer Opernpläne für die neue Spielzeit hat Generalintendant Prof. Otto Kraus das Werk Wagners und das Schaffen von Richard Strauß gestellt. Ein Richard Wagner-Zyklus mit dem „Ring des Nibelungen", mit „Meistersinger", „Tristan" und „Tannhäuser" wird die großen Düsseldorfer Wagner-Inszenierungen der letzten Jahre im Wesentlichen zusammenfassen. Anläßlich des 75. Geburtstages von Richard Strauß ist die Durchführung einer Festwoche geplant mit „Rosenkavalier", „Ariadne", „Frau ohne Schatten", Arabella" und „Elektra". Hans Pfitzner ist mit seinem ersten Bühnenwerk, dem „Armen Heinrich", verteten. An Neuinszenierungen aus dem Bereich der klassischen Oper stehen Glucks „Orpheus", Beethovens „Fidelio" und Mozarts „Cosi fan tutte" auf dem Spielplan. In romantische Bezirke führen Nicolais „Lustige Weiber". Die italienische Oper ist mit Verdi („Simone Boccanegra") und Puccini („Manon Lescaut") vertreten. Auch Mussorgskys „Boris Godunow" ist zur Aufführung vorgesehen. Das neue Schaffen tritt mit Paul von Klenaus „Elisabeth von England" hervor.

Das Badische Staatstheater in Karlsruhe i. B. feierte den 75jährigen Richard Strauß mit einer festlichen Aufführung der „Daphne" unter der Stabführung von GMD Joseph Keilberth und in der Inszenierung von Erik Wildhagen. Die „Couperin-Suite" in der Instrumentierung von Richard Strauß, als großes Ballett mit den Solo- und Ensemblekräften der Tanzgruppe der Bühne dargeboten, leitete den Festabend ein. Die choreographische Leitung lag in den Händen der Ballettmeisterin Almut Winckelmann.

KONZERTPODIUM

Prof. Walter Niemann gab im Rahmen der zeitgenössischen Hauskonzerte Fritz Krebs (Magdeburg) und Maria Schultz-Birch (Weimar)

mit großen Erfolgen Klavierabende aus eigenen Werken.

An den Strauß-Feiern dieser Tage und Wochen beteiligte sich die Preußische Akademie der Künste zu Berlin mit einem Konzert, das ausschließlich dem Liedschaffen des Meisters gewidmet war.

Der rührige Ortsverband Darmstadt der Gedok brachte in den letzten Konzerten schöne Vortragsfolgen mit Werken von Mozart, Schumann, Busoni (Werk 36a; Solistin: Elisabeth Dieffenbach, Violine), Julius Weismann, H. O. Hiege, Strauß, Junk und Siegfried Kuhn (E. Kramer-Büche, Bratsche).

Georg Vollerthuns Kantate „Lob Gottes und der Musik" wurde vom „Gemischten Chor Steglitz 1890" zum 3. Mal, und ebenso in Waldenburg/Sa. anläßlich des Konvents der Führer der Lutherischen Kirche mit Erfolg aufgeführt. Im Juni fand in Waldenburg ein Vollerthun-Liederabend statt mit dem Bariton Hans Körner und dem Komponisten am Flügel.

Sommer 1939 konzertiert das neugegründete „Landesorchester Ruhr-Niederrhein" unter Leitung von Dr. Gaston Dejmek in Bad Homburg v. d. H. Als Solisten der Sinfoniekonzerte wirken u. a. mit Elly Ney und Nadina Ferreri. Das Dejmek-Klaviertrio veranstaltet in Homburg und in Mainz Kammermusikabende, nachdem es in Essen und im „Malkasten" zu Düsseldorf mit Erfolg konzertierte.

Die Gesangvereine „Liederkranz", „Eintracht" und „Frohsinn"-Lauscha (Thür. Wald) bringen im Laufe des Spätsommers die beiden Werke „Heilig Vaterland" von Franz Philipp und „Segen der Erde" von Hermann Grabner zur Aufführung.

Bei einem Sonderkonzert der Reichsmusikkammer unter Mitwirkung des Orchesters der Reichshauptstadt, das als Abschluß der von der RMK durchgeführten diesjährigen „Konzerte junger Künstler" stattfand, gelangten auch mehrere Orchesterlieder von Egon Kornauth zur Erstaufführung.

Robert Hegers „Ernstes Präludium und heitere Fuge" kam in dem von der Kurverwaltung Wiesbaden veranstalteten Zyklus „Musik der Völker" in dem ersten Konzert „Deutschland-Jugoslavien" mit großem Erfolg zur Erstaufführung. Das Konzert wurde vom Reichssender Frankfurt und vom Radio Zagreb übertragen.

Der junge Münchener Pianist und Cembalist Karl Ludolf Weishoff hatte mit der b-moll-Sonate von Julius Reubke und den 8 Klavierstücken von Julius Weismann „Aus meinem Garten" bei einem Klavierabend in der Münchner Residenz großen Erfolg.

Die Kammermusik Werk 31 für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Streichquintett von Egon Kornauth wurde kürzlich von der Westdeutschen Kammermusikvereinigung unter Max Schüßler in Düsseldorf bei einem KdF-Konzert mit größtem Erfolg wiederholt.

Das von Willi Heß-Winterthur in der Preußischen Staatsbibliothek aufgefundene Duett für Sopran und Tenor mit Orchester „Nei giorni tuoi felici" von Beethoven kommt beim fünften Freiburger Musikfest (Beethoven-Fest) unter Leitung von Prof. Hermann Abendroth am 9. Juli zur deutschen Erstaufführung.

Die Mitternachtsmusiken im Harz sind inzwischen zu einer festen Einrichtung der sommerlichen Monate geworden. Auch in diesem Jahre rüsten sich die dreizehn Orte des Harzrandes Wernigerode, Ballenstedt, Blankenburg, Harzburg, Sachsa, Goslar, Lauterberg, Ilsenburg, Nordhausen, Osterode, Seesen, Thale und Walkenried, um Einheimischen und Fremden Feierstunden in den Vollmondnächten zu bescheren. Seit 1934 wurden bereits 250 solcher Sommernachtskonzerte veranstaltet, an denen 200 000 Besucher teilnahmen.

Nachdem die winterlichen Konzertreihen zu Ende gehen, führt das Kulturdezernat der Hansestadt Köln in den kommenden Monaten Serenadenabende als „Abendmusiken der Hansestadt Köln" durch. Diese Abendmusiken kommen durch das große Orchester des Reichssenders Köln und durch das Rheinische Landesorchester wechselweise im Garten des Wallraf Richartz-Museums, des Schnütgen-Museums und von der Rathauslaube aus zur Durchführung.

Des 129. Geburtstages Robert Schumanns gedachte seine Vaterstadt Zwickau i. Sa. mit einer Feierstunde im Vortragssaal der Stadtbücherei. Lilli Jacobs-Breig (Sopran) und Kantor Paul Kröhne (Klavier) erfreuten mit Liedern des Meisters, seinen „Noveletten" und Balladen von Brahms. Das zeitgenössische Schaffen war mit Liedern von Richard Strauß und der Sonate II in C-dur für Klavier von Ernst Pepping in diese Feierstunde einbezogen.

Am Vormittag seines 75. Geburtstages stand Richard Strauß am Pult der Wiener Philharmoniker und erfreute die zu dem Festkonzert zahlreich erschienenen Gäste, unter denen sich auch Vertreter des Reiches und der Stadt befanden, mit einer beschwingten Aufführung der Orchestersuite zu „Bürger als Edelmann" und der „Sinfonia domestica".

An einem Sonderabend der Bad Cannstätter regelmäßigen Kurkonzerte kamen vier Stuttgarter Komponisten zu Wort: Karl Münchinger mit seinem Werk 6 „Musik für Orchester", Lilo Martin mit seinem Werk 4 Liedfolge „An die Mutter" für Sopran und kleines Orchester, Felix Petyrek mit der „Sinfonietta" und Oskar Schröter mit einem „Pastorale" und „Satyrtanz". Martin Hahn und das Landesorchester verhalfen den Werken zu einem schönen Erfolg.

GMD Heinz Dressel-Lübeck leitete das Festkonzert der VI. Nordischen Reichstagung mit

Werken von Sibelius, Atterberg, Grieg, Kilpinen, Beethoven, Pfitzner und Wolf. Solist: Kammersänger Hans Reinmar-Berlin.

Die Stuttgarter Sommer-Konzerte versprechen auch heuer wieder eine Reihe genußreicher Abende. Am 20. Juli spielt das Wendling-Quartett, am 3. August vermitteln Else Herold (Klavier), Steinhäuser (Violine), Köhler (Viola), Merten (Violoncello) und Gräser (Kontrabaß) Schubertsche Musik. Am 17. August kommt das Salzburger Mozartquartett zu Gast. Am 31. August bietet Prof. Karl Rehberg mit dem Orchester der Staatsoper Mozartsche Musik.

Das Meininger Streichquartett (Konzertmeister Karl Gehr-Geige, Erich Spindler-Geige, Theo Poland-Bratsche und Otto Gunkel-Cello) spielte unter Mitwirkung von Julius Kux (Cello) im 4. Kammermusikabend das Quartett Werk 18 Nr. 5 A-dur von Beethoven sowie das Quintett Werk 163 C-dur für 2 Geigen, Bratsche und 2 Celli von Schubert.

Das letzte Meininger Sinfoniekonzert dieses Winters war ein reines Solisten-Konzert. Es kamen das Tripelkonzert und die Chorfantasie von Beethoven und das Doppelkonzert von Brahms zu Gehör. Als Solisten waren die Professoren Elly Ney, Max Strub und Ludwig Hölscher verpflichtet. Die Meininger Landeskapelle mit ihrem Dirigenten Carl Maria Artz und die Künstler wurden sehr gefeiert.

Unter den Detmolder Winterkonzerten stand der von Alwine Jording-Ridderbusch gestaltete Kammermusikabend „Deutsche Meister der Barockkunst“ an bedeutsamer Stelle. Sie selbst brachte „Deutsche Arien“ von Händel zu tiefster Wirkung; der von ihr geleitete Kammerchor Jording-Ridderbusch sang des Ostpreußen Heinrich Albert „Musikalische Kürbishütte“ (Kantatenkreis für gemischten Chor mit Cembalo); an dem von Dr. Neupert-Bamberg gestellten Bach-Cembalo wirkte Adelheid Kroeber-Düsseldorf mit, die zugleich mit Werken von Bach und Händel in meisterlichem Spiel das Instrument erstmalig konzertmäßig den dortigen Zuhörern vorführte. Passionsmusiken in Chemnitz und Waldenburg schlossen sich an; in einem der von Gerhard Zeggert in Breslau veranstalteten Orgelkonzerte war der Sopranistin ein Platz mit den gehalt- und anspruchsvollen „Geistlichen Liedern“ von Courvoisier und Hugo Wolf eingeräumt. In der soeben abgeschlossenen Gaukulturwoche des Gaues Westfalen-Nord setzte sich Alwine Jording-Ridderbusch mit Liedern, ihr Kammerchor, ebenfalls zu großem Dank, mit den „Liebesliederwalzern“ von Johannes Brahms ein. Der Schülerkreis der weithin geschätzten Gesangspädagogin führte im Rahmen der Fachschaft Musikerzieher der RMK eine „Weihnachtsmusik“ aus (u. a. die Solokantate von Christoph Bernhard „Fürchtet euch nicht!“, die Chorkantate von Buxtehude „In dulci jubilo“); am Tag der deutschen Hausmusik erklang Hermann Zilchers köstliche Rokoko-Suite.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Joachim Kötschau beendete die Komposition einer Orgelsonate, Werk 24, die Arno Schönstedt zur Uraufführung bringen wird.

VERSCHIEDENES

Die Reichsmusikkammer eröffnete vor kurzem für alle Mitglieder, Mitarbeiter und deren Angehörige ein Musiker-Erholungsheim mit ganzjährigem Betrieb in dem landschaftlich reizvollen Weltkurort Baden bei Wien.

Der bekannte Bildhauer Prof. Fritz Klimsch hat für die Stadt Salzburg ein neues Mozart-Denkmal entworfen, das voraussichtlich im Kurgarten aufgestellt werden wird.

Prof. Dr. Hermann Unger-Köln sprach im Hause des Kunsthistorikers Dr. Edgar Schmidt-Burgk in Aachen zur Frage des deutsch-holländischen Kulturaustausches vor deutschen und holländischen Musikern und Musikfreunden. In der anschließenden anregenden Aussprache, wurde ein engerer und lebhafterer Austausch der musikalischen Güter der deutschen und niederländischen Nation als erwünscht und aussichtsreich erkannt und Anregungen zur praktischen Ausführung gegeben, wie ein ähnlicher Austausch zwischen Köln und Antwerpen bereits mehrfach in Opern- und Kammermusikgastspielen betätigt worden ist. Umrahmt wurden die wertvollen Ausführungen durch musikalische Vorträge von Vertretern beider Nationen. So erklangen u. a., ausgeführt von Maastrichter Musikern, eine Suite für Geige und Klavier von Joseph Haas, Hans Pfitzners Kammerduo und, von Kölner und Aachener Künstlern dargeboten, Hermann Ungers „Vlämischer Liederkreis“ nach Dichtungen de Clercs und Gesänge von Hans Pfitzner und Kaspar Röseling.

Am 11. und 12. Mai hat in London im Rahmen der International Federation of the National Standardizing Associations (ISA) eine internationale Besprechung des Komitees „Musikalische Akustik“, dessen Vorsitz Deutschland innehat, über die Stimmtonfrage stattgefunden. Es ist dabei gelungen, ein Übereinkommen auf der Grundlage der deutschen Auffassung zu erzielen. Danach soll von der ISA allen Ländern ein Stimmton von 440 Schwingungen in der Sekunde zur Annahme empfohlen werden. Dem Stimmton von 440 Schwingungen in der Sekunde haben nicht nur die in London anwesenden Vertreter von Deutschland, Italien, Frankreich, England, Holland und der Union Internationale de Radiodiffusion zugestimmt, sondern er entspricht auch den schriftlich geäußerten Wünschen des Schweizerischen, des Böhmisch-Mährischen und des Amerikanischen Normenausschusses.

Eugen W. Schmidt hat einen zusammenleg- und schiebbaren, selbsttätigen Notenblattwender geschaffen, der an Notenpulten beliebiger Art, sowie an Pianinos, Harmonien und anderen Musikinstrumenten verwendet werden kann und sich von bekannten Apparaten ähnlicher Art dadurch unterscheidet, daß durch eine Umschaltvorrichtung und durch eine sinnreiche Lagerung der Umwendearme die Notenblätter selbsttätig nacheinander umgewendet werden. Dies geschieht durch Treten auf ein Pedal, das mit einer Transportscheibe einfach verbunden ist. Durch die Lagerung der Wendearme, die durch einen Federdruck in die Schubbahn nach vorn gedrückt werden, erfaßt die Transportscheibe mittels einer kleinen Falle in der Nasenhöhe den ersten Wendearm, und so führt durch das Zurückziehen der vorderen Versperrungsteile der erste Wendearm einen 180-Grad-Winkel zur Ablegebahn aus. Die Transportscheibe bewegt sich im Kreislauf, und so wiederholt sich der Arbeitsgang, bis alle Wendeteile nacheinander in die linke Ablegebahn geglitten sind. Um ein Herausschleudern der Wendearme aus der Zange zu verhindern, sind in der Gleitbahn eine feststehende Gleitfeder und eine bewegliche Gleitfeder vorgesehen. Der Notenblatthalter wird auf ein T-förmiges Winkelstück befestigt. Die ganze Arbeit des Musikers besteht darin, daß er vor Beginn des Spieles die Wendearme von rückwärts her in die Notenblätter einlegt. Ein zuverlässiges Blättern ist dadurch gewährleistet.

MUSIK IM RUNDFUNK

Prof. Walter Niemann spielte im Reichssender Leipzig (Rokoko-Ballettsuite, Pavane zum Gedächtnis der Eltern, Musik für ein altes Schlößchen) und im Deutschlandsender („Bunter Reigen" großer Einzelstücke) aus eigenen Klavierwerken.

Der Deutschlandsender übertrug am 11. Juni aus Wien das Richard Strauß-Festkonzert der Wiener Philharmoniker am Vormittag und das dem Jubilar zu Abend in Berlin gewidmete Festkonzert der Berliner Philharmoniker unter Stabführung von Clemens Krauß mit Viorica Ursuleac als Solistin.

Der Reichssender Stuttgart ehrt den 85jährigen Heinrich Zöllner mit einer Aufführung seines großen Männerchorwerkes mit Soli und Orchester „Columbus" durch den verstärkten Männerchor und das große Orchester des Reichssenders unter der Gesamtleitung von Bernhard Zimmermann.

Das Trio für Oboe, Klarinette und Klavier von Julius Kopsch, das kürzlich in den Konzerten junger Künstler erfolgreich zum ersten Male in Berlin dargeboten wurde, gelangte soeben auch in einer „Kleinen Nachtmusik" des Deutschlandsenders mit dem Komponisten am Klavier zur Aufführung.

Der Reichssender Leipzig übertrug kürzlich in einer besonderen Sendung Orgelmusik von Paul Krause (gespielt von Gerhard Paulik, Dresden).

Die Serenade für Orchester von Joachim Kötschau erklang zum ersten Mal im Reichssender Frankfurt.

Ein neues Orchesterwerk des jungen Hamburger Tonsetzers Alex Grimpe, eine „Niederdeutsche Rhapsodie" gelangte kürzlich im Sender Kiel des Reichssenders Hamburg unter Leitung von KM Hans Döring mit großem Erfolg zur Uraufführung.

Der Deutschlandsender belebte unlängst die Erinnerung an Heinrich Marschner mit einer Liederstunde, in der Fred Driffen Lieder sang, am Flügel begleitet von Walter Thiele. Die verbindenden Worte sprach Siegfried Scheffler.

Dem 150. Geburtstag Friedrich Silchers (27. Juni) widmete der Reichssender Stuttgart eine Gedenkstunde mit Gesängen des Liedmeisters, dargeboten vom Silcherverein Schnait unter Leitung von Otto Löffler und ein Festkonzert des Senders unter Mitwirkung des großen Orchesters und des Chors des Reichssenders und zahlreicher Solisten, unter der Gesamtleitung von Gustav Görlich.

Die Träger des Nationalpreises für Musik 1939, Rosl Schmid (Klavier) und Siegfried Borries (Violine) spielten im Reichssender Berlin die Sonate A-dur (Kreutzer-Sonate) von Ludwig van Beethoven.

Der Reichssender Stuttgart brachte in einem Abendkonzert unter der Leitung von Willy Steffen und mit Else Herold als Solistin das Romantische Klavierkonzert (Werk 2) des Stuttgarter Komponisten Rolf Unkel zur Uraufführung.

Der Reichssender München gibt soeben — in ähnlicher Form wie anläßlich des 70. Geburtstages Hans Pfitzners — ein geschmackvolles Sonderheft heraus, das einen wertvollen Überblick über seine zahlreichen Veranstaltungen zu Richard Strauß' 75. Geburtstag gewährt.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Gerhard Maaß hatte kürzlich mit einem deutsch-schwedischen Konzert in Stockholm, zu dessen Leitung er von der Schwedischen Radio-Gesellschaft eingeladen war, großen Erfolg. Die schwedische Presse lobte vor allem die geschickte Zusammenstellung des Programms, das neben einem deutschen und einem schwedischen Werk Kompositionen deutscher Tonsetzer brachte, die schwedische Volksmotive verarbeiten.

Günther Ramin wurde aus Zürich aufgefordert, im Rahmen eines musikalischen Ferienkurses in der Schweiz den Kursus für Cembalospiel

zu leiten; er wird dieser Einladung im Juli im Anschluß an die im Auftrage des „Deutschen Musikinstituts für Ausländer" geleiteten Kurse für Chordirigieren, Orgel und Cembalo Folge leisten.

Friedrich Welters Kleine Sonate für Klavier Werk 6 gelangte in Kopenhagen durch Prof. W. Klasen, den Leiter des Schubertbundes, und im Reichssender Hamburg zum Vortrag.

Generalintendant Dr. Georg Hartmann-Duisburg inszeniert auf Einladung der Festspielleitung in Palermo den „Lohengrin".

Fritz v. Borries' Oper „Magnus Fahlander" ist vom Slowakischen Nationaltheater in Preßburg angenommen und wird dort Anfang der nächsten Spielzeit in slowakischer Sprache herauskommen. Das Werk wurde auch von den Bühnen Braunschweig und Gera angenommen.

Auch in diesem Jahre werden in London unter der Leitung von Sir Thomas Beecham in der Covent Garden Oper wieder Wagner-Festspiele stattfinden. „Der Ring des Nibelungen" wird mit deutschen Gästen aufgeführt.

Rudolf Petzolds Streichquartett Werk 14 wurde durch das Bulgarische Streichquartett von den drei Sendern Sofia, Stara-Sagora und Warna gespielt.

Die kgl. Oper in Budapest feierte den 75jährigen Richard Strauß mit einer Festaufführung des „Rosenkavalier".

Prof. Ernst Riemann-München wurde vom Rumänischen Rundfunk in Bukarest eingeladen, das Es-dur-Konzert von Beethoven und in einer weiteren Sendung Solostücke von Schubert, Chopin und Liszt zu spielen.

Als Gäste aus dem Reich, die überall mit großem Beifall aufgenommen wurden, kamen in diesem Winter nach Rumänien die Pianisten Luise Gmeiner und Wilhelm Kempff, außerdem Martha Schilling (Sopran), Lili Neitzer (Alt), Hans Matthei (Tenor) und Gerhard Bertermann (Baß). — Kompositionen des jungen bessarabischen Deutschen Helmut A. Fiechtner hörte man mehrfach im Radio Bukarest und in den bessarabischen Orten Kischinew, Tarutino und Sarata, und zwar seine Cello-Sonate Werk 19 und seine rumänische Suite. Jedes Mal hatte sich Georg Jarosevici, einer der besten Cellisten Rumäniens dafür eingesetzt. In Bessarabien hatte der Komponist selbst die Klavierbegleitung übernommen. An der Klausenburger Oper wurden die „Meistersinger von Nürnberg" zum erstenmal aufgeführt und zwar von rumänischen Künstlern. Erstaufführungen von „Lohengrin", „Tannhäuser", „Holländer", „Walküre" und „Tristan" waren vorangegangen. Es ist bemerkenswert, daß diese Oper, die vorwiegend mit einem rumänischen, ungarischen und jüdischen Publikum zu rechnen hat, sich neuerdings so für Wagner einsetzt.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 2. Vj. 1939: 2400. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 5.
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / AUGUST 1939 HEFT 8

INHALT

MOZARTEUMS-HEFT.

Dr. Erich Valentin: Lob der Stadt Salzburg 809
Alfred Heidl: Die Mozartgemeinde 812
Das Grußwort des Gauleiters Dr. Rainer, Salzburg, zu den Mozarteums-Feſttagen 1939 814
Rede des Reichsminiſters Dr. Bernhard Ruſt 814
Dr. Erich Valentin: Geſchichte und Aufgabe des Mozarteums 818
Dr. Erich Valentin: Das Mozarteum als Forſchungsſtätte 820
Univ.-Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Aufgaben der Mozartforſchung 821
Dr. Erich Valentin: Muſikgeſchichte auf neuer Grundlage 823
Ceſar Bresgen: Muſikſchule für Jugend und Volk 824
Dr. Heinz Biſchoff: Kulturinſtrumente — Volksinſtrumente 826
Dr. W. van Hoogſtraten Leiter des Salzburger Mozarteum-Orcheſters 829
Prof. Elly Ney über ihre Aufgaben in Salzburg 831

Archivdirektor Dr. Otto Strobel: Wagners Leben, Perſönlichkeit und Werk als Ziele neuzeitlicher Forſchung 832
Prof. Albert Greiner: „In eigener Sache!" 835
Erna Bethan: Prof. Dr. Th. W. Werner zum 65. Geburtstag 846
Dr. Fritz Stege: Berliner Muſik 847
Prof. Dr. Hermann Unger: Muſik in Köln 853
Dr. Horſt Büttner: Muſik in Leipzig 854
Dr. Wilhelm Zentner: Muſik in München 855
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Muſik 859
Die Löſung des muſikaliſchen Silben- und Verſteck-Preisrätſels 862
Joſef Schuder: Mozart-Silbenpreisrätſel 863

Neuerſcheinungen S. 864. Beſprechungen S. 866. Kreuz und Quer S. 871. Uraufführungen S. 878. Muſikfeſte und Tagungen S. 879. Konzert und Oper S. 894. Muſik im Rundfunk S. 900. Amtliche Nachrichten S. 901. Muſikfeſte und Feſtſpiele S. 901. Geſellſchaften und Vereine S. 903. Hochſchulen, Konſervatorien und Unterrichtsweſen S. 903. Kirche und Schule S. 904. Perſönliches S. 904. Bühne S. 906. Konzertpodium S. 908. Der ſchaffende Künſtler S. 910. Verſchiedenes S. 912. Muſik im Rundfunk S. 912. Deutſche Muſik im Ausland S. 912. Aus neuerſchienenen Büchern S. 802. Ehrungen S. 804. Preisausſchreiben S. 806. Verlagsnachrichten S. 806. Zeitſchriftenſchau S. 806.

Bildbeilagen:

W. A. Mozart. Unvollendetes Ölbild von Joſef Langer (1782/83) 809
Salzburg im 18. Jahrhundert (2 Abbildungen nach Stahlſtichen) 816
Mozarts Geburtshaus und Wohnhaus in Salzburg 817
20 Bilder zu den Feſttagen des Mozarteums und Lehrkörper der Hochſchule 824
I. Großdeutſches Bruckner-Feſt in Linz 825

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bzw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im voraus zu bezahlen. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Poſtſparkaſſe: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Joſef Gregor: Richard Strauß, der Meiſter der Oper. Mit Briefen des Komponiſten und 30 Bildern. 275 S. R. Pieper und Co. München. Kart. RM. 5.20, Leinen RM. 6.80.

Wir veröffentlichen nachſtehend den an Stelle eines Vorworts dem Buch vorangeſtellten Brief, den Richard Strauß im Jahre 1935 an den Verfaſſer richtete und der wohl als die beſte Empfehlung des Autors und des Werkes angeſehen werden darf:

Staatsoper. Garmiſch, 8. 1. 1935.

Lieber Herr Gregor!

Auf dem letzten Briefbogen der lieben Wiener Oper möchte ich Ihnen mit beſten Neujahrswünſchen mitteilen, daß ich Ihre ausgezeichnete Geſchichte des Theaters mit großer Freude und regſtem Intereſſe nun beinahe zu Ende geleſen habe.

Anknüpfend an Ihre Gedanken über das Verhältnis zwiſchen Schiller und Goethe (eines Ihrer beſten Kapitel!) und Ihre beſonders ſcharfſinnige Erkenntnis, daß Sie gerade die „Iphigenie" als jenes Werk bezeichnen, das dem Welttheater „*jene letzte geiſtige Formung gegeben hat, die ſeitdem nie wieder erreicht worden iſt*," muß ich bitten, als Muſiker und dramatiſcher Komponiſt mit beſcheidener Kritik einſetzen zu dürfen.

Dieſe letzte „geiſtige Formung" iſt — *dank der Muſik* — im „Triſtan" nicht nur erreicht, ſondern *noch übertroffen worden*. Es iſt dankenswert, daß Sie Werke wie den „Taſſo", die nur „mit innerer Problematik" geſättigt ſind und um „ihres inneren Reichtums willen bewußt auf das Theatraliſch-Wirkſame einer äußeren Handlung verzichten", als die letzten Höhepunkte des Theaters bezeichnen. Sie nennen die wenigen, ganz ſchlichten Vorgänge im Taſſo ganz richtig nur noch „Symbole für das innere Leben der Perſonen".

Wenn die große Goetheſche Leiſtung, die höchſte menſchliche Problematik auf das Theater „mit der Tat des Genius" anzuwenden, oft „Formen angenommen hat, die gegen das Theater ſelbſt gerichtet ſcheinen", ſo war es dem Univerſalgenie Richard Wagners vorbehalten, die *unvergleichliche Architektur des Schillerſchen Dramas* (dieſe ſein großer Fortſchritt gegen Shakeſpeares dramatiſche Romane, wie ſie Wagner nennt) *mit der inneren Problematik der Goetheſchen Geiſtigkeit zu verbinden* — im „Triſtan", in dem *nicht*, wie Sie meinen, die Romantik ihre blendende Auferſtehung feiert, ſondern der das Ende aller Romantik bedeutet, wo in einem Brennpunkt die Sehnſucht des ganzen 19. Jahrhunderts aufgefangen und im Tag- und Nachtgeſpräch und in Iſoldens Liebestod endgültig erledigt iſt.

Der „Triſtan" iſt die allerletzte Konkluſion von Schiller und Goethe und die höchſte Erfüllung einer 2000jährigen Entwicklung des Theaters.

Und zwar durch die Erfindung des modernen Orcheſters. Ausführliches darüber in „Oper und Drama". Das von Haydn, Mozart, Berlioz und Wagner geſchaffene moderne Orcheſter iſt das Inſtrument geworden, das allein fähig iſt, jenes *Inkommenſurable*, von dem der alte Goethe ſpricht (das dem Verſtande nicht mehr erreichbar iſt), darzuſtellen in *Symbolen, die nur dem ahnenden Gefühl ſich erſchließen*; nur die Muſik kann es wagen, das „Reich der Mütter" ohne Schauer und Entſetzen zu betreten.

Es iſt richtig, daß Sie die eigentliche Oper, ſoweit ſie bloß Ohrenſchmaus iſt, nebenſächlich behandeln, aber die muſikdramatiſchen Gebilde — die ſich von den Gluckſchen „Iphigenien" über den Mozartſchen „Don Juan" (Komthurſzenen), die „Zauberflöte" mit dem Iſischor, die pſychologiſchen Fineſſen von „Cosi fan tutte", über „Freiſchütz", „Euryanthe", „Tannhäuſer" bis zum „Nibelungenring" erſtrecken —, ſind eben durch das Orcheſter letzte Erfüllung und von einer inneren Geiſtigkeit, die der genialſte Wortdichter mit Hilfe des größten Schauſpielers und der komplizierteſten Theatermaſchinerie niemals zu voller Erſcheinung zu bringen imſtande iſt.

Ich erinnere an den ſeeliſchen Kontrapunkt des III. Triſtanaktes, an Triſtans Viſion der herannahenden Iſolde, an das „Reich der Weltennacht", das „göttlich ewige Urvergeſſen", an den Anfang der „Götterdämmerung", die Läuterung des ſterbenden Siegfried im letzten Anruf an Brünnhilde, die Szenen zwiſchen Erda und Wotan, manche Stellen des Hunding im II. Akte; ja als allerletztes Extrem der vollen Vergeiſtigung des Theaters wäre die 3. Leonorenouvertüre zu nennen, in der die Idee des Fideliodramas zur reinſten, unſichtbaren Darſtellung gelangt, ebenſo wie im Lohengrinvorſpiel die ganzen Myſterienſpiele des Mittelalters, in einem ſymphoniſchen Komplex zuſammengefaßt, nur dem geiſtigen Auge des Zuhörers ſichtbar werden (Triſtans: „*Hör* ich das Licht?"), wie der „Parſifal" als höchſte Krönung des Jeſuitentheaters angeſprochen werden kann und Teile wie das Vorſpiel zum dritten Akt, die 16 Takte des leuchtenden Grals als reinſte, gefühlsmäßige Darſtellung des Chriſtentums über alle Evangelien hinweg. —

Erſt mit der Erfindung und äußerſten Differen-

zierung des modernen Orchesters ist das Welttheater zur höchsten Vollendung emporgestiegen.

Was die schönsten Verse der größten Dichter in seitenlangen Umschreibungen der Phantasie des Lesers oder Hörers allenfalls zu suggerieren vermögen, mit einem Akkord gelingt es der Musik, die Empfindung selbst auszusprechen: Das Gefühl der Liebe, der Sehnsucht, der Bußfertigkeit, der Todesbereitschaft — die ersten zwei Takte des Tristanvorspiels sagen dem Hörer mehr als die schönste Vordichtung.

Ohne diese Würdigung der Wirkung der Musik und ihrer Aufgabe am Drama fehlt Ihrem ausgezeichneten Buche der Schluß. Vielleicht fügen Sie ihn der nächsten Auflage bei. —

Auch das Ereignis von Bayreuth, die theatralischen Leistungen von 1876 und 1882 unter der persönlichen Leitung des „großen Komödianten", die Wiedererweckung des „Tristan", der „Meistersinger", des „Tannhäuser", „Lohengrin" durch den genialen Regisseur Cosima verdienen über die Leistungen eines Georg von Meiningen u. a. gestellt zu werden. Auch die letzten „Parsifals", die ich persönlich in Bayreuth zu dirigieren die Auszeichnung hatte, dürfen ruhig als Höhepunkte des Theaters bezeichnet werden, was vollendete Ausführung, Darstellung und Stilreinheit betrifft, ein Lob, das meines Wissens in dieser Ausdehnung noch keiner Wiedergabe Schillerscher Dramen gespendet werden konnte.

Ohne unbescheiden zu sein, darf ich zum Schluß — natürlich in gehörigem Abstand — noch mein Lebenswerk nennen — als vielleicht letzten Ausläufer der Welttheater-Entwicklung ins Reich der Musik. Ahnungslose Kritiker haben „Salome" und „Elektra": „Symphonien mit begleitender Singstimme" genannt. Daß diese „Symphonien" den Kern des dramatischen Inhaltes bewegen, daß nur ein symphonisches Orchester (statt des in der Oper meist nur den Gesang begleitenden) eine Handlung bis zum Ende entwickeln kann, wie sogar in meiner dramatischen Biographie „Intermezzo" eigentlich nur die „symphonischen Zwischenspiele" kundgeben, was innerlich in den Darstellern vorgeht genau wie in der berühmten Szene zwischen Siegfried und Mime, bevor letzterer erschlagen wird: ein Musterbeispiel dafür, was auf der Bühne nur mit Hilfe von musikalischer Thematik möglich ist — das alles werden vielleicht erst unsere Nachkommen voll und ganz begreifen. Auch nur mein so fein differenziertes Orchester mit seiner subtilen „Nervenkontrapunktik" (wenn der gewagte Ausdruck gestattet ist) konnte in der Schlußszene der „Salome", in Klytämnestras Angstzuständen, in der Erkennungsszene zwischen Elektra und Orest, im zweiten Akt der „Helena", im Traum der Kaiserin (II. Akt, „Frau ohne Schatten") sich in Gebiete vorwagen, die nur der Musik zu erschließen vergönnt waren.

Nur auf diesen Wegen, wenn auch vergangene Höhepunkte einer tausendjährigen Kulturentwicklung, wie „Tristan" und „Meistersinger", wohl nie mehr zu erreichen sind, ist vielleicht ein bescheidenes Neuland zu gewinnen.

Nun leben Sie wohl und seien Sie herzlich begrüßt von Ihrem in aufrichtigster Wertschätzung stets ergebenen Dr. Richard Strauß.

E H R U N G E N

Der erstmalig von der Gauhauptstadt Schwerin für die Vertonung des Friedrich Griesesсhen Gedichtes „Einer ist Herr der Scholle" ausgeschriebenen Musikpreis erhielt der in Schwerin lebende Komponist Robert Alfred Kirchner. Das Werk, eine Kantate für Chor, Soli und Orchester wird im Herbst 1939 im Rahmen der „Schweriner Musiktage" unter StaatsKM Gahlenbeck uraufgeführt. A. E. R.

Der Dresdner Pianist Prof. Walter Schaufuß-Bonini, dem kürzlich der König von Italien das Ritterkreuz der Italienischen Krone verliehen hat, und mit dem damit verbundenen Titel Cavaliere, wurde vom Führer mit der Verleihung des Verdienstkreuzes des Ordens vom deutschen Adler ausgezeichnet.

Tübingen beging den 150. Geburtstag Friedrich Silchers, der lange Zeit dort wirkte, in festlicher Weise, mit einem Instrumentalkonzert und einem großen Chorkonzert, dargeboten durch das Akademische Orchester und die vereinigten Tübinger Gesangvereine unter Leitung von UMD Prof. Leonhard und Hermann Achenbach. Im Rahmen des Festes wurde der Grundstein zu einem Silcherdenkmal gelegt.

Im Rahmen der Titelverleihungen durch den Führer zum Tag der deutschen Kunst wurden auch folgende Musiker ausgezeichnet: GMD Hugo Balzer-Düsseldorf und der Komponist Franz Dannehl-München erhielten den Titel Professor; Oswald Kabasta, der Dirigent der Münchener Philharmoniker den Titel Generalmusikdirektor, Opernsänger Julius Patzak den Titel Kammersänger; die Konzertmeister Philipp Haaß-München, Hans König-München und der Lehrer an der staatlichen Akademie der Tonkunst Josef Suttner-München den Titel Kammervirtuose.

Die Stadt Bayreuth hat an dem Wohnhause Lisztstraße 2, in dem des Meisters letzter Lebens- und Kampfgefährte Hans von Wolzogen lebte und starb, eine Gedenktafel angebracht.

Dr. Walter Wünsch, ein gebürtiger Sudetendeutscher, derzeit an der Hochschule für Musik in Graz, wurde in Anerkennung seiner Verdienste um die Erforschung der südslawischen Volksmusik mit dem Orden der jugoslawischen Krone III. Klasse ausgezeichnet. Dr. Wünsch ist vor allem durch

musikwissenschaftliche Arbeiten über die serbokroatische Volksepik hervorgetreten.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Anläßlich des Kasseler Sängertages kam der Kasseler Musikpreis 1939 zur Verteilung. Derselbe wurde StaatsKM Dr. h. c. Robert Laugs, Ehrenchormeister des Mitteldeutschen Sängerbundes MD Karl Hallwachs und dem Gauführer des Mitteldeutschen Sängerbundes Heinrich F. R. Wilke zuerkannt.

Der Oberbürgermeister der Musikstadt München-Gladbach hat zur Pflege und Förderung der Kammermusik für alle in den Gauen Düsseldorf, Köln-Aachen und Essen geborenen oder lebenden Komponisten einen Musikpreis von RM. 500.— gestiftet, der einem Werke für drei bis zehn Blasinstrumente dienen soll, das in der Gaukulturwoche 1939 des Gaues Düsseldorf (15. bis 22. 10. 1939) im Rahmen eines Städtischen Kammermusikkonzertes zur Uraufführung gelangt. Die Komposition, die die Aufführungsdauer von 30 Minuten nicht überschreiten soll, ist ohne Namensnennung mit dem Kennwort „Musikpreis der Stadt M.-Gladbach" und einem beigefügten Brief in geschlossenem Umschlag, in dem Angaben über Namen, Personalien und Anschrift des Komponisten enthalten sind, bis zum 15. September 1939 an den Oberbürgermeister der Stadt M.-Gladbach zu senden. Die Einsendungen müssen in gutgeschriebener Partitur und ebenso gut geschriebenen Stimmen erfolgen, da die Prüfung durch Aufführung vor einem Prüfungsausschuß erfolgt. Der Prüfungsausschuß setzt sich aus folgenden Mitgliedern zusammen: Oberbürgermeister Keyßner als Vorsitzender, Kreisleiter Niem, Landeskulturwalter Brouwers, Landesleiter für Musik Erhard Krieger, Kunstdezern. Dr. Buysch, Städtischer MD Heinz Anraths, GMD i. R. Hans Gelbke. Wenn keines der eingesandten Werke den Erwartungen entspricht, kann der ausgesetzte Preis auf den Musikpreis des Jahres 1940 überschrieben werden.

Der Schweriner Musikpreis in Höhe von RM. 1 000.— wurde dem Kammervirtuosen R. A. Kirchner, Schwerin, für seine Kantate „Einer ist Herr" verliehen. Die Kantate wird anläßlich der Schweriner Musiktage im Herbst dieses Jahres zur Uraufführung gelangen.

VERLAGSNACHRICHTEN

Das große Quellenwerk über Richard Wagner, der Briefwechsel mit König Ludwig II., geht mit der bevorstehenden Veröffentlichung des 5. und Abschlußbandes seiner Vollendung entgegen.

Maximilian Schochoff lädt zur Subskription seiner Sammlung der Gedichte sämtlicher Lieder Franz Schuberts, auf Grund kritisch historischer Studien, mit biographischen Notizen über die Dichter und den Abweichungen Schuberts von den Originaltexten, ein. Das Werk wird voraussichtlich 40 Bogen umfassen und soll etwa RM. 25.— kosten. Der Preis wird später erhöht. Interessenten wollen sich an den Herausgeber nach Berlin NW 40, Wilsnackerstr. 3 wenden.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS ZEITSCHRIFTEN:

Geheimrat Prof. Dr. H. Zilcher: Würzburg und seine Mozartfeste („Die Tonkunst", 10. Juli, Heft 20).

Im Jahre 1920 wurde ich Direktor des Staatskonservatoriums in Würzburg und dirigierte bald ein Orchesterkonzert in dem Prachtbau Balthasar Neumanns in der Würzburger Residenz. Damals stand in der Vortragsfolge auch Mozart, und da war es mir, als ob ich die entzückenden Ornamente, die wundervollen Linien der Architektur im Kaisersaal mit dem Taktstock nur nachzuzeichnen brauchte: Musik und Raum wurden eins, und es stand für mich fest, hier müssen Mozart-Feste lebendig werden. So entstanden 1921 die Würzburger Mozart-Feste, die nun alljährlich viele Besucher aus Nah und Fern herbeilocken. Bald spannte ich den Rahmen, ähnlich wie das bei anderen Musikfesten geschieht, etwas weiter, auch Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger Mozarts hielten ihren Einzug, wenn sie nur willig sich dem Klang, der Farbe und der Form der Umgebung fügten. Und so ertönte auch manches „moderne" Werk dort zum erstenmal.

In der Tat sind ja ganz einmalige Möglichkeiten für festliche Musik gegeben. Wenn bei goldenem Abendschein die Besucher sternförmig von allen Seiten herbeiströmen (der Autopark zeigt schon seit Jahren ausländische Kennzeichen in Menge!), dann fühlen alle Mozart-Pilger, daß Napoleon recht hatte, als er die Residenz den „schönsten Pfarrhof" in Europa nannte. Und dann kommt das wundervolle, märchenhafte Treppenhaus; hier kann man nur feierlich schreiten, und somit ist die beste Vorstimmung bereits geschaffen, noch ehe man in den „schönsten Konzertsaal der Welt" tritt. Im Kaisersaal verschwendet die scheidende Abendsonne noch einige Wunder an Farbwirkungen und Glanzlichtern, die Instrumente stimmen, aber auch draußen an den großen, offenen Saalfenstern stimmen Amseln, Finken und Nachtigallen mit ein, — sie wissen ja, bald hebt ein schönes Musizieren an, und ihr leises Zwitschern und Trillern stört nicht, es gehört ja dazu.

Gewöhnlich beginne ich mit festlicheren Klängen, folge dann aber dem Licht, wenn dunkle, tiefblaue Schatten sich hinter all das geheimnisvolle Figuren-

werk verſtecken, — dann bringe ich ernſte Muſik, den tragiſchen Mozart, der ja faſt als einziger Tonmeiſter zugleich erſchütternd und anmutsvoll ſeine Wonne und ſein Weh zu ſingen weiß.

Nun folgt die Pauſe. Alles flutet in den Vorſaal, auf den Schloßbalkon, auf die Treppen, und jetzt werden überall die Kerzen angezündet. Das „Kerzenmotiv" leuchtet andeutungsweiſe ja ſchon vorher auf dem Podium, nun aber bietet ſich der Kaiſerſaal erſt in ſeiner ganzen Pracht dar. Es glitzert an allen Ecken, und man meint, die vielen großen und kleinen Figuren aus Farbe oder Stein wollten ſich bewegen und leiſe ihre ſegnende Zuſtimmung zu dem muſikaliſchen Tun geben. Der letzte Teil des Konzertes beginnt, und für den feiner Lauſchenden geſchehen noch beſondere Klangwunder. Die warme Luft in dem zitternden Kerzenſchein ſcheint leiſe ruhige Töne manchmal bis zur Decke hin entſchweben zu laſſen — der ganze Raum ſingt und klingt . . .

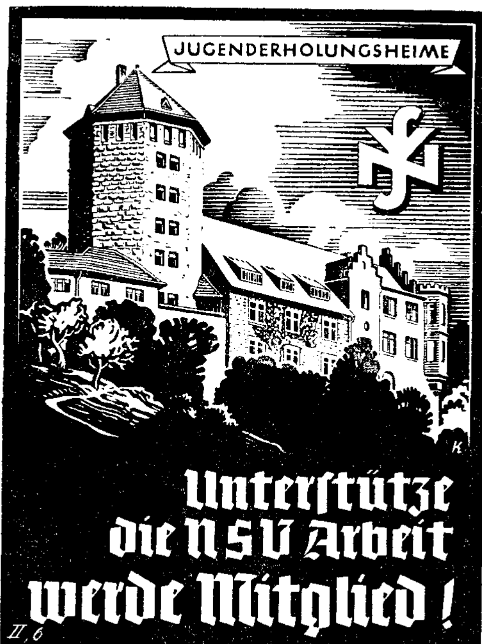
Bedeuten ſchon die Orcheſter- und Kammermuſikveranſtaltungen im Kaiſerſaal einen ſeltenen Zuſammenklang von Malerei, Muſik und Architektur, ſo tritt bei den „Nachtmuſiken im Hofgarten" die Natur im engeren Sinnne noch als Mitwirkende hinzu. Im Garten der Reſidenz ſind Terraſſen, Rondelle, Schloßbalkone, ein großes, von Bosketten eingezäuntes Roſenrund, und von allüberall her erklingt dort Muſik. Auf der einen Terraſſe gibt es ein Blasorcheſter, auf der anderen ein großes Orcheſter mit Chor, aus dem Grünen irgendwo her ſingen a cappella-Chöre, und auf dem Schloßbalkon muſiziert ein Kammerorcheſter, ſingen Sänger und Sängerinnen, und alle Arten von Soloinſtrumenten laſſen ſich hören. Es iſt ſchon eine freundliche Eigenſchaft des Schloßmaſſivs, daß dieſes (als große Reſonanzwand wirkend) es zuläßt, daß ſogar ganz wenige, zwei bis drei Inſtrumente auf dem Schloßbalkon ſpielen können und doch mit erſtaunlicher Klarheit den großen, weiten Gartenraum füllen, der ſchon oft fünf- bis ſechstauſend lautlos lauſchende Zuhörer vereinigt hat.

Nach einiger Zeit taucht der Mond hinter den Baumkuliſſen hervor, die Nachtigallen beginnen leiſe ihre Variationen zu üben, die Glühwürmchen ſuchen und finden ſich, — da ſpendet die Nachtmuſik ihr Schlußſtück, auf daß das Auge auch etwas habe. Die Muſik mündet in ein Trompetenſignal, plötzlich fließt warmes Licht über das Raſenrund, die Schloßtüren gehen auf und Hunderte von kleinen und kleinſten Tänzern und Tänzerinnen gruppieren ſich auf dem Raſen und tanzen um den Springbrunnen Menuette, Gavotten und Phantaſietänze von Mozart, bis alles wieder ins Schloß zurückkehrt, der Garten wieder dunkel wird, und mit einem Hymnus an Mozart das Nachtmärchen zu Ende geht.

In den faſt zwanzig Jahren des Beſtehens der Würzburger Mozart-Feſte hat es wohl noch nie jemanden gegeben, der nicht von dem Zauber des Hofgartens und des Kaiſerſaales gefangengenommen wäre. Allerdings muß bei der Nachtmuſik zu all den Wundern der Plaſtik, Malerei, Muſik, Beleuchtung und Gartenbaukunſt noch der beſondere Segen des Himmels kommen; eine trockene, warme Sommernacht iſt die Vorausſetzung der Nachtmuſik.

Wenn es aber je einmal regnen ſollte, — der Fall iſt ſchon vorgekommen — dann findet mit beſonderem Programm für die vielen Auswärtigen ein Konzert in einem großen Konzertſaal ſtatt, damit dieſe nicht vergebens gekommen ſind und ſich nicht allzufrüh dem letzten Wunder Würzburgs, den Steinweinen, dem Boxbeutel hingeben können! Die Bedeutung der ſommerlichen Mozart-Feſte für die Stadt Würzburg, für ganz Franken darf als feſtſtehend betrachtet werden. Ein Wort ſei aber noch hinzugefügt, was dieſe Konzerte für deren Veranſtalter, für das Staatskonſervatorium ſelbſt, bedeuten.

Die Orcheſter dieſer älteſten Muſikſchule Deutſchlands (Ende des 18. Jahrhunderts liegt deren Beginn), ſind ſo glücklich, an ihren erſten Pulten die Profeſſoren der Anſtalt zu ſehen. Ähnlich wie die alten Meiſter der Malkunſt gemeinſam mit ihren beſten Schülern ihre großen Wandgemälde ausführten, werden bei uns in gemeinſamem Muſizieren die großen Meiſter der Tonkunſt gepflegt. Erhalten ſomit die Jünger der Muſik ganz ſeltene Gelegenheit ihren Beruf in idealſter Form und Umgebung auszuüben, ſo ſpenden dieſe ihrerſeits zu dem Gelingen der Feſte etwas, was nicht hoch genug anzuſchlagen iſt: ihre Jugend, ihren offenen Sinn und ihre „unroutinierte" Begeiſterung. Nach einem Jahr angeſtrengter Schularbeit an Orcheſterwerken aller Art, oft ſchwerſten Geſchützes, heißt



Die NS-Volkswohlfahrt unterhält bereits 257 Jugenderholungsheime

es jetzt wieder locker zu werden und das feinste an Ausdruck, an Atmen und Deklamation herzugeben.

„Draußen" plagen sich oft die gestrengen Wissenschaftler von wann an, und mit wieviel oder mit wie wenig Ausdruck der oder jener Tonmeister gespielt werden dürfe, — hier in Würzburg pflegen wir nicht etwa den zeitgebundenen „Meister des Rokoko", sondern wir versuchen Mozart so zu spielen, daß alle Zärtlichkeit, alle Luft, aller Witz, alle Leidenschaft, aller Schmerz, alles Innige, Demütige und Religiöse lebendig künden kann von dem einmaligen Genius, „dessen Erscheinung" — wie Goethe sagt, — „immer ein Wunder bleibt, das nicht weiter zu erklären ist. Mozart hat den Dämon des Genius besessen: in seinen Werken liegt eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt, und sobald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte".

Auch in diesem Sinne betrachten wir die Mozart-Feste in Würzburg als eine unserer höchsten erzieherischen Aufgaben.

Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Bühnentanz in der Ostmark („Der Tanz", Berlin, 5. Heft 1939).

Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft, 15. Heft, Juni 1939: H. Schreyer: „Die mütterlichen Ahnen des Meisters"; Sophie Maur: „Persönliche Erinnerungen an Max Reger"; Dietrich Stoverock: „Das Werk Max Regers in der Schule" u. a.

AUS TAGESZEITUNGEN

Dr. Walter Hapke: Richard Strauß (Hamburger Anzeiger, 10. Juni).

Edwin Gild: Bremer Dirigenten: GMD Walter Beck (Bremer Nachrichten, 17. Juli).

Dr. Walter Hapke: „Das musikalische Opfer": Eine Umfrage des Hamburger Anzeigers bei Norddeutschlands Komponisten (Hamburger Anzeiger, 30. Juni).

Hans Scholz: Richard Strauß (Münchner Zeitung, die „Propyläen", 11. Juli).

Wilhelm Furtwängler: „Über das Wesen Anton Bruckners" (Deutsche Allgemeine Zeitung, 16. Juli).

Dr. Konrad Huschke: „Ein Meister des Volksliedes". Zu Friedrich Silchers 150. Geburtstag (Volksdeutsches Abendblatt, Brünn, 28. Juni).

Prof. Dr. Th. W. Werner: Friedrich Silcher (Hannoverscher Kurier, Hannover, 27. Juni).

Joseph Klingenbeck: Musik von Heldentum und Seelengröße (Völkischer Beobachter, 14. Juli).

Otto Ofter: Der Musiker Werner Egk (Kölnische Zeitung, Köln, 5. Juli).

Max von Millenkovich-Morold: Anton Bruckner und wir (Völkischer Beobachter Wien, 30. Juni).



W. A. Mozart

Unvollendetes Ölbild von Joseph Lange (1782/83)

(Eigentum der Stiftung Mozarteum, Salzburg)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“
HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / AUGUST 1939 HEFT 8

Lob der Stadt Salzburg.

Von Dr. Erich Valentin, Salzburg.

Am 26. Mai 1810 ſchrieb Bettina von Arnim an Goethe: „Von Salzburg muß ich Dir noch erzählen . . . . Es ging in einen fröhlichen Abend über, die Täler breiteten ſich rechts und links, als wären ſie das eigentliche Reich, das unendlich gelobte Land. Langſam wie Geiſter hob ſich hie und da ein Berg und ſank allmählich in ſeinem blitzenden Schneemantel wieder unter. Mit der Nacht waren wir in Salzburg, es war ſchauerlich, die glattgeſprengten Felſen himmelhoch über den Häuſern hervorragen zu ſehen, die wie ein Erdhimmel über der Stadt ſchwebten im Sternenlicht, — und die Laternen, die da all mit den Leutlein durch die Straßen fackelten und endlich die vier Hörner die ſchmetternd vom Kirchturm den Abendſegen blieſen, da tönte alles Geſtein und gab das Lied vielfältig zurück. — Die Nacht hatte in dieſer Fremde ihren Zaubermantel über uns geworfen, wir wußten nicht, wie das war, daß alles ſich beugte und wankte, das ganze Firmament ſchien zu atmen, ich war über alles glücklich. Du weißt ja, wie das iſt, wenn man aus ſich ſelber, wo man ſo lange geſonnen und geſponnen, heraustritt ganz ins Freie. Wie kann ich Dir nun von dieſem Reichtum erzählen, der ſich am anderen Tag vor uns ausbreitete? — wo ſich der Vorhang allmählich vor Gottes Herrlichkeit teilet und man ſich nur verwundert, daß alles ſo einfach iſt in ſeiner Größe. Nicht einen, aber hundert Berge ſieht man von der Wurzel bis zum Haupt ganz frei, von keinem Gegenſtand bedeckt, es jauchzt und triumphiert ewig da oben, die Gewitter ſchweben wie Raubvögel über den Klüften, verdunkeln einen Augenblick mit ihren breiten Fittigen die Sonne, das geht ſo ſchnell und doch ſo ernſt, es war auch alles begeiſtert.“

Es iſt ſeltſam: dieſes Bild zeigt ſich auch heute noch dem, der die nur mit Worten des Dichters zu beſchreibende Stadt an der Salzach betritt. Frohgemut, mit glückestrunkenen Augen durchſchreitet man die Straßen, die Gaſſen und Plätze. Und blickt man hinauf, dann ſieht man — nicht anders als vor mehr denn hundert Jahren Goethes Bettina — wie einen Wächter aufragend die Feſte auf dem Mönchsberg, die der wehrhafte Leonhard von Keutſchach zum Schutze ſeiner Stadt vollenden ließ. In dieſer friedvollen Geborgenheit, umgeben von dem Kranz der Berge, von Wieſen und Tälern und Seen mußte der Segen einer Schönheit und Leben ſpendenden Kraft aufblühn. Hier mußte der Sinn fleißiger und geſchäftiger Männer, die ſich den Bodenreichtum in nutzbringender Arbeit dienſtbar machten, geweckt werden, es der Landſchaft gleich zu tun und eine Stadt zu bauen, von der man meinen könnte, ſie ſei mit der Natur zu einem verbunden.

Dabei iſt es nicht nur die wie eine ſchwingende Melodie aufklingende Schönheit und Pracht der Kirchen, des Reſidenzhauſes und der Schlöſſer, nein, auch in den klargeſichtigen Bürgerhäuſern lebt dieſer künſtleriſche Sinn eines naturnahen Lebensgefühles. Das erkannte ſchon der alte Matthaeus Merian, der anno 1652 Salzburg beſuchte und als erſter von der glückhaften,

wahrhaft „anmüthigen“ Stadt in den deutschen Landen erzählte: „Es hat auch sonst feine Gebäu und Häuser in Salzburg. Und ist der Stadt Trinckstuben wol zu sehen, allda wegen der schönen Zimmer auch ein römischer Kaiser logieren könnte, darinn auch alles gar schön und wol angeordnet ist. Daher auch die durchreisenden vornehmen Herren und andere Personen dort ihren Einkehr zu nehmen pflegen.“ Und alle diese Pracht — sie ist nicht der Ausdruck einer spielerischen, geltungssüchtigen Laune, sie ist wie ein volltönender, festlicher Akkord, eingebettet in die überwältigend schöne Harmonie des Landes, das Salzburg umringt. Die strömende Salzach, die man einst Igonta nannte, da Salzburg noch Juvavum oder Helfenburg hieß, teilt die Stadt mitten durch. Auf beiden Ufern erheben sich wie die Pfeiler eines Riesentores die zwei Berge, die weithin sichtbar sind. Der Mönchsberg mit der Feste, von der man hinabblickt ins Nonntal und in die von Kuppeln, Türmen und Dächern übersäte Stadt, birgt zu seinen Füßen das Herzstück Salzburgs: das ist der Dom, Santino Solaris machtvolles Werk, da ist dort die Residenz, an der drei Jahrhunderte gearbeitet haben, und da, am Domplatz, St. Peter mit dem in die Nagelfluhwand wie eingegrabenen Friedhof, und dort der Marstall. Wohin man blickt, nach allen Seiten, in alle Winkel dieser Stadt — überall streckt sich dem suchenden Blick die märchenhafte Schönheit einer aus der Vermählung von Natur und Kunst geborenen Harmonie entgegen. Was Wunder, daß die Stadt, ein Juwel in der Krone der deutschen Städte, die Sehnsucht der deutschen Maler weckte!

Albrecht Altdorfers Weggenosse Wolfgang Huber lernte in Salzburg, jener Stadt, in der der große Arzt Paracelsus sein „opus paramirum“, das „ganz wunderbare Werk“, schuf und, von der Mitwelt zum Tode gehetzt, seine letzte Zuflucht fand. Aber Jahrhunderte vergingen, ehe man Salzburg entdeckte. Das im Verein mit den Strömungen der Romantik erwachende Naturgefühl des beginnenden 19. Jahrhunderts lehrte die jungen Künstler, das, woran man bisher achtlos vorübergegangen war, zu sehen. Und so kam es, daß, einem Wunder gleich, Salzburg vor ihre Augen trat. Wie Heidelberg der Sitz der Dichterromantik war, sammelten sich in Salzburg die Kräfte der malerischen Künste. Sie erfuhren, daß Tieck recht hatte, als er ihnen anriet, „die Heimat aufzuschließen, wo die Ahndungen der Kindheit wohnen“. Von Norden und Süden kamen sie her in diese Stadt und gaben ihrer jubelnden Begeisterung bildhafte Gestalt: Albert Christoph Dies, Johann Jakob Strüdt, Carl Philipp Fohr, Ferdinand Olivier, der Freund Arnims und Brentanos, der alte Schinkel, Ludwig Richter, Ferdinand Georg Waldmüller und wie sie alle hießen. Was sie anzog, war, nach den Worten Oliviers, die Größe und Würde, Anmut und reiche Mannigfaltigkeit, die Alexander von Humboldt zu dem Ausspruch begeisterte: „Die Gegenden von Salzburg, Neapel und Konstantinopel halte ich für die schönsten der Erde.“

Das ist in der Tat das Geheimnis Salzburgs, daß es groß und würdevoll, anmutig und mannigfaltig ist. Das ist die Seele dieser Stadt, in der die Kunst, einst gepflegt von ihren Fürsten, bewahrt und erhalten von ihren Bürgern, zu einem Lebenselement wird. Sie gehört zu dieser Stadt, sie ist in den Mauern der Häuser und Paläste, in dem Gespiel des prunkvollen Barock und in der Eigenwüchsigkeit der deutsch-südlichen Häuser. Sie lebt in den Straßen, von denen der Blick immer wieder hinübergeführt wird in die Herrlichkeit der Natur, die sich wiederspiegelt in den Menschen.

Mußte es da nicht so sein, daß Salzburg die Heimatstadt Mozarts wurde? Ist nicht die Atmosphäre dieser Stadt Musik? Von mancherlei Namen weiß die Geschichte zu berichten, von Minnesängern wie Hartwic von Rute, Neidhard von Reuental, Oswald von Wolkenstein und dem Tannhäuser, der im Lungau geboren war. Als der ersten einen nennt sie den hochgebildeten Münch von Salzburg, jenen kühnen Dichter und Musiker Hermann, der am Ende des 14. Jahrhunderts seinem Herrn Worte und Weisen für dessen den Musen geweihten Freudensaal erfand. Von seinen Liedern sang man im ganzen Deutschen Reich, das Liedlein vom „traut gesell“, das „Ich han in einen garten gesehen“ und das köstliche Zwiegespräch „Kannst du mir halten treu und er?“ Gar andere Weisen als diese späten minnesängerlichen Melodien erklangen, als der gelehrte Paul Hofhaimer in der Pfeiffergasse seine Oden setzte und neue Lieder schrieb. Dort lebte und starb Kaiser Maximilians berühmter Organist, wohlgeborgen in der Geruhsamkeit eines glücklichen Alters. 1537 war das, als längst Meister Heinrich Finck das Zeitliche gesegnet

hatte und der Nürnberger Hans Sachs, der einſt, von Salzburg begeiſtert, den „Lobſpruch der Stadt Salzburg“ ſang, ein berühmter Mann geworden war. Heinrich Biber erfreute im ſiebzehnten Jahrhundert mit ſeinen Geigenkünſten, mit ſeinen heute noch berühmten Sonaten und Partiten, gleichwie der Elſäſſer Georg Muffat mit ſeinen Orgelſätzen und dem „Armonico tributo“. Von Johann Ernſt Eberlins Orgelwerken, zur Zeit, als Johann Sebaſtian Bach in Leipzig von ſich reden machte, ging die Kunde durch Deutſchland. Unter ſeiner kapellmeiſterlichen Leitung muſizierte in der Salzburgiſchen Inſtrumentalkapelle der aus Augsburg zugewanderte Leopold Mozart, der als Student nach Salzburg gekommen war und dort blieb.

Spricht man von Salzburg, meint man auch Wolfgang Amadeus Mozart. Das iſt ein Gleichklang. Denn ſoviel Mozart auch vom Vater und deſſen Ahnenblut hatte, das Salzburgiſche an ihm war die von der Mutter geerbte Lebensfreude, war eben dieſe herzliche Aufgeſchloſſenheit, die nur ein Menſch von der Größe Mozarts haben kann, deſſen Werden und Wachſen die muſik- und ſchönheitsgetränkte Luft einer Stadt wie Salzburg umgibt. Seit dem Tage, da Salzburg, nach deſſen Gaſſen und Winkeln der Knabe Mozart ſehnſuchtsvoll verlangte, als man ihn in Paris verhätſchelte und pries, ſeit dem Tage, da Salzburg die Stadt Mozarts wurde, erhielt ſie den Glanz einer Weiheſtätte. Aber nicht ehrfurchtsvolle Scheu umfängt uns, wenn wir Mozarts Geburtshaus in der Getreidegaſſe oder das Wohnhaus am Makartplatz betreten, ſondern das Gefühl dankbarer Freude. Man entſinnt ſich des „Apollo und Hyacinthus“, den der Elfjährige ſchrieb und in der „Aula academica“ aufführte, der Serenaden und Sinfonien, der „Zaide“, des „König Thamos“ und des „Idomeneo“, den er hier für München ſchuf, denkt an mancherlei Ärgerniſſe, die Mozart in ſeiner Vaterſtadt erleben mußte, und den Spott, mit dem er den ihm als Konzertmeiſter gleichgeſtellten Michael Haydn übergoß, daß es ihm der Vater bald verbot — das iſt der junge Mozart, der hier in Salzburg lebt, lebendig iſt, wie auch das Salzburgiſche ihn in ſeinem ſpäteren Werk erfüllte. Daß er den lebensluſtigen, dem Wein zugetanen jüngeren Bruder Joſeph Haydns nicht mochte, hat dem ſeinem Bruder damals gleichberühmten Meiſter Haydn nichts geſchadet. Sein Ruf war ſo groß, daß der alte Franz Anton von Weber ſeinen Sohn Carl Maria zu ihm in Salzburg, der Heimat des Franz Xaver Gruber, in die muſikaliſche Lehre gab.

Im Platz'ſchen Hauſe, beim ehrenwerten Paurnfeind in der Judengaſſe, ſang an einem Herbſtabend des Jahres 1825 Michael Vogl, vom Komponiſten begleitet, Franz Schuberts neueſte Lieder. Auch wenn es regnete, als Schubert Salzburg betrat, und ihn alles zu erdrücken ſchien, war er dennoch überwältigt von der Schönheit der Stadt und des Tales, in dem ſie liegt. Und ergriffen ſchrieb er an ſeinen Bruder:

„Dir die Lieblichkeit dieſes Tales zu beſchreiben, iſt beinahe unmöglich. Denke Dir einen Garten, der mehrere Meilen im Umfange hat, in dieſem unzählige Schlöſſer und Güter, die aus den Bäumen heraus oder durchſchauen, denke Dir einen Fluß, der ſich auf die mannigfaltigſte Weiſe durchſchlängelt, denke Dir Wieſen und Äcker, ebenſo viele Teppiche von den ſchönſten Farben, dann die herrlichen Maſſen, die ſich wie Bänder um ſie herumſchlängeln, und endlich ſtundenlange Alleen von ungeheuren Bäumen, dieſes alles von einer unabſehbaren Reihe von den höchſten Bergen umſchloſſen, als wären ſie die Wächter dieſes himmliſchen Tales. Denke Dir dieſes, ſo haſt Du einen ſchwachen Begriff von ſeiner unausſprechlichen Schönheit.“

Rund 40 Jahre ſpäter kam auch Johannes Brahms nach Salzburg, nur um das Mozarthaus zu beſuchen. Und daß Hugo Wolf zum erſten, aber auch einzigen Male im Salzburger Stadttheater als Operetten-Kapellmeiſter und Stütze Carl Mucks — ohne großen Erfolg — den Taktſtock führte, iſt immerhin der gleichen Erwähnung wert wie die Tatſache, daß Richard Wagner Salzburg nicht fremd war.

So viele Namen ſind es, die ſich wie ein Ehrenkranz um das Bild Salzburgs ranken. Man erinnert ſich gerade ihrer, weil es Muſik iſt, die dieſe Stadt erfüllt. Hier, wo das Spiel bildneriſcher Künſte zu fröhlichem Reigen mit dem Klang der Muſik ſich vereint — iſt dieſe Stadt nicht von der Natur ſelbſt auserſehen, eine Stadt des Feſtſpiels zu ſein?

Im Hellbrunnerpark, dem Gartenkunſtſtück des Barock, wurden im Jahr 1617 zum erſten Male auf deutſchem Boden Opern aufgeführt. Das war der Anfang, die Geburtsſtunde des Salzburger Feſtſpielgedankens, der, nach einer Zeit der Unterbrechung, während der der Sinn

anderen Dingen als dem Theater zugewandt war, wieder auflebte. Seit 1775 gar besaß Salzburg auf dem rechten Ufer der Salzach ein Theater, das von den wandernden Theatertruppen, aber auch den Künstlern der Münchener Bühne, hier und da einmal im Winter bespielt wurde. Die Böhmsche Gesellschaft und Emanuel Schikaneder, der mit seiner Truppe Shakespeare und Lessing aufführte, hielten Einkehr. Und in eben dem Jahre, da Salzburg ein Theater erhielt, schrieb Mozart eine Festoper, die in diesem Hause zur Aufführung kam: die dramatische Serenade „Il re pastore".

Das sind die geschichtlichen Wurzeln der Salzburger Festspiele, die, man möchte sagen, etwas Naturnotwendiges darstellen. Und diese Naturnotwendigkeit — die geheimnisvoll-unbeschreibliche Kraft, die von Salzburg ausgeht, — ist so stark, so unüberwindlich, daß es auch denen, die in den letzten Jahren sich bemühten, etwas anderes daraus zu machen, den Sinn zu verkehren und das Heiligste daran herabzuziehen, nicht möglich wurde, das Vorhandene zu vernichten. Eben jener lebensvolle Geist, der einst Mozarts Jugend in Salzburg lenkte, ist unbesiegbar. Wie man die Natur nicht ungestraft zu entseelen vermag, ist auch Salzburg als Begriff und als Idee nicht zu entkräften. Fremdes Blut vergriff sich, wie es einst an Bayreuth, an Wagners Gedanken zu rütteln trachtete, an der Seele Salzburgs. Aber die Idee war stärker.

Und wir entsinnen uns gerade jetzt der aus ehrlichem Herzen kommenden ungelenken Verse, mit denen einst ein Zeitgenosse dem jungen Mozart huldigte. Sein Gruß an den Genius dieser Stadt, ist ein Gruß an Salzburg, die liebe, schöne deutsche Stadt an den Ufern der Salzach:

„Da, wo der Salzachstrom aus finstern Klippen eilet,
wo er das flache Land mit reiner Flut begrüßt
und dem beglückten Ort die schöne Stadt verteilet,
die sich jetzt eine Burg von dessen Namen heißt,
ließ die Natur ein Kind des Tages Licht betreten,
ein Kunststück ihrer Hand, ein wundervolles Kind,
durch dessen Fähigkeit die Fabeln der Poeten,
die man mit Recht verlacht, Geschichten worden sind."

Im Zeichen Mozarts stehen Geschichte, Gegenwart und Zukunftsverpflichtungen Salzburgs. Aus dieser Verbundenheit heraus wurde vor bald 100 Jahren — 1841 — jene Institution gegründet, aus der das Mozarteum entstand, Schule und Pflegestätte des Erbes Mozarts.

Joseph Friedrich Hummel, Joseph Reiter und Paul Graener wirkten in diesem Haus, dessen Schicksale, den Nöten der Zeiten, dem Elend der Nachkriegszeit trotzend, im Schutz des Großdeutschen Reiches einer großen Zukunft entgegengehen. Die Gesamtheit „Mozarteum", die Hochschule, das Konservatorium, die Musikschule für Jugend und Volk und die Stiftung mit ihren vielseitigen Aufgaben umfassend, ist ein wichtiger Kulturbestandteil geworden, Weihe- und Arbeitsstätte, der Erziehung, der Erhaltung, der Forschung und Förderung dienend, dem Vermächtnis dessen verpflichtet, dessen Namen sie trägt: dem großen Salzburger Wolfgang Amadeus Mozart.

Die Mozartgemeinde.

Entstehung, Wirken und Aufgaben.

Von Alfred Heidl, Sekretär der Mozartgemeinde, Salzburg.

Ausgangspunkt zur Gründung der Mozartgemeinde ist das Salzburger Musikleben gewesen.

Vom geheimnisvollen Mönch von Salzburg und dem unerreichten Meister des Orgelspieles, Paulus Hofhaimer und seinen berühmten Schülern, aber auch von allen folgenden großen Meistern der Tonkunst, wie Bernardi, Muffat, Biber, Hofer, Eberlin, Leopold Mozart und seinem unsterblichen Sohn Wolfgang, und als letztem dieser glanzvollen Reihe, Michael Haydn, wurde der Ruf der Salzburger Musik begründet und gefestigt. Besonders die Salzburger Kirchenmusik hatte eine Berühmtheit erlangt, die kaum von einer anderen überboten werden konnte. So stand es um Salzburgs Musikleben, als die weltliche Macht der Salzburger Kirchenfürsten zu Beginn

des neunzehnten Jahrhunderts durch Napoleon gebrochen wurde. Das ſäkulariſierte Erzbistum kam von einem Beſitzer in die Hand eines anderen; es kann daher nicht Wunder nehmen, wenn auch die ehedem ſo berühmte Salzburger Kirchenmuſik ein raſcher Zerfall ereilte. Die beſten Muſiker — Michael Haydn war bereits 1806 geſtorben — zogen an die Höfe ihrer neuen Herren in Würzburg und Wien, und nur ganz untaugliche alte Muſiker blieben zurück, die kaum im Stande waren, an hohen Kirchenfeſten ein muſikaliſches Hochamt zu ſpielen.

Dieſe troſtloſen Verhältniſſe in der Profan- und Kirchenmuſik veranlaßten den aus Wien nach Salzburg gekommenen Dr. von Hilleprandt, die Gründung eines Kirchenorcheſters und einer Muſikſchule zur Heranbildung junger Muſiker anzuregen. 1841 konnte dieſe Anregung durch die Gründung des Dommuſikvereins und Mozarteums verwirklicht werden. Die Pflege guter Kirchenmuſik, vornehmlich Mozartſcher Werke, war neben der Unterhaltung einer Muſikſchule die Hauptaufgabe dieſes neuen Vereines. Zwanzig Jahre ſpäter fanden ſich verdienſtvolle Männer und Mozartverehrer, die ſich die Aufgabe ſtellten, den weltlichen Teil vom kirchlichen dieſes Vereines zu trennen; war doch Mozart nicht nur Kirchenkomponiſt, ſondern wohl vornehmlich der Meiſter weltlichen Muſikſchaffens. Jahrelanges Bemühen führte endlich zum Ziele. Die Trennung konnte durchgeführt werden, und es entſtand der neue Verein, die „Internationale Stiftung Mozarteum".

Von ihr wurde 1888 die Mozartgemeinde als Hilfskörper ins Leben gerufen. Ihr wurde die Aufgabe geſtellt, nach Tunlichkeit alle Mozartverehrer in der ganzen Welt zu gemeinſamer Arbeit aufzurufen, ſie in Ortsgruppen zu ſammeln und ſo die Liebe zu Mozart und ſeinem unvergänglichen Schaffen in weiteſte Kreiſe zu tragen. Die Pflege Mozartſcher Kunſt, deren Förderung und Unterſtützung, war die vornehmſte Aufgabe der Mozartgemeinde, aber auch für die Aufbringung der Mittel hatte ſie Sorge zu tragen zur Betreuung und würdigen Erhaltung der Mozartgedenkſtätten in Salzburg, des Mozartmuſeums und des Zauberflötenhäuschens, und die Erwerbung der noch in Privatbeſitz befindlichen Handſchriften des Meiſters anzuſtreben. Endlich ſollte durch die Mozartgemeinde eine Anregung verwirklicht werden, die durch Stiftung eines kleinen Kapitales ſchon im Jahre 1856 gegeben worden war: die Erbauung eines dem großen Meiſter und ſeinen Werken gewidmeten Heimes.

Durch fünf Jahrzehnte war die Mozartgemeinde unentwegt an der Erreichung der ihr geſtellten großen Aufgaben tätig, und nur teilweiſe gehemmt durch den Weltkrieg und die wirtſchaftlich ſchwere Nachkriegszeit, konnten Erfolge erzielt werden, die ſie und ihre Mitarbeiter mit berechtigtem Stolz erfüllen.

1914, mit Ausbruch des Krieges, konnte das ſchöne Gebäude, das „Mozarteum" in Salzburg vollendet und in Betrieb genommen werden. Es beherbergt heute die „Hochſchule für Muſik Mozarteum" und zwei Konzertſäle, die Mozartbibliothek und das an wertvollen Handſchriften reiche Mozartarchiv, ſowie die Verwaltungs- und Repräſentationsräume der Stiftung und der Mozartgemeinde. Als Großtat der Mozartgemeinde iſt beſonders zu werten die mitten im Weltkrieg vollzogene Erwerbung des Geburtshauſes Mozarts in der Getreidegaſſe, ſowie der Ankauf zahlreicher Handſchriften Mozarts, ſeiner Bilder und Gebrauchsgegenſtände, die eine wertvolle Bereicherung des Mozartmuſeums und des Archives darſtellen. Endlich ſei noch der durch die Beihilfe der Mozartgemeinde ermöglichten Ausgeſtaltung des Mozartmuſeums gedacht, durch Errichtung einer theatergeſchichtlichen Abteilung, in der die geiſtige Auswirkung der Opern Mozarts, ſoweit ſie durch Bilder faßbar iſt, in Dioramen, Koſtümbildern und Zeichnungen vor Augen geführt wird.

An allen dieſen vielen Arbeiten, deren Durchführung bedeutende Geldmittel erforderte, haben alle Mitglieder der Mozartgemeinde, die in mehr als ſechzig Ortsgruppen in allen Kulturländern vereinigt ſind, großen Anteil.

Große Aufgaben hat ſich aber die Mozartgemeinde für die Zukunft geſtellt und ſie hofft, dieſe wieder durch die Beihilfe ihrer Mitglieder erfüllen zu können. Ihr Augenmerk iſt darauf gerichtet, neben der Beſchaffung der Mittel zur Erhaltung und Betreuung des Mozartmuſeums und des Zauberflötenhäuschens, auch in abſehbarer Zeit das Wohn- und Sterbehaus Leopold Mozarts in Salzburg, in dem ja unſer Meiſter viele ſeiner wertvollſten Werke geſchaffen hatte, käuflich zu erwerben und es der Nachwelt als würdige Mozartſtätte zu erhalten.

Und so ruft denn die Mozartgemeinde alle ihr noch fernestehenden Verehrer des großen Genius Mozart auf, durch ihre Mitarbeit in der Mozartgemeinde ihre idealen Bestrebungen zu unterstützen und mitzuwirken an dem Ausbau und der Vollendung des großen Werkes, das dem unsterblichen Genius errichtet wurde.

Die Erinnerung an den Großen, der schon unseren Vorfahren teuer geworden, die ihn als unerreichten deutschen Meister der Töne schätzen und lieben lernten, sie muß auch uns zu Dankbarkeit verpflichten. Ihm, der uns in seinem letzten Lebensjahre die deutsche Oper „Die Zauberflöte" geschenkt und damit seinen rastlosen Bemühungen um die nationale musikdramatische Kunst die Krone aufgesetzt hat, ihm wollen wir stets dankbar sein durch treue und liebevolle Pflege seiner unvergänglichen Werke, die für alle Zeiten lebendiger Besitzstand des ganzen deutschen Volkes bleiben müssen.

In Liebe und Treue wollen wir das Andenken hochhalten an unsern herrlichen Meister deutscher Kunst

Wolfgang Amadeus Mozart.

Das Grußwort des Gauleiters Dr. Rainer, Salzburg

zu den Mozarteums-Festtagen 1939.

Der Nationalsozialismus hat mit der Macht auch ein gewaltiges kulturelles Erbe übernommen, das für uns nicht nur Gegenstand verehrender Pflege, sondern eine Aufgabe sein muß, die uns für die Zukunft zu höchster Leistung verpflichtet. Der Name Mozart verpflichtet uns auf allen Gebieten künstlerischen Schaffens. Ich habe den vorbereitenden Aufbau dem Landesstatthalter Dr. Reitter übertragen, einem Sohne dieser Stadt und Schüler dieses Hauses. Seiner Tatkraft ist es zu danken, daß die Vorarbeiten vollendet sind und wir an der Schwelle einer Schule neuer Art stehen. Es war im voraus schwierig zu erkennen, was gebaut werden soll, denn die Bedeutung der Stadt und ihrer Tradition geht über den Rahmen des Reiches hinaus. Es war darum notwendig, in der Reichsregierung einen Mann zu finden, der diese Sendung der Stadt versteht. Wir sind glücklich, in Ihnen, Herr Reichsminister diesen Mann gefunden zu haben. Ihnen danken wir mit stolzer Freude, die Erhebung des Mozarteums zur Musikhochschule feiern zu können.

Die neue Hochschule bedeutet eine große Verpflichtung, ihr kann nur gerecht werden, wenn die besten Kräfte an ihr lehren. Dies war möglich, weil eine der glänzendsten Kräfte der Gegenwart, Herr Generalintendant Clemens Krauß, die Oberleitung übernommen hat. Ihm ist es gelungen, eine Reihe der besten Namen an diese Schule zu verpflichten. Ich heiße den neuen Lehrkörper in dieser Stadt herzlich willkommen. Dank gebührt auch jenen Männern und Frauen, die bisher in stiller Arbeit hier die Grundlage geschaffen haben, auf der wir nun das Werk aufbauen können. Eines muß aber Grundsatz sein: Die neue Hochschule muß immer volksverbunden bleiben und ihre erzieherische Tätigkeit auf das ganze Volk erstrecken.

Der Herr Reichsminister Rust hat in Rostock gesagt, daß die deutschen Schulen die besten der Welt sein müssen. Daß diese Schule zu den besten deutschen Schulen gehöre, das ist die Bestimmung, die ich dieser neuen Hochschule mit auf den Weg gebe.

Rede des Reichsministers Dr. Bernhard Rust.

Gehalten im Festakt anläßlich der Erhebung des Mozarteums zur Hochschule am 13. Juni 1939.

Das Salzburger Mozarteum beginnt mit seiner Erhebung zur Musikhochschule einen neuen Abschnitt seines Wirkens. Die äußere Rangerhöhung bedeutet nicht nur die Anerkennung für die Pflegestätte deutscher Meisterkunst von Weltruf, sondern auch für die hohe Musikkultur der Ostmark im ganzen. Sie bedeutet aber auch eine Verpflichtung für die Zukunft, für eine Höchstleistung in der Reihe der deutschen Musikerziehungsstätten, für eine neue große Zeit unserer deutschen Musikkultur. Die jüngste Musik-

hochſchule Großdeutſchlands iſt geweiht durch Mozarts Namen. Einen „Licht- und Liebesgenius“, das „größte und göttlichſte Genie“ hat Richard Wagner Mozart genannt. Und Goethe ſchrieb dieſer Künſtlererſcheinung eine zeugende Kraft zu, die von Geſchlecht zu Geſchlecht fortwirken und ſobald nicht erſchöpft und verzehrt ſein dürfte.

Die große ſchöpferiſche Begabung entſteht und wächſt naturhaft aus unerforſchlich tiefen Weſensgründen, ſie kommt aus Einſamkeit und Sammlung höchſter Geiſtes- und Seelenkräfte. Geniales Schöpfertum iſt Begnadung, es kann nicht erarbeitet, durch keine Methode anerzogen werden. Aber gerade Mozart, in dem reine Schöpferkraft vielleicht am vollkommenſten Menſch geworden, iſt uns ein lebendiges Beiſpiel dafür, welche Bedeutung auch in der Entwicklung des begnadeten Genies *der Erziehung* zukommt. Der junge Mozart, deſſen traumhaft-ſpieleriſche, weiche, für jeden Reiz empfängliche Natur ſich leicht hätte verlieren können; von ihm hat ein Freund des väterlichen Hauſes bekannt: „Ich denke, daß er im Ermanglungsfalle einer ſo vorteilhaft guten Erziehung, wie er ſie hatte, der ruchloſeſte Böſewicht hätte werden können.“ Dieſer Mozart hatte das Glück, einen geborenen Erzieher zum Vater zu haben. Leopold Mozart, ein eiſerner Pflicht- und Arbeitsmenſch von catoniſcher Strenge, erzog den Wunderknaben von früheſter Jugend an im Geiſte höchſten Verantwortungs- und Pflichtgefühls, nach dem Wahlſpruch: „Je größer das Genie, deſto größer die Verantwortung vor Gott und den Menſchen, deſto ſtrenger die Pflicht, mit dem anvertrauten Pfunde zu wuchern.“

Kann alſo ſchon die genial-ſchöpferiſche Begabung der menſchlichen, handwerklichen und künſtleriſchen Anleitung nicht entraten, ſo iſt im Aufbau einer breit gelagerten Muſikkultur keine ihrer Geſtaltungskräfte wichtiger und entſcheidender als eben die *Erziehung*, durch die die lebendige Generation die kulturelle Zukunft in den Trägern dieſer Zukunft formt.

Die Sehnſucht nach einer neuen deutſchen Muſikkultur darf ſich nicht erſchöpfen in der Erwartung eines muſikaliſchen Genies als Gnadengeſchenk der Vorſehung. Für die reichen Anlagen des deutſchen Volkes zu höchſter muſikaliſcher Leiſtung zeugen die Namen der größten Meiſter, die unſer Deutſchland der Welt geſchenkt hat. Schon flammt eine Begabung neu empor in den Liedern unſerer jungen nationalſozialiſtiſchen Kolonnen, die ein neuer Geiſt zu neuen Worten und Tönen beſchwingt hat. Er zeugt dafür wie niemals der überreiche Schatz von Tondichtungen aller Art, die heute durch hingebenden Einſatz von Muſikwiſſenſchaftlern und Verlegern aller Welt zugänglich gemacht ſind.

Aber gerade dieſer Beſitz wird zur Mahnung. Jede Anlage will in jedem Geſchlecht durch Fleiß aufs neue entwickelt ſein. Hier gilt wie überall, ja für die Muſik ganz beſonders, das Wort: „Was Du ererbt von Deinen Vätern haſt, erwirb es, um es zu beſitzen.“ Die Loſung heißt darum auch hier: Erziehung. Erziehung des Volkes, Erziehung der Muſiker, Erziehung zum Verſtehen, Erziehung zum *Können*.

Das Ziel eines einheitlichen Neuaufbaues der geſamten deutſchen Muſikpflege und des öffentlichen Muſikweſens iſt die Gewinnung einer breit geſchichteten *Volks-Muſikkultur*, an der alle Kreiſe und Schichten des Volkes gleichmäßig Anteil haben. Dieſe Volks-Muſikkultur ſoll weſentlich anders organiſiert ſein als das frühere „Muſikweſen“, das durch die offenſichtliche Trennung der Beteiligten in „Künſtler und „Publikum“ charakteriſiert war.

Vorbedingung für die Überwindung dieſer beſtehenden Kluft iſt eine neuartige Erziehung des ganzen Volkes zum Muſikverſtändnis und zum tätigen Muſizieren. Erſt wenn es gelungen iſt, das *ganze* Volk, ſoweit es überhaupt muſikaliſch erziehungsfähig iſt, möglichſt nahe an das Erlebnis der Muſik heranzuführen, wird die erſtrebte Einheit zwiſchen dem muſikſchaffenden und muſikempfangenden Teil des Volkes zu verwirklichen ſein. Es muß daher von weſentlicher Bedeutung erſcheinen, daß die entſcheidenden Grundſätze, die bei der muſikaliſchen Erziehung hier wie dort angewendet werden, aus dem gleichen Geiſte und nach den gleichen Methoden geſtaltet werden.

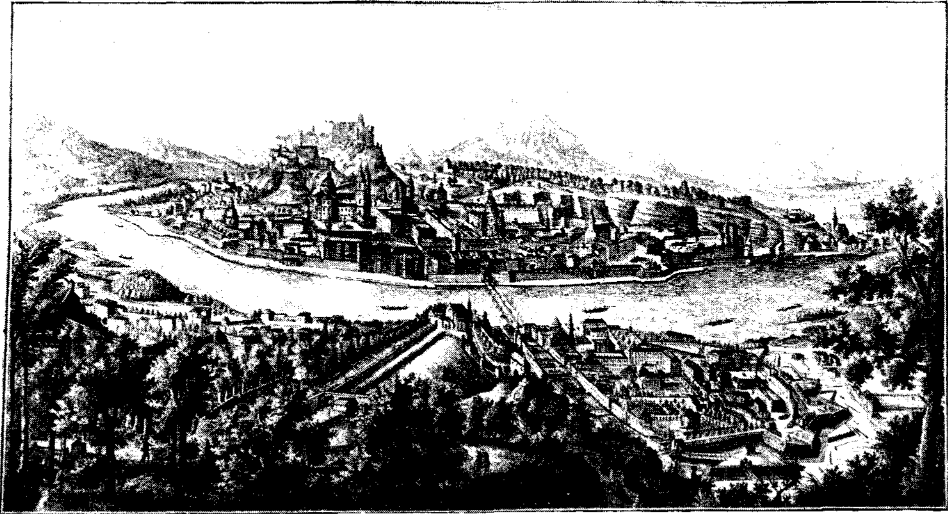
Der Gang der Erziehung läuft in verſchiedenen Zügen: ein Teil des Volkes beſucht nur die Volksſchule bzw. die höhere Schule und erhält ausſchließlich im Schulmuſikunterricht ſeine elementare muſikaliſche Erziehung; dieſe Erziehung wird ergänzt durch die *muſikaliſche Erziehung der Hitler-Jugend*. Dieſer Teil des Volkes iſt im weſentlichen der ſpäter *muſikempfangende*; er muß jedoch bei richtiger Anwendung der ſchulmuſikali-

schen Erziehungsgrundsätze in bescheidenem Umfang auch zum tätigen Musizieren im Volksliedsingen, in Sing- und Spielgemeinschaften bereit und fähig sein. Ein zweiter Teil des Volkes wird neben der Schulmusik-Erziehung noch privaten Musikunterricht auf irgend einem Instrument oder im Gesang erhalten, aus diesem Teil des Volkes werden die musizierenden Laien (Hausmusik, Liebhaber-Orchester, Chöre und musikalische Gemeinschaften in Betrieben und Organisationen) herauswachsen. Ein dritter Teil des Volkes wird auf Grund besonderer musikalischer Begabung die höheren musikalischen Ausbildungsstätten besuchen und sich zum Fachmusiker ausbilden lassen. Dieser zahlenmäßig kleine Teil stellt sowohl die Berufskünstler (schöpferische und ausübende) als auch die Musik-Erzieher (Schul- und Privatmusiklehrer). Ihre Ausbildung finden sie auf den Musikhochschulen und Landes-Konservatorien bzw. auf den Hochschulen für Musik-Erziehung und für Lehrerbildung. Hier nun schließen sich die verschiedenen Teile des Volkes sichtbar wieder zur Einheit zusammen, denn die Musikerzieher haben, nachdem sie ihre Ausbildung abgeschlossen haben, nunmehr ihren Platz in der elementaren Erziehung des ersten Volksteiles auszufüllen, werden dort also nach d e n Grundsätzen in die Breite wirken, die ihnen in ihrer eigenen Berufsausbildung anerzogen worden sind. Nicht anders verhält es sich mit den Berufskünstlern, die künftig nicht eine Kaste für sich bilden sollen, sondern im Geiste der erstrebten Volksmusikkultur in einen lebendigen, vom Volk maßgebend mitbestimmten Austausch der Kräfte eintreten sollen.

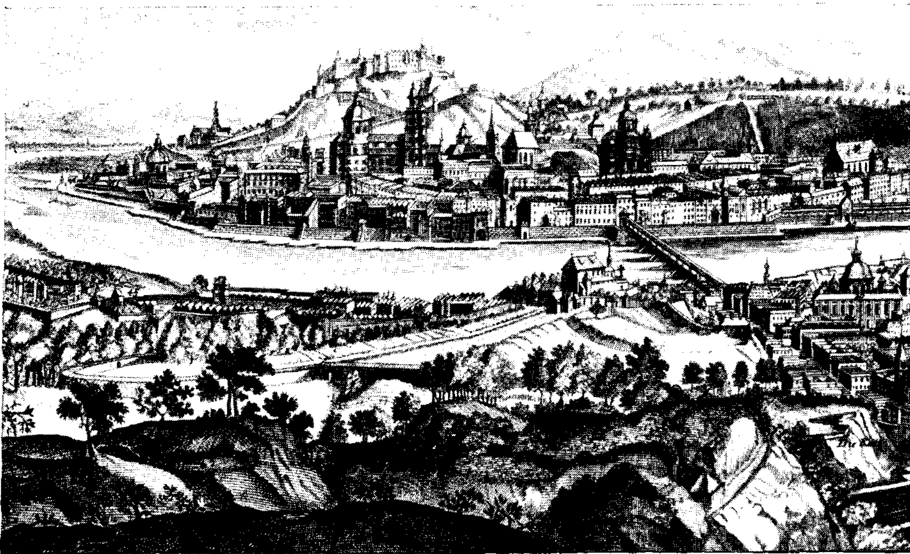
Im Mittelpunkt der Musikkultur also begegnen sich alle Teile des Volkes, und die fruchtbare Auswirkung dieser Begegnung wird eben davon abhängen, daß in jedem einzelnen Zug der musikalischen Erziehung nach den g l e i c h e n geistigen und praktischen Grundsätzen gearbeitet worden ist.

Wie unerläßlich diese einheitliche Gestaltung der Grundsätze ist, zeigt sich besonders eindrucksvoll an dem Beispiel der Privatmusiklehrer. Diese sind berufen, in engster sachlicher Gemeinschaft mit der Schule den ihnen zufallenden Teil der Musikerziehung durchzuführen. Die Kinder, die neben der Schule privaten Musikunterricht genießen, dürfen nicht nach verschiedenen Grundsätzen ausgebildet werden, da sonst ihre Entwicklung und die Entfaltung ihrer Fähigkeit empfindlichen Störungen unterworfen würde. Der weitaus größte Prozentsatz aller Privatmusiklehrer aber wächst aus den Musikhochschulen und Landes-Konservatorien heran, da nur ein verschwindender Bruchteil von den dort ausgebildeten zum schaffenden und ausübenden Künstler berufen ist. Aus diesem Beispiel, das sich auf alle anderen Gebiete sinngemäß anwenden läßt, ergibt sich am zwingendsten die Zusammengehörigkeit und unlösliche innere Verbundenheit des gesamten Musikerziehungswesens. In der Vergangenheit sind unschätzbare Kräfte verloren gegangen durch methodische Auseinandersetzungen zwischen Privat- und Schulmusiklehrern und durch Gegensätzlichkeiten, die lediglich dadurch erzeugt werden, daß die Ausbildung der Privat- und Schulmusiklehrer nach verschiedenen Grundsätzen gehandhabt wurde.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die musikalische Bildung und Erziehung in der Volksschule ihren breitesten Ansatzpunkt hat. Vergangene Jahrzehnte, in denen das Musik e r l e r n e n und Musik e r l e b e n ein Vorrecht nur der besitzenden Klassen und Stände waren, übersahen die Bedeutung, die der Arbeit des Musikerziehers in der Volksschule zukam. Jährlich wurden über eine Million Volksschulkinder entlassen, die Namen wie Mozart und Beethoven nie gehört hatten, die nicht einmal die bescheidenste Grundlage eines musikalischen Könnens einfachster Art besaßen, d. h. ohne jede Notenkenntnis, als musikalische Analphabeten, die acht Jahre lang besuchte Schule verließen. Es nimmt nicht Wunder, daß dann die breite Masse des Volkes Ersatz für die fehlende eigene Musikbetätigung in Schlagern aller Art suchte und fand. Ich bin mir klar darüber, daß der elementaren Musikerziehung gerade in der Volksschule eine grundlegende und entscheidende Bedeutung zukommt und es wird der Lösung dieses Problems besondere Sorgfalt gewidmet werden. Über neun Millionen Jungen und Mädel besuchen die deutsche Volksschule. Allein aus dieser Zahl erhellt, welche Verantwortung und welche hohe Aufgabe der Musikerziehung in den acht Jahren der Volksschule zufällt. In ihnen muß das Fundament für eine völkische Musikkultur gelegt werden. Für die Höhere Schule ist in meinem Erlaß vom 29. Jänner 1938 über die Neuordnung des höheren Schulwesens bereits eine Neuregelung auf dem Gebiete der Musik getroffen worden.



Salzburg im 18. Jahrhundert



Salzburg im 18. Jahrhundert



Mozarts Geburtshaus in Salzburg



Mozarts Wohnhaus in Salzburg
(Aufnahmen Ellinger)

Unterricht und Erziehung verfolgen hier kein ästhetisches, oder historisch-wissenschaftliches Ziel, sondern führen nach eigenem künstlerischen Gesetz in die Welt der Musik ein. Dem Musikerzieher an der höheren Schule erwächst die Aufgabe, das Musizieren der Jugend mit dem Leben unseres Volkes im Kreislauf des Tages und Jahres, in Fest- und Feiergestaltung in Einklang zu bringen. Das eigene Singen und Spielen der Jugendlichen, von dem das gesamte Musikleben der Schule getragen wird und in dessen Mittelpunkt das deutsche Volkslied als wesenhafter Ausdruck des schöpferischen Volksgeistes und als getreues Abbild des Volkslebens steht, ist auch die Vorstufe für das weitere Musikverständnis, für Werk- und Persönlichkeitsbetrachtung der großen Meister.

Die schon seit Jahren vorhandenen Bemühungen zur Schaffung von Laienbildungsstätten als Ergänzung der Musikerziehungsarbeit der Schule sind durch meinen Erlaß zur Errichtung von „Musikschulen für Jugend und Volk“ vom 10. Februar 1939 einer endgültigen Regelung zugeführt worden. Ich hoffe, daß damit die Voraussetzungen geschaffen sind, nicht nur für eine Zusammenfassung der verschiedenen Bemühungen zur Volksmusikerziehung, sondern daß damit auf lange Sicht eine lebendige Musikpflege in Jugend und Volk zur Entfaltung gebracht wird. Die neue Schule dient der Musikerziehung der Jugend und zugleich auch der musikalischen Schulung der Erwachsenen. Mit der außerschulischen Musikerziehung der Jugend, die sich auf Singklassenunterricht und instrumentalen Gruppenunterricht erstreckt, ist hier die „Städtische Jugendmusikschule“ betraut, während die der Erwachsenenbildung dienende „Musikschule des deutschen Volksbildungswerkes“ der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ zugehört. Diese beiden Einrichtungen, die Städtische Jugendmusikschule und die Musikschule des deutschen Volksbildungswerkes, bilden also zusammen die „Musikschule für Jugend und Volk“. Wesentlich ist, daß nach Vereinbarug mit der Reichsjugendführung der Unterricht in der Jugendmusikschule in den Dienstplan der Hitler-Jugend aufgenommen wird: die straffen Lebensformen der Jugend haben also auch Gültigkeit für die Jugendmusikschule. Diese musikerzieherische Volkstumsarbeit in Gemeinschaft mit der Hitler-Jugend und dem deutschen Volksbildungswerk gewährleistet die einheitliche Ausrichtung dieser musikalischen Laienausbildungsstätten und läßt, zumal da nur fachlich ausgebildete Musikerzieher an diesen Schulen tätig sein werden, das Beste für unsere Musikpflege in Jugend und Volk erwarten.

Der cantus firmus aller unserer musikerzieherischen Arbeit in allen den genannten Ausbildungsstätten muß sein: unser Volk zum Verständnis unserer großen Meisterkunst hinzuführen. Bei der damit unweigerlich verbundenen Festlegung auf klarumrissene Wertmaßstäbe muß auch eine fruchtbare Einigung auf dem Gesamtgebiet unserer Musikpflege: in der Volksmusik, der Unterhaltungs- und Spielmusik, der Zweck- und Gebrauchsmusik, auch in der Frage der gegenwärtigen Komposition und in den Grundfragen der Musikerziehung angestrebt werden. Klar und eindeutig ist bei solcher Stellungnahme einmal die Verpflichtung zur Ehrfurcht vor der Leistung unserer großen musikalischen Vergangenheit zu fordern.

Ich kann dem nicht zustimmen, daß gewisse Stilrichtungen als allein geeignet für das Volk und die Jugend festgelegt werden, daß man die konzertmäßige Aufführung einer Symphonie oder eines schwierigen Chorwerks schon als „Artismus“ oder die vollendete Wiedergabe eines Instrumentalkonzertes schon als „Virtuosentum“ ablehnt. Nein! — Wir verstehen unter „Volksmusikpflege“ nicht eine Musikkultur, die vorweg die Gipfel unserer deutschen Musik, dem Volke, dem diese Meister entstammten, für unerreichbar erklärt, sondern eine Musikkultur, die die Pflege unserer höchsten musikalischen Erbgüter in ihrer Gesamtheit und in der vollkommensten Reinheit umfaßt, und hierzu wollen wir unser deutsches Volk durch planmäßige Erziehung heranbilden. Auf diesen Gipfel streben wir zu und überlassen dann dem einzelnen nach seiner Kraft ihm möglichst nahe zu kommen. So sprach der Führer in seiner Kulturrede 1937: „Ich glaube, wir können vor der deutschen Geschichte und vor unseren Nachkommen kulturell heute gar nichts Besseres tun, als alles das ehrfürchtig zu pflegen, was große Meister der Vergangenheit uns hinterlassen haben.“ Damit hat der Führer nicht nur dem Musikerzieher grundlegende Richtsätze gegeben für das Verhältnis, das die Jugend zu den großen Schöpfungen unserer musikalischen Vergangenheit finden soll, sondern auch dem Berufsmusiker, dem Künstler, der der Träger unserer nationalsozialistisch ausgerichteten Musikkultur sein soll, Aufgabe und Ziel im großen Aufbau des deutschen Lebens bestimmt.

Wenn wir unsere Musikpflege einer neuen Blüte zuführen wollen, dann müssen wir auch einen neuen deutschen Künstler heranbilden. Dazu brauchen wir auch den Künstler, der virtuose Höchstleistungen zu meistern versteht, ohne die eine vollendete Wiedergabe der Spitzenwerte unserer Meisterkunst nun einmal nicht möglich ist. Und damit komme ich zu der Aufgabe, die den Musikhochschulen im Gesamtbereich des musikalischen Ausbildungswesens gesetzt ist. Hier soll die junge Künstlergeneration erzogen werden im Geiste selbstlosen Dienens am Kunstwerk, in steter Einsatzbereitschaft für die völkische Mission des deutschen Künstlers, Wahrer und Mittler des Erbes unserer großen Meister der Musik zu sein.

Ich brauche nicht zu betonen, daß in fachlicher Hinsicht das Leistungsprinzip oberstes Gesetz der Hochschularbeit sein muß, daß mir die handwerkliche Tüchtigkeit das A und O jeder beruflichen Musikausübung erscheint, daß ich im verantwortungsbewußten Können den einzig gültigen Ausweis des schaffenden und nachschaffenden Musikers erblicke; denn nur die erreichbare Höchstleistung reicht an die Aufgaben heran, die unsere Musikkultur uns stellt.

Das letzte Ziel aber ist nicht Virtuosität und Artistik. Der wahre Musiker fühlt seine Aufgabe und sein höchstes Glück in der möglichst vollkommenen Hingabe an den unsterblichen Geist der Meister, deren Werke er wiedererklingen läßt. Zum anderen in der Gemeinschaft seines Volkes, in dessen Kultur er mitschaffend wirkt. Es muß deshalb auch in den Hochschulen der entsprechende Nachdruck auf die Gemeinschaftsarbeit im Chor, Orchester und Kammermusik gelegt werden. Sie führt in natürlicher Weise zu jenem Gemeinschaftsgeist, der vor dem Abgleiten ins Startum bewahrt und auch in der Musik jenen Zug verstärkt, der dem Deutschland Adolf Hitlers seine wunderbare Kraft und das besondere Gepräge gibt.

Auch der Musiker muß sich als dienendes Glied eines Ganzen fühlen und seine vornehmste Aufgabe darin sehen, die ihm von Gott geschenkten Künstlertalente zu mehren und zu pflegen, um schöpferisch oder nachschaffend bei aller Wahrung seiner künstlerischen Persönlichkeit sich der Gemeinschaft bewußt zu bleiben, die nicht nur aus den Lebenden des gegenwärtigen Geschlechtes besteht, sondern zu der auch die in die Unsterblichkeit eingegangenen Meister der Tonkunst gehören, der Gemeinschaft des ewigen Deutschland.

Also auch Ihr, meine jungen Kameraden, die Sie nunmehr Studierende der Salzburger Musikhochschule geworden sind.

Die Künstler haben an einem gewissen Erbe der alten liberalistischen Auffassung von Kunst und Künstler schwer zu tragen: Jahrzehntelang hat es als das vornehmste Privileg des Künstlers und besonders des Musikers gegolten, sich um nichts anderes zu kümmern als um seine Stimme oder sein Instrument und die übrige Welt nur als Publikum oder als Resonanzboden für seine künstlerischen Leistungen zu betrachten. Pflichten schienen ihnen nur insoweit auferlegt zu sein, als der Existenzkampf von ihm die künstlerische Höchstleistung verlangte. Von dieser Verpflichtung zur Höchstleistung gehen wir, wie schon betont, auch heute nicht ab, aber wir rechnen weitere Pflichten hinzu. Wir erwarten heute vom Musiker, daß er sich als Glied der Volksgemeinschaft fühlt, auch in der Ausübung seiner Kunst.

Jeden Menschen verpflichtet die geschichtliche Leistung seines Volkes. Den deutschen Menschen ruft darum die Stimme seiner Meister aus tausend großen Schöpfungen besonders laut und eindringlich, am eindringlichsten aber den Jünger der Kunst, in der unserem Volke sein Letztes zu offenbaren gegeben ward, wie keiner anderen Nation der Erde, in der Musik. Im größten Augenblick, in der gebietenden Stunde, die der Ruf und die Tat Adolf Hitlers, des Sohnes der deutschen Ostmark, uns allen hörbar ankündigt, muß darum auch die neue Stunde der deutschen Musik schlagen.

Geschichte und Aufgabe des Mozarteums.

Von Dr. Erich Valentin, Salzburg.

Noch zu Lebzeiten der Witwe Mozarts, der mit G. N. von Nissen verheirateten Konstanze Weber, befaßte man sich in Salzburg mit dem Gedanken, Namen und Andenken Mozarts als das Vermächtnis des größten Sohnes der Stadt zu ehren. Der später verwirklichte Plan eines Mozartdenkmals wurde durch eine noch würdigere Tat überholt. Das war der Entschluß, dieses Vermächtnis in der Pflege, Erhaltung und Förderung seines Lebenswerkes zu erfüllen.

1841 ſchloſſen ſich einige muſikfreudige Salzburger zu einem Verein zuſammen, deſſen Aufgabe die Betreuung des Muſiklebens und einer Schule war. Das ſind die geſchichtlichen Anfänge des Mozarteums, als deſſen erſter Direktor der Schleſier Alois Taux zu gelten hat.

Die noch heute beſtehende organiſatoriſche Gliederung und Arbeitsverteilung iſt vor faſt hundert Jahren feſtgelegt. Das erſte Mozartfeſt vom Jahre 1842, dem noch die Söhne Mozarts beiwohnten, bildete den geradezu richtunggebenden Anfang der öffentlichen Mozartpflege, die ſich das Mozarteum heute wie damals zur vornehmſten Pflicht gemacht hat. 1856 ſchon tauchte der Plan eines Hauſes auf, in dem dieſes große Arbeitsgebiet verankert werden ſollte. 1870 wurde die „Mozart-Stiftung" gegründet. Dieſer Verein war es, der 1875, unter der fachlichen Obhut des Direktors und Komponiſten Hans Schläger, die erſte Geſamtausgabe der Werke Mozarts bewerkſtelligte und zwei Jahre ſpäter das aus Wien nach Salzburg transportierte „Zauberflötenhäuschen" der Öffentlichkeit zugänglich machte. Muſiker wie Hans Richter und Hans von Bülow gehörten zu den künſtleriſchen Apoſteln dieſes Kreiſes, deſſen geſchichtlicher Augenblick das Jahr 1880 wurde. In dieſem Jahre vollzog ſich die Formwerdung des Begriffes „Mozarteum". Nachdem im Geburtshaus Mozarts der Grund zu dem heutigen Mozartmuſeum und zugleich zum Mozartarchiv gelegt worden war, trat die „Stiftung Mozarteum" (als „Internationale Stiftung Mozarteum") ins Leben, mit ihr unter Joſef Friedrich Hummel, deſſen Todestag ſich am 29. Auguſt zum 20. Male jährt, die öffentliche Muſikſchule. Die Gründung der Mozart-Gemeinde (1888) war ein weiterer Schritt, die in den „Salzburger Muſikfeſten" zum Ausdruck kommende Geltung zu vertiefen. Der Arbeitsbereich war indeſſen derart angewachſen, daß der Raum zu klein wurde. Vor allem dank des tatkräftigen Einſatzes des heute noch in freudiger Hilfsbereitſchaft mitarbeitenden Ehrenmitgliedes des Kuratoriums, Hofrat Friedrich Gehmacher, kam der Bau des ſchönen, nach dem Plan Richard Berndls errichteten Mozarteumsgebäudes an der Schwarzſtraße zuſtande. Wenige Wochen nach Ausbruch des Weltkrieges wurde das Haus in aller Stille ſeiner Beſtimmung übergeben, unter ſeinem Dache die Inſtitute der Stiftung und die Muſikſchule, die im gleichen Jahre, 1914, zum Konſervatorium erhoben wurde, zu beherbergen.

1917 erwarb die Stiftung das Geburtshaus. Ein Jahr ſpäter ſchritt man zur Ausgeſtaltung der Bibliothek. 1922 wurde das Konſervatorium verſtaatlicht. Fünf Jahre danach kam die erſte wiſſenſchaftliche Mozarttagung zuſtande. 1930 wurden die ſchon 1916 erprobten Dirigentenkurſe, die „Mozarteum Sommer-Akademie", zum erſten Male durchgeführt. An ihrer Spitze ſtand Paul Graener, der bis 1913, als Nachfolger Joſeph Reiters, Direktor der damals noch in der Marſchallſtraße untergebrachten Muſikſchule geweſen war. 1931 wurde dem Mozart-Muſeum eine theatergeſchichtliche Abteilung angegliedert. Im ſelben Jahr beſchloß die zweite muſikwiſſenſchaftliche Mozart-Tagung die Gründung eines „Zentralinſtituts für Mozartforſchung".

Das iſt in Stichworten die Geſchichte des Mozarteums. Es iſt zugleich ein Stück Muſikgeſchichte. Die Größe der Aufgaben läßt ſich nur ermeſſen, wenn man an Ort und Stelle Einblick in die ſtille Arbeit, die hier im Dienſt an der Sache Mozarts und der deutſchen Muſik geleiſtet wird, nimmt. Das Konſervatorium, deſſen Leitung von 1919 bis 1938 in den Händen Bernhard Paumgartners lag und kommiſſariſch an Franz Sauer überging, dient der muſikaliſchen Erziehung. Welche Bedeutung ihm zukommt, bekundet die ehrenvolle Erhebung zur Staatlichen Muſikhochſchule, die Reichsminiſter Ruſt am 13. Juni 1939, genau 25 Jahre nach der Erhebung der Muſikſchule zum Konſervatorium, perſönlich vornahm. Zum künſtleriſchen Oberleiter wurde Clemens Krauß (München) beſtellt, zum Geſchäftsführenden Direktor Dr. Eberhard Preußner. Die künftige Ausrichtung dieſer Schule iſt eine Verpflichtung an die großen Aufgaben, die uns für die kulturpolitiſche und weltanſchauliche Erziehung der jungen Generation geſtellt ſind. Es handelt ſich hier nicht um ein Muſikinſtitut ſchlechthin. Durch die ſchon im Frühjahr 1939 vollzogene Angliederung der Abteilung „Muſikſchule für Jugend und Volk", als deren Leiter Ceſar Bresgen eingeſetzt wurde, iſt der Weg der Zukunftsentwicklung angegeben. Die Dreiſtufung in „Muſikſchule für Jugend und Volk", „Muſikſchule" (Konſervatorium) und „Hochſchule", zuſammengefaßt in dem Be-

griff „Mozarteum", ist die einem natürlichen Gesetz folgende Entwicklungsanordnung. Auch innerhalb des Lehrplans bezeugt sich diese organische Verbindung, dergestalt, daß der gesamte Musikkreis von der „Volksmusik" bis zur „Kunstmusik" gewissermaßen „secundum naturam" ausgeschritten wird. Die Musikgeschichte wird erstmals aus ihrer peinlichen und ernüchternden Einsamkeit herausgelöst und in lebendiger Verbindung mit Kultur- und Weltgeschichte, mit der Anschaulichkeit des Selbsterarbeiteten und in engster Beziehung zum praktischen Musikunterricht im Sinne des Wortes „beseelt". Arbeitsgemeinschaften vertiefen, was im Einzelunterricht erworben ist. Besondere Abteilungen, wie z. B. eine Orchesterschule, eine Abteilung für Unterhaltungsmusik, für historische Musikpraxis, sollen die Enge des Abgegrenzten sprengen.

Zugleich mit dieser Neuausrichtung der musikerzieherisch-künstlerischen Arbeit der Schulinstitution wird auch die Vielfalt der Stiftungsarbeit weiter erschlossen. Neben der Durchführung der Sommerkurse, der Abhaltung der sommerlichen Führungen, der ausgedehnten Tätigkeit der Mozartgemeinden und der Betreuung des Mozart-Museums in Mozarts Geburtshaus sowie des „Zauberflötenhäuschens" wird vor allem von nun an das Augenmerk auf den Ausbau der Bibliothek zu einer wissenschaftlichen Arbeitsstätte, des Mozartarchivs, das bereits die größte Briefsammlung der Familie Mozart besitzt, zu einer Hauptstelle der Mozartautographen und des Zentralinstituts für Mozartforschung zu einem Sammel- und Auskunftsmittelpunkt. Diese Aufgaben sind gewaltig. Denn es heißt nicht nur in wissenschaftlicher Kleinarbeit zu sammeln und zu sichten, sondern auch das Gesichtete und Gesammelte zu ordnen und zu wahren. Die Anlage einer Mozartbibliothek, die 1912 begründet wurde, die Sammlung des gesamten Mozartschrifttums, die mähliche Zusammenfassung der Handschriften und, wo nicht erreichbar, Photokopien, die Erweiterung des Schallplattenarchivs, die Beobachtung der Mozart-Ikonographie, dazu die Herausgabe eines Mozart-Jahrbuches, von wissenschaftlichen Buchreihen und die kritische Ausgabe der Werke Mozarts — all das sind wissenschaftliche Aufgaben auf Jahre und Jahrzehnte, die nicht „auf Anhieb" zu erledigen sind.

Nicht minder wesentlich ist die Belebung der örtlichen Musikpflege über das bisherige Maß hinaus. Die Gründung des Mozarteum-Orchesters, als dessen Leiter Dr. Willem van Hoogstraten berufen wurde, ist der entscheidendste Schritt. Kammermusik, Chormusik, Vorträge — die Fülle des zu Leistenden ergibt sich aus der Verpflichtung, die Salzburg, die Festspielstadt, als die Stadt Mozarts in sich birgt. Eben diese Erkenntnis der Kulturbedeutung Salzburgs veranlaßte Gauleiter Dr. Friedrich Rainer, das Salzburg des Großdeutschen Reiches dessen würdig zu erweisen, die Geburtsstadt Mozarts zu sein. Sein Auftrag an Landesstatthalter Dr. Albert Reitter, diesen Kulturwillen in die kulturelle Tat umzusetzen, war zugleich ein hoher Auftrag an das Mozarteum. Der bereits in Angriff genommene Zubau an das Mozarteumsgebäude und die Überführung des unter Denkmalsschutz gestellten Wohnhauses Mozarts am Makartplatz, des alten Tanzmeisterhauses am Hannibalgarten, in die Obhut des Mozarteums sind die ersten Früchte frisch und zukunftsfreudig zupackender Arbeit, die dem Mozarteum und damit dem Musik- und Kulturleben Salzburgs im Großdeutschen Raum übertragen ist.

Das Mozarteum als Forschungsstätte.

Begrüßungsworte von Dr. Erich Valentin, Salzburg[1]
Leiter des Zentralinstituts für Mozartforschung (Mozarteum).

Als Generalsekretär und wissenschaftlicher Betreuer des Mozarteums heiße ich Sie willkommen und begrüße Herrn Landesstatthalter Dr. Reitter und Frau Prof. Ney, vor allem die deutschen Mozartforscher, die unserer Einladung nicht nur zu diesen Tagen, sondern darüber hinaus zu künftiger Zusammenarbeit bereitwillig Folge leisteten, ich begrüße den verehrten Senior unseres musikwissenschaftlichen Kreises, meinen Lehrmeister, Herrn Geheimrat Sandberger, ich begrüße Herrn Prof. Dr. Schiedermair als den Leiter des uns verwandtnachbarlichen Bonner Beethovenhauses und Führer des wissenschaftlichen Rates des Mozarteum, ich begrüße die Herren

[1] Gesprochen in der Sitzung des Zentralinstituts für Mozartforschung am 14. Juni 1939.

Prof. Dr. Engel, Haas, Orel, Schenk und Steglich. Mit diesem Gruß verbinde ich den Dank für Ihre kameradschaftliche Bereitschaft, dem nun schon 8 Jahre alten Zentralinstitut für Mozartforschung auf die Beine zu helfen. Ich nehme die Gelegenheit wahr, den Herren zu danken, die ihre künstlerische Leistung in den Dienst der heutigen Zusammenkunft stellten: ich danke Herrn Prof. Heinz Scholz, der am Walter-Flügel vom Jahre 1785, dem Bruderinstrument des Mozartflügels im Geburtshaus, mit Mozarts B-dur-Sonate (K.-V. 281) den Auftakt gab, ich danke den Herren Prof. Robert Jaeckel, Theodor Müller und Georg Weigl, die unsere Sitzung mit Mozarts G-dur-Trio (K.-V. 564) beschließen werden. Ich danke endlich Herrn Dr. Friedrich Breitinger, der uns in einem kurzen Vortrag über die „Familie Mozart und das Tanzmeisterhaus" aus seinen Salzburger Forschungen berichten wird, ein heuer besonders aktuelles Thema, weil in diesen Tagen der Vertrag mit dem Besitzer des Mozartwohnhauses abgeschlossen wird, wodurch auch dieses Haus dem Mozarteum zur Verfügung steht.

Was uns heute zusammenführt, das ist nicht nur das Fest, das wir feiern. Es ist vielmehr der uns alle beseelende Wille, an dieser Stätte, die der künstlerischen und erzieherischen Arbeit dient, auch der wissenschaftlichen Arbeit Grund und Boden zu schaffen. Ich erzähle Ihnen nichts Neues, wenn ich Ihnen von der Schicksalsgeschichte der bisherigen wissenschaftlichen Bestrebungen des Mozarteums berichte. 1875 war von der damaligen „Mozart-Stiftung" aus die erste Gesamtausgabe der Werke Mozarts angeregt. 1912 wurde der Grund zur Bibliotheca Mozartiana gelegt. 1927 wurde die erste wissenschaftliche Mozarttagung durchgeführt. 1931 folgte eine zweite. Das wichtigste Ergebnis war die Geburt des Zentralinstituts für Mozartforschung, in erster Linie eine Tat unseres Landesstatthalters Dr. Reitter. Aber die Not der Zeit war mächtiger als der Arbeitswille derer, die ihre Kraft dem Institut zur Verfügung stellten. Die Wissenschaft mußte sich begnügen, zu wissen, daß dieses Institut wenigstens auf dem Papier vorhanden war. Ich möchte nicht versäumen, gerade in diesem Zusammenhang der Verdienste zu gedenken, die sich Herr Prof. Dr. Schenk in dieser Zeit um die Gestaltwerdung des Institutes erworben hat. Seine Tat war die bisher einzige große Veröffentlichung, der Bericht der musikwissenschaftlichen Tagung 1931.

An dieser Stelle mußte die Sache stehen bleiben. Hier nun setzt unsere Aufgabe ein. Ich kann mit Gewißheit sagen, daß der 14. Juni 1939, der Tag dieser Sitzung, der zukunftsbestimmende Tag des Zentralinstitutes ist, ich muß sagen: es ist heute zum zweiten Mal gegründet, aber so gegründet und begründet, daß es aus dem Papier heraus in die Wirklichkeit steigt.

Die Schaffung eines wissenschaftlichen Beirats, der in der gestrigen Kuratoriumssitzung verkündet wurde, ist der erste Schritt zur Verwirklichung. Die Berufung von Herrn Prof. Schiedermair an die Spitze des Arbeitskreises gibt uns allen die Gewähr, daß alle kühnen Wunschträume einmal reif werden. Der in Bälde in Angriff genommene Zubau an das Mozarteumsgebäude wird auch unserem Institut die nötige räumliche Erweiterung bringen. Das gilt in erster Linie für die Bibliothek, der ich bisher meine besondere Aufmerksamkeit zugewandt habe, weil ich der Ansicht bin, daß es zunächst notwendig ist, das Handwerkzeug zu beschaffen, um die Schätze heben zu können, die wir zu heben haben. Ich selbst habe es übernommen, dieses Institut an Ort und Stelle zu behüten und zu betreuen, und gelobe, diese Pflicht mit Freude, Verantwortungsgefühl, Ernst und Eifer zu erfüllen.

Aufgaben der Mozartforschung.

Ansprache von Prof. Dr. Ludwig Schiedermair, Bonn[1]
Vorsitzender des wissenschaftlichen Beirats der Stiftung Mozarteum.

Ich überbringe Ihnen Grüße aus dem rheinischen Raum, aus dem der deutsche Meister hervorgegangen ist, der zum Genius dieser Stadt stets mit unendlicher Verehrung und Bewunderung aufblickte, aus dem rheinischen Raum, in dem auch die erste monumentale Leistung deutscher Mozartforschung, das Werk Otto Jahns, entstanden ist. Schicksalshaft ist die unvergängliche Kunst des Salzburger Meisters mit der des rheinischen Bonners verknüpft und ebenso

[1] In der Sitzung des Zentralinstituts für Mozartforschung in Salzburg am 14. Juni 1939.

geradezu ſchickſalshaft wurden nach einer kurzen Periode parteiiſcher Blicktrübung Mozart- und Beethovenforſchung miteinander verbunden. Und lenken wir den Blick nach Oſten, dann erſteht vor uns in Joſeph Haydn der dritte geniale Künſtler Großdeutſchlands, und dieſe Dreiheit aus Gauen, die heute auch nicht mehr durch politiſche Grenzen getrennt ſind, bedeutet uns eine unverlierbare Höhenlage größter deutſcher muſikaliſcher Schöpfung, nicht eine Pyramide, in der etwa der eine Meiſter auf der unterſten Stufe, der andere in der Mitte, der dritte auf dem Gipfel ſteht, der eine der Vorläufer des anderen, der andere der Vollender des Vorgängers iſt, ſondern eine Dreiheit, in der jeder, in ſeinem Stamm verwurzelt, ſeine ureigene Welt offenbart, wobei ein gemeinſames idealiſtiſches Ziel, eine bewußt beſtimmte künſtleriſche Geſtaltung, die wir als die klaſſiſche bezeichnen, alle vereint.

Wir haben uns auf Einladung des Herrn Gauleiters in dieſen hochgeſtimmten Tagen in dieſer Stadt eingefunden, die, begnadet, einen Mozart ins Leben geleiten durfte; wir haben uns eingefunden zu wiſſenſchaftlicher Beſinnung. Schon vor Jahren waren wir hier einmal, dank der Initiative Erich Schenks, zuſammengetreten, um Mozartprobleme zu erörtern, fruchtbare und abwegige, die heute glücklicherweiſe ausgeſchaltet ſind. Und heute iſt durch die Tat des Herrn Landesſtatthalters der feſtere Grundſtein zu einer Zentralſtelle der deutſchen Mozartforſchung gelegt und damit zu einer gemeinſamen Arbeit für die deutſche Kunſt und das deutſche Volk. Mit Freude erfüllt uns dieſe Tatſache, die wohl nur dem wenig zu bedeuten ſcheint, der deutſcher Muſikforſchung fernſteht oder der bereits als abgeſchloſſen betrachtet, was über Mozarts Kunſt auszuſagen iſt. Wir alle aber wiſſen, daß jede Kunſtpraxis der Mitarbeit wiſſenſchaftlicher Forſchung bedarf, ſei es um wertvolles Kunſtgut der Vergangenheit der Vergeſſenheit zu entreißen, ſei es um zur Kritik und Korrektur verflachter und getrübter Kunſtauffaſſungen über Meiſter und Werke der Vergangenheit anzuregen und aufzurufen.

Wir alle kennen die Wandlungen, denen das Mozartbild, d. h. die Erfaſſung von Mozarts künſtleriſcher Perſönlichkeit und ſeines Werkes, in der Generationenfolge des vergangenen Jahrhunderts unterworfen war, wir alle wiſſen, daß es lange gedauert hat, bis wir uns einer Ganzheitserfaſſung einigermaßen nähern konnten, und daß wir dieſe Zielwaltung auch weiterhin im Auge behalten müſſen. Und wenn auch die Mozartforſchung bis heute einen Reichtum ernſter Arbeiten aufzuweiſen hat, wie er nur ganz wenigen muſikaliſchen Künſtlern zugefloſſen iſt, ſo iſt mit ihm noch lange kein Stadium erreicht, das es nur einigermaßen erlauben würde, die Hände geruhſam in den Schoß zu legen. Gilt es doch vor allem, um nur ein einziges zu nennen, die Vorbereitung zu einer neuen Geſamtausgabe zu treffen, die das Geſamtwerk des Meiſters rein, unverfälſcht und heutigen Editionsanſprüchen gemäß darbietet, nicht allein um das wiſſenſchaftliche Gewiſſen zu beruhigen, ſondern um der lebendigen Muſikübung zu dienen. Und wieviel noch nach der Seite des Äſthetiſchen, des Volkhaften von Mozarts Kunſt und anderes zu tun iſt, weiß jedermann, der ſich mit der Mozartforſchung näher befaßt hat, ebenſo daß die Mozartinterpretation mit der Befruchtung durch muſikwiſſenſchaftliche Kenntniſſe nur gewinnen und über verblaßte Auffaſſungen vergangener Zeiten ſich erheben kann.

Wir alle geben uns heute der glückhaften Zuverſicht hin, daß jetzt der deutſchen Mozartforſchung eine endgültige Zentral-Heimſtätte bereitet iſt. Sie dient der Sammlung und Zuſammenfaſſung der Autographen in Original und Photokopie, der Erſtdrucke und ſpäteren Ausgaben, der geſamten Weltliteratur in Buch, Zeitſchrift und Zeitung, der Materialien der Umwelt. Dieſe wenigen Worte laſſen kaum ahnen, welche ungeheure Arbeitsleiſtung, nicht nur bibliothekariſch und organiſatoriſch, zu leiſten iſt, um einigermaßen die breiten Grundlagen zu geben, die der Mozartforſchung auch weiterhin notwendig ſind. Auf dieſen Grundlagen wird ein wiſſenſchaftliches Schrifttum erſtehen in Jahrbuch und Veröffentlichungen, das eine künſtleriſche und wiſſenſchaftliche Erſtarrung verhütet und ein Mozartbild aus geſunder lebendiger Wiſſenſchaftstradition und heutigen Wirklichkeit darbietet. Nicht in einigen Monaten oder wenigen Jahren wird dieſe Arbeit zu leiſten ſein, aus Idealismus und in klarer Zielrichtung, aber ein neuer Anfang iſt gegeben, der eine verheißungsvolle Zukunft verheißt. Und dieſes ganze Streben und Arbeiten dient nicht etwa der Befriedigung einer in Mozart verſchworenen Zunft, ſondern dem Volksganzen, dem das Werk eines ſeiner größten Söhne rein erhalten werden ſoll und muß.

Wir geben dem neuen Forſchungsinſtitut und ſeinem Leiter die beſten Wünſche mit auf den Weg, verſprechen feierlich, es mit der ganzen Kraft unſerer wiſſenſchaftlichen Arbeit zu fördern und rufen die junge Generation auf, das ihr zufallende Erbe nicht nur zu bewahren, ſondern zu mehren zum Nutzen von Kunſtübung und Kunſtverſtändnis der Gemeinſchaft unſeres Volkes. Im Zeichen eines Mozart wird ſie nicht den Blick zu den Sternen verlieren.

Muſikgeſchichte auf neuer Grundlage.

Arbeitsgrundſätze von Dr. Erich Valentin, Salzburg.

Der muſikgeſchichtliche Unterricht friſtet im allgemeinen immer noch das Kathederdaſein des berühmten „notwendigen Übels", dem die Muſiker aller Schattierungen meiſt im großen Bogen aus dem Wege gehen, um ſich am Schluß, d. h. zur Prüfung, mit eingebüffeltem Wiſſen vollzupfropfen, einem Buchſtabenwiſſen, das ſich ſchnell wieder vergißt. Das iſt ſinnlos und bringt keinem, weder Lehrer noch Schüler, Nutzen. Aber dieſe Tatſache weiſt darauf hin, daß etwas geſchehen muß, um zu verhindern, daß dieſer in Wirklichkeit *wichtige* Zweig der muſikaliſchen Ausbildung ganz verdorrt.

Vorausſetzung für ſeine Neugeſtaltung iſt die Anſchauung, daß Muſikgeſchichte wie jede andere Geſchichte der politiſchen oder künſtleriſchen Entwicklung nicht eine nüchtern aufgereihte Summe von Zahlen und Tatſachen iſt, ſondern etwas *Lebendiges* darſtellt, etwas, das von dem „Geſchehen" zeugt, dem das Schaffen großer Perſönlichkeiten Richtung und Ausdruck gegeben hat. Wir müſſen immer daran denken, daß wir ſelbſt in einer geſchichtlichen Zeit leben, nicht nur das, ſie auch miterleben, und zu vergleichen ſuchen, wie es zu der Zeit war, die wir „Vergangenheit" oder mißverſtändlich „Geſchichte" nennen. Dieſe lebendige Beziehung muß zunächſt Vorausſetzung ſein. Für die praktiſche Nutzanwendung ergeben ſich folgende Punkte:

1. Die muſikgeſchichtliche Arbeit muß auf eine *breitere Grundlage* geſtellt werden, als es bisher der Fall war, d. h. ſie darf nicht mehr Nebenfach (oder „Pflichtfach") ſein, deſſen Inhalt man auch aus Büchern „lernen" kann. Sie muß vielmehr den ganzen Ausbildungsgang als ein anregendes, die geſamte Arbeit einendes Band durchziehen. Das kann nur durch die weitere Nutzanwendung geſchehen, nämlich:
2. Die muſikgeſchichtliche Arbeit kann ſich nicht in Vorleſungen erſchöpfen. Dieſe ſind auf ein notwendiges Mindeſtmaß zu beſchränken, da ſie zur Mitteilung von Tatſachen unumgänglich ſind. *Der Schwerpunkt iſt auf die Arbeitsgemeinſchaften zu verlegen*, d. h. auf den lebendigen Gedankenaustauſch.
3. *Die Muſikgeſchichte iſt ein Teil der Kulturgeſchichte*, dieſe wiederum ein Glied der *politiſchen Geſchichte*. Dieſe Verankerung darf nicht außer acht gelaſſen werden. Aus dieſem Grunde iſt die Arbeit ſo zu ordnen, daß die Muſikgeſchichte nicht auf ſich ſelbſt beruhen darf, ſondern
   a) durch Zuſammenarbeit mit den praktiſchen Diſziplinen rein ſtiliſtiſch, formgeſchichtlich, d. h. alſo muſikaliſch erläutert und ergänzt wird;
   b) in durchgängiger Einbeziehung von Dichtung, Theater, bildender Kunſt, Architektur und Politik in die Geſamtabwicklung eingebaut wird und ſo einen viel lebendigeren Ausdruck erhält als durch bloßes Verleſen von muſikgeſchichtlichen Einzelſtadien, die „in der Luft" ſchweben.
   c) Dieſe Arbeit iſt ſo gedacht, daß in Arbeitsgemeinſchaften Bücher geleſen (etwa zur Belebung deſſen, was die Schüler von Bach wiſſen, ein typiſches literariſches Zeitdokument), Werke der bildenden Kunſt oder Architektur gemeinſam beſichtigt und erläutert werden (z. B. Stilbeziehungen zur Muſik!) — aber nicht in doktrinärem Betrieb! —, daß gemeinſam die geſchichtlichen Fragen der Politik behandelt werden uſw.

Auf dieſe Weiſe wird zweierlei erreicht: die *muſikgeſchichtliche Kenntnis* wird lebendig und bleibt aus dieſem Grunde nachhaltend, zum andern wird *der allgemeine Bildungsgrad* erhöht, nicht durch totes Wiſſen, ſondern durch *erarbeitetes*,

lebendiges Erschauen dessen, was Vergangenheit und Gegenwart miteinander verbindet. Der Organismus der Geschichte, die Leben ist, weil sie von Persönlichkeiten gestaltet wurde und wird, offenbart sich von selbst als ein herrliches Wunder.

4. In diese von der Musikgeschichte ausgehende Kulturlehre gehört natürlich auch die Befassung mit der rassischen Frage, die bei der musikgeschichtlichen Kenntnis (Stil-Erkenntnis!) eine bedeutende Rolle spielt.
5. Es soll in allem das in den Vordergrund gestellt werden, was anschaulich ist. Das ermöglicht sich in der Musikgeschichte nur durch die Querverbindung mit Kulturgeschichte und Politik, mit der Gegenwart und natürlich mit dem eigenen Musizieren.
6. Der Aufbau der Musikgeschichte geschieht nicht nach der bisher üblichen Methode des „von oben herab", sondern aus dem lebendigen Mitgehen mit der Entwicklung von ihren Anfängen, woraus die Höhen und Tiefen der Entwicklung — wiederum Beziehung zur politischen Geschichte! — viel deutlicher werden, als wenn man sie als festliegende Tatsachen hinstellt. Das Wichtigste ist dabei doch die Frage „Warum?", deren Beantwortung sozusagen den Inhalt der Arbeit ausmacht.
7. Der so musikgeschichtlich gebildete Schüler, der zur Selbständigkeit und Selbsttätigkeit im Erfassen und Urteilen erzogen wird, hat auch die Fähigkeit, die Dinge von sich aus so zu erkennen, wie sie sind, und braucht sie nicht als eine ihm gelehrte Weisheit hinzunehmen.

Auf dieser Grundlage läßt sich ein Arbeits- und Lehrplan aufbauen, der nicht nebenherläuft, sondern ein Hauptbestandteil des ganzen Arbeitsganges ist und die Musikgeschichte, aus der Einsamkeit ihres bisherigen Daseins erlöst, zu einem wirklichen und nutzbringenden Bildungsfaktor macht.

Musikschule für Jugend und Volk.

Eine Ansprache von Cesar Bresgen[1]

Leiter der Abteilung Musikschule für Jugend und Volk im Mozarteum.

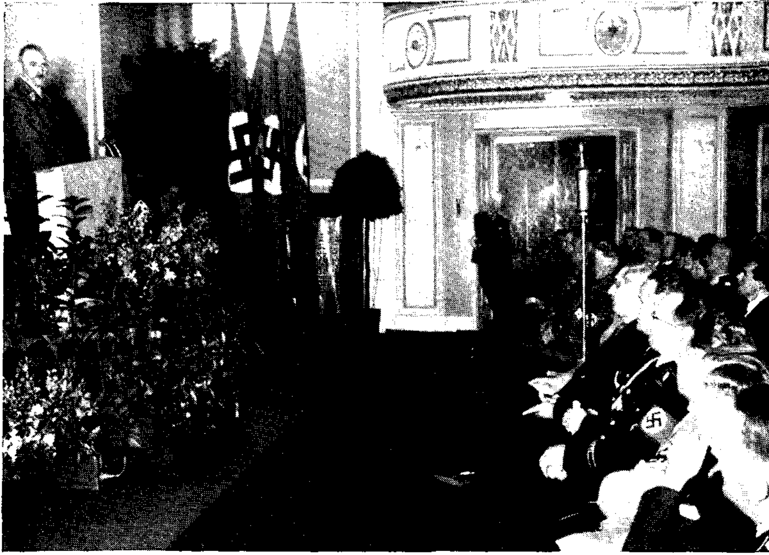
Die Hochschulerhebung des Konservatoriums und der dem Konservatorium bisher angegliederten Musikschule für Jugend und Volk hat auch für die kommende Musikkultur in Land und Stadt Salzburg eine über das rein Äußere weit hinausgehende Bedeutung. Zum ersten Male wird hier unseres Wissens ein Schultyp geschaffen, dessen Hauptbedeutung darin liegt, daß die Musikerziehung vom allerersten elementaren Beginn bis zur hohen künstlerischen Reife in einer einheitlichen Führung, d. h. in einer einheitlichen Zielsetzung liegt.

Erfahrungsgemäß war und ist es Hauptaufgabe der Konservatorien oder Musikfachschulen, Schüler zur Reife zu erziehen, die schon mehr oder weniger elementare Vorbildung mitbringen. Diese Vorbildung ist jedoch denkbar ungleich und oft einseitig entwickelt.

Es sind die Musikschulen für Jugend und Volk, denen nun diese große Aufgabe der Elementarerziehung zufällt. Musikschulen für Jugend und Volk, die selbständig arbeiten und in denen alle Altersstufen im Singen und Musizieren unterwiesen werden, gibt es bereits einige im ganzen Reich. Der neue, sich hier in Salzburg verwirklichende Gedanke ist nun der, daß die Musikschule für Jugend und Volk zugleich die elementare Trägerin der ganzen Hochschule ist. Sie dient also zugleich beiden Aufgaben: Sie ist Grundschule für alle Schüler, die später an eine ernsthafte musikalische Fachausbildung in die Hochschule gehen wollen, außerdem aber ist sie noch Heimstätte für die große Zahl derer, die nicht mit der Absicht ein Instrument erlernen, um sich damit später das tägliche Brot zu verdienen. Sie haben, Herr Reichsminister, in Ihrer gestrigen entscheidenden Rede den Weg klar und eindeutig vorgezeigt.

Die Aufgabe, die nun mir übertragen ist und die mich mit tiefstem verpflichtendem Ernst erfüllt, ist die Weckung der ersten Ansätze zu diesem großen Bauwerk. Es ist etwas Begeisterndes und mit Stolz Erfüllendes, diese Aufgabe als erziehender und schöpferischer Mensch erfüllen

[1] Gehalten am 14. Juni 1939.



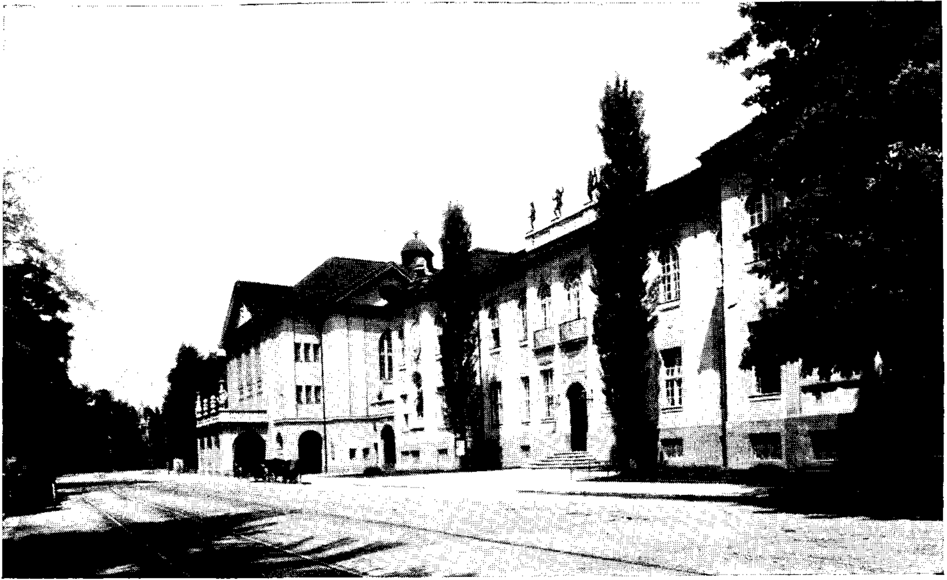
Reichsminister Dr. Bernhard Rust
bei der Festrede anläßlich der Erhebung des Salzburger Mozarteums zur Hochschule
(Aufnahme Krieger)



Landesstatthalter Dr. Albert Reitter
(Privataufnahme)

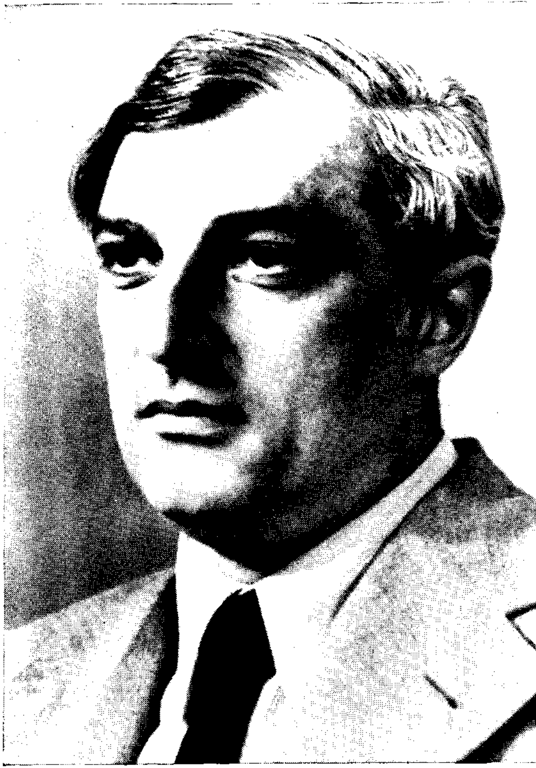


Gauleiter Dr. Friedrich Rainer
(Privataufnahme)



Das Mozarteum zu Salzburg

(Aufnahme Ellinger)



Generalintendant Prof. Clemens Krauß
der künstlerische Oberleiter des Mozarteums



StaatsKM Meinhard von Zallinger
stellv. künstlerischer Leiter des Mozarteums
(Aufnahmen Hanns Holdt-München)



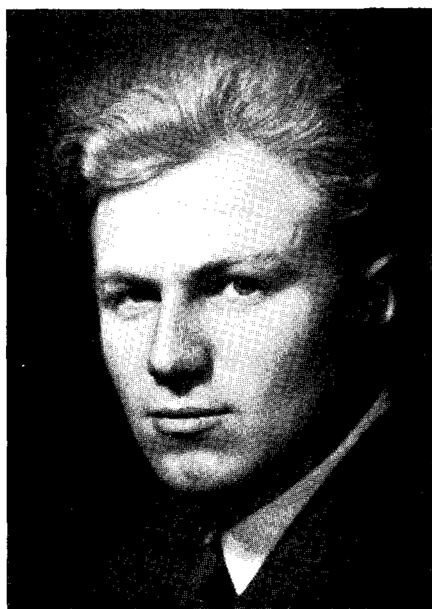
Dr. Eberhard Preußner
Geſchäftsführender Direktor des Mozarteums



Dr. Erich Valentin
Lehrer für Muſik und Kulturgeſchichte am Mozarteum
Leiter des Zentralinſtituts für Mozartforſchung
und Generalſekretär der Stiftung Mozarteum
(Aufnahme Müller-Hilsdorf-München)



Dr. Willem van Hoogſtraten
Leiter des Mozarteums-Orcheſter
(Aufnahme Schafgans-Bonn)



Ceſar Bresgen
Leiter der „Muſikſchule für Jugend und Volk"
des Mozarteums



Prof. Elly Ney



Prof. Georg Steiner

Lehrkräfte des Salzburger Mozarteums



Prof. Ludwig Hoelscher



Christa Richter-Steiner
(Aufnahme Brühlmeyer-Wien)



Prof. Franz Sauer



Prof. Friedrich Frischenschlager
(Aufnahme Robert Traub)

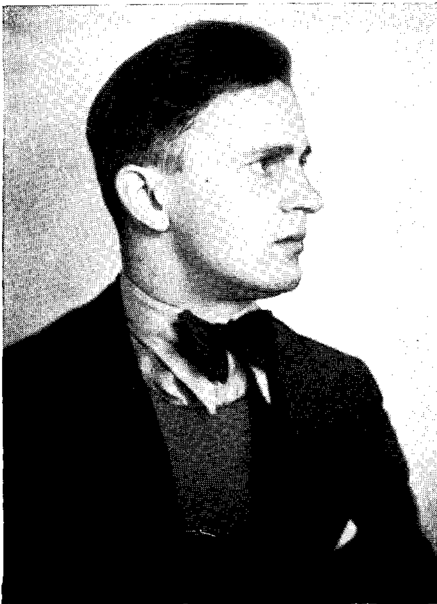
Lehrkräfte des Salzburger Mozarteums



Prof. Heinz Scholz



Dr. Heinz Bischoff
(Aufnahme Haap)



Franz Biebl



Prof. Franz Ledwinka

Lehrkräfte des Salzburger Mozarteums



1. Großdeutsches Bruckner-Fest in Linz

Dr. Wilhelm Furtwängler, Reichsstatthalter Dr. Seyß-Inquart und Gauleiter Eigruber im Gespräch auf der Berghotel-Terrasse am Pöstlingberg

(Aufnahme städt. Lichtbildstelle)

zu dürfen. Soll nun das wahre Ziel hier erreicht werden, so muß die Zusammenarbeit zwischen Hochschule und Musikschule für Jugend und Volk eine unzertrennliche sein. Der Arbeitsablauf selbst ist ein natürlicher: aus der großen Zahl derer, die aus allgemeiner Musikfreude ihre ersten bescheidenen musikalischen Versuche unternehmen, schält sich früher oder später ein Teil, der entsprechendes Talent zeigt und dessen weitere Ausbildung einen tüchtigen Musiker gewährleistet. In Beurteilung dieser Fragen muß der gesamte Lehrkörper eng zusammenarbeiten, wie auch die Ausbildung schon vom elementarsten Beginn an einem einheitlichen Lehrkörper zu obliegen hat.

Es ist klar, daß in der Schülerschaft, die ihrer politischen Einordnung nach der HJ und dem NSDStB angehört, eine ebensolche einheitliche und vor allem kameradschaftliche Ausrichtung erfolgen muß.

Wir können mit einiger Freude feststellen, daß unsere hiesige praktische Arbeit bereits eine wesentliche Vertiefung auch im Lande Salzburg erfahren hat. Wir haben mit der Singarbeit begonnen, die, wie wir überzeugt sind, das beste Fundament zur Entwicklung instrumentaler und allgemeiner musikalischer Arbeit darstellt. Das Singen, das neben reiner Volksliedarbeit auch das Tanzen einbezieht, wird als Ausgangspunkt zur Vermittlung aller musikalischen Grundlagen genommen. Auf eine Kenntnis des in seiner Eigenart wertvollen Brauchtums des Landes Salzburg wird großes Gewicht gelegt, da wir der Auffassung sind, daß hier wesentliche, noch garnicht ausgewertete Kräfte schlummern. In diesen Dingen knüpfen wir unmittelbar, vor allem was unsere Arbeit draußen im Lande betrifft, an treu überliefertes Volksgut an. Es würde in diesem Rahmen zu weit führen, von unserer vielseitigen Arbeit, die bereits in bestem Aufbau begriffen ist, zu erzählen. Wir sind jedenfalls fest davon überzeugt, daß gerade das Anknüpfen an die alte, höchst wertvolle und durchaus artgemäße Tradition des Bauernlandes Salzburg eine wesentliche Stütze unserer Arbeit bedeutet. Salzburg als Stadt hat eine Tradition wesentlich anderer Art und bedeutet fast den Gegenpol: letzte künstlerische Vollendung, der Begriff Mozart, höchste Musikkultur. Es ist in unserer neuen Zeit reif geworden, daß sich diese Pole finden. Wir wollen sie singend und musizierend erschließen!

Mit dieser Erkenntnis ausgerüstet bauen wir die Arbeit in den Sing- und Musiziergruppen auf; nach und nach wird das Verständnis für unsere Großmeister herangebildet. Vorsichtig, bescheiden, allmählich, gilt es doch erst, das Hauptübel abzudrängen: den schädlichen Einfluß! Wir haben die Erfahrung gemacht, daß das gesunde Beispiel schädigende Einflüsse verdrängt. Wir lassen z. B. Instrumente wie das Hackbrett bauen, die einer volksechten Tanzmusik entsprechen. Wird schon für allemal beim kleinsten Jungen und Mädel der richtige Geschmack gepflegt, das richtige Stilempfinden durch Auswahl wertvoller Lieder und Spielmusik hochgebracht, so kann nie mehr, komme was wolle, das hier gepflanzte echte Empfinden verloren gehen.

Das Lied ist auch hier entscheidender Anfang. Wie oft hat es sich bewiesen, daß gerade das Lied im späteren Leben zu einer unerhört wichtigen Bindung, ja, darüber hinaus oft zum letzten Ausdruck tiefster Empfindung geworden ist. Wer wird bestreiten, daß ein Lied wie der „gute Kamerad" in tausend und tausend Fällen deutsche Menschen zu einer einzigen, allen gemeinsamen Empfindung zusammengeführt hat? Unsere Auslandsdeutschen in der Gottschee, in Siebenbürgen, im Banat, in Polen, sie tragen ihr treuererbtes Volkslied oft als einziges Zeichen der Verbindung von Mutterland und Fremde mit sich, hüten es treu und kostbar. Wir sind ärmer geworden an diesen Dingen. Uns müßte eine neue Zeit diese ganzen tiefen, ursächlichen Zusammenhänge wieder aufzeigen; heute singt die Jugend wieder, in ihr lebt das Lied wieder auf, ja, sie bekennt sich zu neuem Liedschaffen und macht nicht halt vor bewährtem altem Kulturgut, sie pflanzt neue Güter und sichert sich die Ernte. Sind auch nur 5 oder 10 oder 15 Lieder heute schon neuer unumstößlicher Besitz der Jugend und darüber hinaus des Volkes, so ist das bereits eine unerhörte Leistung der geeinten Nation. Pg. Schroth hat gestern in seiner Ansprache zur Studentenschaft klar die Bedeutung des neuen Liedes für unsere kommende Musikkultur aufgezeigt. Unsere Aufgabe ist nun, all diese Erkenntnisse, für die wir voll und ganz einstehen, in der praktischen Arbeit auswirken zu lassen. Diese Aufgabe muß uns restlos

erfüllen, wit wahrem fanatiſchem Eifer und Unermüdlichkeit müſſen wir Sinn und Begeiſterung für die Fundamente unſerer Muſikkultur wecken und wachhalten. Jeden einzelnen Jungen wollen wir heranziehen, jedem einzelnen Mädel müßte für ſich dieſe neue reiche Welt, die ja in ihm ſelbſt darin liegt, offenbar werden. Staunend lauſchen ſie dann eines Tages dem großen Werk eines Meiſters — ob ſie es begreifen oder inhaltlich ſchon verſtehen — es iſt doch nicht entſcheidend, aber entſcheidend iſt: ſie müſſen *erleben*. Und da wollen wir eine unermüdliche Ausſaat betreiben, nicht bei lärmenden großen Feſten und mit viel Worten, ſondern in ſtiller, beſcheidener und deſto tieferer Art, im kleinſten Kreis, in der Kameradſchaft, von Menſch zu Menſch. Auch der kleinſte Kreis, die Familie, die kleine Kameradſchaft, die kleine Muſiziergruppe, ſie alle ſind für ſich eine Gemeinſchaft, Kern allen nationalſozialiſtiſchen Werdens. Unſere Muſizierkreiſe, Spiel- und Singgemeinſchaften ſind auf dieſer Gemeinſchaft aufgebaut. Sie werden formationsmäßig geführt; eine ſaubere, freudige wie auch tadelloſe allgemeine Haltung iſt genau ſo wichtig wie Fleiß, Begabung und Können.

Gleichwie wir keinen Unterſchied nach Herkunft und Stand der Eltern kennen, muß ſich ein jeder in die Gemeinſchaft der Schule fügen. Wir haben heute alle an dem Grundſatz gelernt, daß Genuß unſerer deutſchen Kulturgüter nicht Sache d. h. Vorrecht einzelner weniger iſt, ſondern Sache des ganzen Volkes. So wahr es immer ſein wird, daß echte kulturelle Leiſtung ſtets nur von einigen Wenigen von der Natur dazu Vorbeſtimmten erfüllt wird, ſo richtig muß es ſein, allen die Gelegenheit zu geben, ſich heranzubilden und ſich zu verſuchen. So hoffen wir denn von unſerer zukünftigen Salzburger Erziehungsarbeit, daß ſie, treu dieſem Grundſatz, mitten im Herzen des Volkes ſteht, daß es ihr gelingen möge, die immer noch ſo bittere trennende Kluft zwiſchen Volk und Kunſt zu beſeitigen.

Kulturinſtrumente — Volksinſtrumente.

Einiges über Laute und Gitarre von Dr. Heinz Biſchoff, Salzburg.

In weiten Kreiſen iſt immer noch die irrtümliche Anſicht verbreitet, daß man einen grundſätzlich trennenden Unterſchied machen müſſe zwiſchen *Kulturinſtrumenten* einerſeits (Orgel, Klavier, Streich-, Holz- und Blechblasinſtrumenten) und „ſogenannten" *Volksinſtrumenten* andererſeits (Laute, Gitarre, Zither, Ziehharmonika, Hand- und Mundharmonika, Blockflöte). Der Hauptgrund für die Verbreitung dieſes Irrtums dürfte wohl auf der einen Seite darin zu ſuchen ſein, daß die ſogenannten „Volksinſtrumente" allgemein als „beſonders leicht erlernbar" zur Ausführung ſogenannter „Volksmuſik" angeſehen werden. Vom rein „objektiven" Standpunkt aus betrachtet, gibt es aber in dieſem Sinne weder eine „Volksmuſik" noch „Volksinſtrumente".

Der zweite Grund für die irrtümliche Trennung zwiſchen *Kultur-* und *Volks-*Inſtrumenten iſt in der bewußten Diſtanzierung einiger Vertreter der ſogen. Kulturinſtrumente von den Spielern ſogenannter Volksinſtrumente zu ſuchen. In anmaßendſter Überheblichkeit glauben nun dieſe oder jene „Kulturinſtrumentaliſten" ihre Miſſion darin zu erblicken, daß man auf alle Inſtrumente, die aus irgendeinem fadenſcheinigen Grund nicht in die Kategorie der „geweihten" Kulturinſtrumente gehören dürfen, mit Verachtung oder mit väterlichem Wohlwollen auf die nach ihrer Anſicht kleinen, wirklich nicht ernſt zu nehmenden Volksinſtrumente von hoher Kulturwarte aus herabblicken müſſe.

Solche und ähnliche Anſichten ſind die Überreſte überwundener Vorurteile aus früheren Zeiten. Wenn wir heute von Kultur ſprechen, gibt es überhaupt nur *eine* Kultur, nämlich Volkskultur. *Alle* kulturellen Werte, die jemals unſer Volk hervorgebracht hat — dazu gehören ſelbſtverſtändlich auch ſämtliche genialen Schöpfungen unſerer großen Meiſter —, ſind Volkskultur im wahrſten Sinne des Wortes; denn ſie ſind aus der Volksgemeinſchaft heraus für die Volksgemeinſchaft im höchſten und idealſten Sinne des Wortes geſchaffen worden. In dieſem Sinne beſteht kein weſentlicher Unterſchied zwiſchen einem Symphonieſatz eines unſerer großen Meiſter und einem einfachen Volkslied, das ſich über Jahrhunderte als Allgemeingut des

Volkes erhalten hat. Der Unterschied zwischen den beiden liegt lediglich im technischen Aufbau, nicht aber im Gefühlsinhalt. Jedes ist ein Kunstwerk ersten Ranges in seiner Art.

In ganz gleicher Weise besteht z. B. nicht der geringste Unterschied zwischen einer Symphonie von J. Haydn und einem Quartett für Laute und Streichinstrumente desselben Meisters oder zwischen einem Männerquartett mit Klavierbegleitung und einem solchen mit Gitarrebegleitung von Franz Schubert. Hier liegt der Unterschied lediglich in der Wahl der zur Verwendung kommenden Instrumente.

Wenn man nun die Frage abschließend beantworten will, was der wesentliche Unterschied zwischen einem Kultur- und einem Volksinstrument sein soll, so lautet die Antwort: „gar keiner"; denn es gibt keinen Unterschied zwischen „Kultur" auf der einen und „Volk" auf der anderen Seite. Wohl aber gibt es einen Unterschied zwischen Kultur und Unkultur, zwischen gutem und schlechtem Geschmack, sowie zwischen künstlerisch wertvoller Musik und sogenanntem Kitsch und Schund. Das Klavier kann ebenso wie die Gitarre oder wie die Zither oder irgend ein beliebiges anderes Tonwerkzeug sowohl Kultur als auch Unkultur vermitteln. Der Begriff „Kultur" ist also nicht an besondere Instrumente gekettet. Es besteht lediglich die Tatsache, daß für bestimmte Instrumente ein weit größerer Prozentsatz wertvoller Musik geschaffen worden ist als für andere.

Von ganz besonderer Bedeutung sind diese Dinge bei der Laute und bei der Gitarre, weil gerade auf diesem Gebiete eine Menge Irrtümer verbreitet sind, die hier richtiggestellt werden sollen.

Laute und Gitarre sind zwar verwandte, aber doch im Grunde ihres Wesens hinsichtlich ihres Klangcharakters, ihrer spieltechnischen Möglichkeiten und damit ihrer stilistischen Eigenart und Verwendungsmöglichkeit vollkommen verschiedene Instrumente. Die heutige sogenannte Laute ist ein Bastardinstrument zwischen der alten, doppelchörigen oder doppelsaitigen Laute — nur dieser kommt die Bezeichnung „Laute" mit vollem Recht zu — und der allgemein bekannten sechssaitigen Gitarre.

Die heutige Laute ist eigentlich eine Gitarre mit Lautenschallkörper, bzw. mit lautenähnlichem Schallkörper; denn sie ist genau so besaitet und gestimmt und sie wird auch ganz genau so gespielt wie die sechsaitige Gitarre. Etwa neben dem Griffbrett gespannte, freischwebende Baßsaiten ändern nicht das Geringste an dieser Tatsache, weil es auch Gitarren mit freischwebenden Baßsaiten (die sogen. Kontra- oder Schrammelgitarren) gibt. Auch im Klang unterscheidet sie sich nicht wesentlich von der Gitarre, wenn man von einer etwas gedeckteren Tonfärbung — bedingt durch die äußere Form — absieht. Solche kleinere Nuancen in der Klangfarbe kommen auch z. B. bei Streichinstrumenten — bedingt durch Formvariationen — vor, ohne daß man die betreffenden Instrumente deswegen anders benennen würde; die Gitarre selbst weist ja eine derartige Reichhaltigkeit an Formen auf, welche in jedem Fall eine ganz andere Klangfarbe des betreffenden Instrumentes bedingen. So gibt es z. B. Gitarren in Achterform mit hohen und mit niedrigen Zargen, in breiter und in schmaler Form. Es gibt weiter Gitarren in Wappen- und in Lyraform, es gibt auch solche in Lautenform mit flachem und mit gewölbtem Schallkörper; diese sind es, welche man irrtümlicherweise als „Lauten" bezeichnet. Die Bezeichnung „Laute" für dieses Tonwerkzeug wurde von den Liedersängern „zur Laute" aus dem Gefühl einer falschen Romantik heraus geprägt, weil ihnen die Benennung „Gitarre" zu prosaisch erschien und weil schließlich damals, als das „Lied zur Laute" Mode wurde, kaum jemand etwas davon wußte, was in Wirklichkeit unter der Bezeichnung „Laute" für ein Tonwerkzeug zu verstehen war; denn die alte Laute war ja ein historisches Musikinstrument, von dem kein Mensch mehr wußte, wie es überhaupt gespielt worden war. Was lag da näher, als eine Laute mit Gitarresaiten zu bespannen und dann zu behaupten, man spiele „Laute". Der weitere Entwicklungsgang des „Liedes zur Laute" führte dann — wie wir alle wissen — zu einer geradezu epidemischen Verbreitung des Lautengesangs und damit zu einer künstlerischen Verflachung ohnegleichen. Daher kam es, daß die Laute und die Gitarre bei ernsthaften Künstlern in üblen Verruf gerieten, den sie wirklich in keiner Weise verdienten: galt doch die Laute im 16. Jahr-

hundert neben der Orgel als die „Königin der Inſtrumente“. John Dowland, der berühmte Liederkomponiſt und Lauteniſt Englands zu Shakeſpeares Zeiten, bezeichnete die Laute als das „muſikaliſchſte von allen Inſtrumenten“ (the most musical of all instruments) und Ernſt Gottlieb Baron, der Kammerlauteniſt Friedrichs des Großen, nannte die Laute „das Schachbrett der Muſik“.

Von der Gitarre ſind uns zwar keine derartigen Lobeserhebungen überliefert, aber es dürfte allgemein bekannt ſein, daß ein großer Neuerer auf dem Gebiete der Orcheſtermuſik Hector Berlioz ein begeiſterter Anhänger der Gitarre war, desgleichen C. M. von Weber, der uns eine Menge Lieder mit Gitarrebegleitung, ſowie ein Divertimento für Gitarre und Klavier hinterlaſſen hat, und von dem bekannt iſt, daß er ſelbſt mit großer Vorliebe Lieder zur Gitarre im Freundeskreis geſungen hat.

Es erſcheint in hohem Maße befremdlich, daß im Laufe der letzten 20 Jahre von einigen Seiten der Verſuch gemacht worden iſt, die Gitarre im Vergleich zu der Laute als ein Tonwerkzeug zweiter Klaſſe abzuſtempeln. Die Tatſache, daß ſowohl die Laute wie die Gitarre bei großen Meiſtern in hohem Anſehen geſtanden hat, gibt Veranlaſſung, daß gegen eine ſo einſeitige Art der Kritik gar nicht ſcharf genug Stellung genommen werden kann.

Der Unterſchied zwiſchen Laute und Gitarre beſteht nicht darin, daß die Laute etwa ein künſtleriſch wertvolleres Tonwerkzeug iſt als die Gitarre, ſondern darin, daß die beiden Inſtrumente ganz grundverſchiedene Klangkörper ſind.

Im 16. Jahrhundert unterſchied man je nach der Größe und Höhe der Saitenſtimmung zwiſchen Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßlauten. Die Laute wurde in ihrer Blütezeit vom 16. bis 18. Jahrhundert in ſogenannten Tabulaturen (einer Notierung in Griffen) notiert, deren einwandfreie Übertragung nur bei genaueſter Kenntnis der verſchiedenen Arten von Tabulaturen und bei praktiſchem Können auf der alten Laute möglich iſt. Eine Ausnahme in der Notierung der Laute machte nur J. S. Bach, der ſeine Lautenkompoſitionen auf zwei Syſtemen wie ſeine Klavierkompoſitionen niedergeſchrieben hat.

Außer Bach haben noch folgende bekannte Komponiſten für die Laute geſchrieben: John Dowland (1562—1626), Luca Marenzio (1550—1590), Heinrich Schütz (1585—1672), Antonio Vivaldi (1680—1743), G. F. Händel (1685—1759), J. Haydn (1732—1809), J. L. Krebs (1713—1780) u. a. m.

Als Generalbaßinſtrument wurden die Laute und Theorbe, bzw. Erzlaute und Chitarrone von Meiſtern vorgeſchrieben wie: M. Praetorius (1571—1621), Cl. Monteverdi (1567—1643), G. Frescobaldi (1583—1643), A. Corelli (1653—1713).

Für die Gitarre hat außer dem ſchon erwähnten C. M. von Weber noch eine Reihe bekannter Tonſetzer unſterbliche Werke geſchrieben: Franz Schubert, L. Boccherini, N. Paganini u. a. m.

Die Laute iſt eines der wichtigſten Inſtrumente bei der alten Kammer- und Hausmuſik; ohne ſie iſt eine ſtilgerechte Pflege der Muſik des 16. und 17. Jahrhunderts gar nicht denkbar. Darüber hinaus aber wäre es eine dankbare Aufgabe für junge Tonſetzer, ſich der Laute etwas anzunehmen, weil die Laute ein Inſtrument von ganz eigenen Klangreizen iſt, die auf keinem anderen Inſtrument hervorgebracht werden können. Die Gitarre hat neben ihrer Bedeutung in der Kammer- und Hausmuſik des 18. und 19. Jahrhunderts noch ganz beſondere Bedeutung für die von der Jugend ausgehende, auf dem Volkslied aufgebaute muſikaliſche Erneuerungsbewegung, welche die gute Muſik wieder zum allgemeinen Volksgut erheben will. Mit der Blockflöte und mit Streichinſtrumenten zuſammen ergibt ſich ein Klangkörper von idealſtem harmoniſchen Zuſammenwirken. Darüber hinaus gibt es außer den Streichinſtrumenten kein idealeres Erziehungsmittel zur Schulung des Gehörs und des muſikaliſchen Feingefühls als gerade die Laute und die Gitarre. Dazu kommt außerdem noch die große Rolle, welche die Gitarre bei der Vertiefung des Verſtändniſſes für die Grundgeſetze der Harmonik und Kontrapunktik ſpielen kann.

Dr. W. van Hoogſtraten Leiter des Salzburger Mozarteum-Orcheſters.

Mit der Neugeſtaltung des Salzburger Mozarteum-Orcheſters hat das Muſikleben der Oſtmark neuen Aufſchwung genommen. Als Leiter des Orcheſters iſt Dr. Willem van Hoogstraten gewonnen worden, der ſich um die Förderung deutſcher Muſikpflege im In- und Ausland in den letzten Jahrzehnten hoch verdient gemacht hat. Holländer von Geburt, hat Willem van Hoogstraten ſeine ganze muſikaliſche Ausbildung in Deutſchland am Konſervatorium zu Köln genoſſen, wo es ihm vergönnt war als Geiger im Gürzenich-Orcheſter noch unter Fritz Steinbach mitzuwirken. Unvergeßliche Eindrücke, die er hier von der deutſchen Muſik empfing, waren mitbeſtimmend für die weitere Entwicklung des Künſtlers. Deutſche Meiſter, Reger und Brahms, ſtanden auch auf dem Programm des Gaſtkonzertes in Carnegie-Hall, mit dem vor zwanzig Jahren der junge Kapellmeiſter des ſtädtiſchen Orcheſters in Krefeld in U. S. A. mit ſo großem Erfolg debütierte, daß er als Dirigent für die Sommerkonzerte der New Yorker Philharmonie verpflichtet wurde. 18 Jahre hatte van Hoogstraten die Führung dieſer Konzerte inne. Alternierend mit Mengelberg war van Hoogstraten zwei Jahre auch als Dirigent der Winter-Konzerte der New Yorker Philharmonie tätig; dann aber feſſelte eine Berufung als Leiter des Symphonie-Orcheſters in Portland, Oregon, den Dirigenten für 13 Konzertwinter an dieſe bedeutende amerikaniſche Stadt, die van Hoogstraten den Aufbau ihres geſamten Muſiklebens und die Einführung in die großen Werke deutſcher Tondichter verdankt. Für ſeine Verdienſte um das Muſikleben in Portland wurde W. van Hoogstraten mit dem „Ehrendoktor" der Oregon-Univerſität ausgezeichnet, dem einzigen, der überhaupt ausgegeben wurde. Als Gaſtdirigent wurde van Hoogstraten in faſt allen größeren Städten Amerikas gefeiert, insbeſondere anläßlich der dort ſo verbreiteten Sommerkonzerte, für die Rieſen-Freiluftauditorien mit einem Faſſungsvermögen von 18 000 und mehr Menſchen zur Verfügung ſtehen. In der bekannten Hollywood-Bowl dirigierte Dr. van Hoogstraten Bach, Mozart und Brahms vor 20 000 Zuhörern. Beethovens „Neunte" brachte er mit namhaften Soliſten erſtmals im New Yorker Stadion zur Aufführung, wie Dr. van Hoogstraten überhaupt für die Hebung der Qualität der Sommerkonzerte der New Yorker Philharmonie bahnbrechend war. Im Muſikleben Deutſchlands iſt Dr. van Hoogstraten trotz ſeiner ausgedehnten amerikaniſchen Verpflichtungen kein Unbekannter geblieben. Beſonderes Verdienſt hat er ſich hier durch die Einführung der volkstümlichen Beethoven-Feſte in der Beethovenſtadt Bonn a. Rh. erworben, bei welchen er 3 Jahre lang ebenfalls als Gaſtdirigent tätig war.

Über die Ziele, die er künftig in Salzburg verfolgen will, macht uns Dr. van Hoogstraten folgende Ausführungen: „Daß die Pflege der Werke des unſterblichen Meiſters Mozart eine der Hauptaufgaben des Mozarteums bilden wird, iſt wohl ſelbſtverſtändlich. Als eine meiner ſchönſten Aufgaben betrachte ich es in dieſem Zuſammenhang die Serenaden fortzuſetzen, wie ſie ſeit Jahren in dem prächtigen Rahmen des Hofes der Reſidenz Tradition waren. Dort iſt auch der Platz, um die unbekannteren Werke des Meiſters zur Aufführung zu bringen, die man in den Konzertſälen leider viel zu ſelten zu hören bekommt. Es iſt da ein großer Schatz von Märſchen, Kontretänzen, Divertimenti, Caſſationen und kleineren Symphonien aus der Jugendzeit Mozarts vorhanden, der gerade in dieſem Rahmen zur tieferen Geltung kommen wird. Dieſe Aufführungen führen uns auf den Weg, den wir vom Mozarteum aus in Hinblick auf alle Aufführungen als den idealen gehen wollen: durch die ungezwungene Art der Darbietung eine echte und innige Verbindung zwiſchen Ausführenden und Publikum herzuſtellen.

Als weitere künſtleriſche Aufgaben planen wir 10 Symphoniekonzerte und 8 Kammermuſikkonzerte zur Aufführung zu bringen. In dieſen Konzerten wird ſelbſtverſtändlich ein weſentlicher Teil der Programme von den Tonſchöpfungen der großen deutſchen Altmeiſter eingenommen. Neben dieſen kommen zeitgenöſſiſche Tondichter, wie Pfitzner, Richard Strauß, Graener, Reznicek mit Werken zu Gehör, die zum Teil für Salzburg Erſtaufführungen bedeuten. Beſonders aber ſollen die jüngeren deutſchen Komponiſten, Ceſar Bresgen, Theodor Berger, Werner Egk, Max Trapp, Max Seeboth u. a. zu Wort kommen, wie es auch mein Beſtreben iſt, als

Solisten außer den neu an die Hochschule Mozarteum verpflichteten Kräften den künstlerischen Nachwuchs heranzuziehen und somit gerade den jungen Künstlern die Möglichkeit zu schaffen, Können und Begabung auf dem Podium unter Beweis zu stellen. Der Zyklus dieser Konzerte soll, wenn möglich, mit einer Aufführung von Beethovens „Neunter Symphonie" abgeschlossen werden.

Geplant ist weiterhin eine Einrichtung, die ich „Orchesterschule" benennen möchte. Im wesentlichen verstehe ich hierunter ein Erziehungsmittel für zukünftige Orchestermitglieder. Es genügt nicht, daß ein Schülerorchester jährlich in einigen Aufführungen zu Gehör kommt, sondern es müssen in dieser Orchesterschule die mannigfachen und typischen Schwierigkeiten des Orchesterspielens erläutert und praktische Anweisungen zu deren Überwindung gegeben werden. Während meiner Laufbahn haben mir selbstverständlich, wie jedem anderen Dirigenten, zahllose Musiker vorgespielt. Man findet da Geiger und Cellisten, die schon über ein ziemlich großes Repertoire verfügen, die ihr Instrument sehr gut beherrschen, denen es aber nicht möglich ist, einen Takt aus einer Haydn-, Mozart- oder Beethovensymphonie wohlphrasiert und mit richtigem Strich praktisch im Orchesterspiel auszuführen. Man erlebt da geradezu Erstaunliches! Von dem musikalischen Geschmack will ich noch nicht einmal reden oder von einer tieferen Auffassung des wiederzugebenden Stückes, obwohl man doch von dem zukünftigen Orchestermusiker verlangen können müßte, daß er ein klares Bild von den üblichen Repertoirestücken bereits während seiner Studienzeit erhalten hat. Manch junger Geiger hat mir das Tschaikowsky-Violinkonzert oder die Capricen von Paganini mit guter Technik vorgespielt, war aber nicht im Stande, beispielsweise den Anfang der „Kleinen Nachtmusik" von Mozart rhythmisch genau zu spielen. Ich zweifle nicht, daß jeder meiner Kollegen dieselben Erfahrungen gemacht hat. Bei den jungen Bläsern sieht es meistens etwas besser aus, was dadurch zu erklären ist, daß diese bereits von vornherein planen, später einen Platz in einem Orchester auszufüllen, wogegen bei den jungen Streichern an den Musikschulen wohl die Ansicht vorherrscht, daß die Kunst des Orchesterspiels einem nur so von selber anfliegt und die Orchester-Tätigkeit nur als Notbehelf ergriffen wird. Eine genaue Detaillierung des Programmes einer solchen Orchesterschule anzugeben, würde zu weit führen. Abschließend sei gesagt, daß ich es als Dirigent begrüßen würde, wenn ich bei dem Engagement eines jungen Streichers als selbstverständlich annehmen dürfte, daß dieser Musiker unter einer speziellen Anleitung wenigstens das Repertoire der bekanntesten Symphonien und sonstigen doch immer wiederkehrenden großen Werke bereits von diesem Gesichtspunkt aus studiert hätte. Es dürfte auch dem angehenden Orchestermusiker zum Vorteil gereichen, wenn er seinem zukünftigen Dirigenten ein Zeugnis vorlegen könnte, daß er irgendwo speziell für das Orchesterspiel vorgebildet ist.

Das Mozarteum-Orchester muß ein lebendiger Teil der Stadt Salzburg werden; es soll dort niemanden mehr geben, der nicht mit dem Orchester und seinen Darbietungen vertraut ist. Aus diesem Grund ist es mein besonderer Wunsch, auch mit unserem Orchester sogenannte Werk-Konzerte dort zu geben, wo viele Menschen erfaßt werden können, so zum Beispiel in Fabriken, Betrieben, Lagern usw. Gerade junge Menschen, die so leicht den Einflüssen seichter Unterhaltungsmusik ausgesetzt sind, haben ein Recht darauf, die gewaltige Sprache der großen Meister zu vernehmen, die der Ausdruck auch ihres eigensten Wesens ist. Daß die heutige Jugend zu Meistern, wie Beethoven, Schubert und Brahms keinerlei Beziehung mehr haben soll, ist doch wohl nicht ernst zu nehmen, und sollte dieses aber wirklich der Fall sein, so ist es unsere Pflicht, dafür zu sorgen, daß die Schätze der deutschen Meister wieder in die Herzen der Heranwachsenden gesenkt werden, um dort befruchtend weiterzuleben.

Im Frühjahr 1940 ist in Salzburg ein Mozartfest für die Hitlerjugend geplant, das ich aber auffasse als einen Auftakt für jährlich wiederzukehrende Mozartfeste, an denen nicht nur die Hitlerjugend, sondern die ganze Bevölkerung teilnehmen soll. Ein solches Fest erhält gerade dadurch tieferen Sinn, daß es verwachsen ist mit der einzigschönen Stadt, in der Mozart gewirkt und gelebt hat und die heute mit ihren Kirchen, Renaissance- und Barockpalästen, den verschwiegenen Gassen und Gäßchen, gerahmt vom herrlichsten Gebirge, zum großen Teil noch dasselbe Bild bietet, wie es die tägliche intime Umgebung des Meisters war.

Zum Schluß sei noch erwähnt, daß ein für Oratorienaufführungen neu heranzubildender Chor

ins Leben gerufen werden soll, desgleichen aus sich besonders dazu eignenden Kräften des Mozarteum-Orchesters ein Kammerorchester, das sich für die Pflege Mozartscher Werke, sowie für Werke früherer Perioden als auch zeitgenössischer Kompositionen einsetzt, die für eine solche Besetzung geschrieben sind.

Es ist für mich wohl keine größere Befriedigung und Ehre denkbar, als gerade in dieser Stadt dem Aufbau eines intensiven Musiklebens dienen zu dürfen."

Elly Ney über ihre Aufgaben in Salzburg.

Die Frage, wie ich mir meine Aufgaben als Leiterin einer Klavierklasse der neugegründeten Hochschule in Salzburg denke, kann ich nur so beantworten, indem ich von der üblichen Auffassung des Spezialunterrichtes abweiche und von den Zusammenhängen aller Lebensäußerungen spreche. Wenn die Kunst ein Ausdruck der Sehnsucht nach dem wahren Leben ist, wie ein großer Dichter ausgedrückt hat, dann muß dieses Verlangen in dem jungen Musikstudenten in gewaltigem Ausmaße vorhanden sein. Je nach der Anlage, also nach der Größe seiner Kraft, Herzenswärme und Naturverbundenheit, ist diese Vorbedingung unterschiedlich. Ich kann nur auf den Anspruch, der an mich durch die individuelle Art des mir anvertrauten jungen Menschen gestellt wird, eingehen, und dieses wird dann das Vertrauen schaffen, auf Grund dessen eine Zusammenarbeit möglich ist.

Eine solche Gemeinschaft kann von beiden Seiten nicht mit dem Willen geschaffen und beschleunigt werden, sondern muß in langsamem organischen Wachsen reifen. Wichtig für beide Teile ist den lebendigen Eindruck auf sich wirken zu lassen. Je stärker er ist, um so leichter findet sich dann der Weg, der eingeschlagen werden muß. Wesentlich ist ferner, daß ein enger Kontakt hergestellt wird, und daß der Schüler eine Ahnung davon gewinnt, um welch großes und erhabenes Ziel es sich überhaupt handelt.

Zunächst gilt es, einige Begriffe wie technische Grundlage als Mittel zum Zweck, erfolgreiche Entwicklung dieser Technik, ehrgeiziges Streben nach raschem Erfolg, Wirkung auf die Hörer und dergleichen richtig aufzufassen oder zu verwandeln und statt dessen organisches Wachstum, Verpflichtung dem artgemäßen Volkstum gegenüber, Verantwortung für das anvertraute Erbe unserer Meister, Dienst am Leben, und Erkennen der Naturgesetze einzusetzen. Vor allem muß der Schüler das Werk zu sich selbst sprechen lassen können, um den Weg zu finden, auf dem er zur Entfaltung seiner ursprünglichen Anlagen gelangen kann. Denn die ganze Technik der Welt wird ihm nichts nützen, wenn es ihm nicht glückt das Geheimnis und den tiefen Sinn eines Werkes zu erahnen. Ich möchte den Begriff Technik dahin wandeln, daß wir anstreben, jedem vom Komponisten verlangten Ausdruck gerecht werden zu können und das manuelle Rüstzeug in Ordnung zu bringen. Dies kann nur wachsen, indem es das ganze Leben hindurch und mit dem Leben geübt wird.

Es geht mir also darum, daß ein warmes Herz mitschwingt und daß der Mensch immer mehr lernt, sich selbst und seine Wünsche hintenan zu stellen, damit das Kunstwerk ganz rein und in seiner wahren Gestalt erscheinen kann.

Es gibt ein deutsches Musikerherz und darum geht es!

Wir haben ja die Möglichkeit es durch unseren geliebten W. A. Mozart in jedem Augenblick zu uns sprechen zu lassen. Sein Geist beherrscht auch heute noch das schöne Salzburg, und darum ist es für den heutigen Musiker als Lehrer und Schüler wohl ein beglückendes Bewußtsein, von dieser wahren Kulturstätte aus sein Erbe zu verwalten und zu pflegen. Diese schlichte und naive Musikbeziehung spüre und erlebe ich immer wieder an unseren deutschen Musikern, die in den Orchestern oft unter den schwersten Bedingungen ihre Pflicht erfüllen. Was hilft alles wissenschaftliche, theoretische, analytische Erkennen, wenn dieses warme Herz nicht mitspricht oder wenn der Mensch nicht gepackt und ergriffen wird von dem, was hinter der Musik steht. Dieser Sinn muß herauskommen, sonst ist alle Musikbetrachtung zwecklos. Man kann nur mit dem Schüler gemeinsam um dieses Erleben ringen und muß täglich, ja stündlich darum bemüht sein, daß ihm die richtige Erkenntnis aufgeht. „Die Kunst ist eine Majestät, der man in Ehrfurcht

naht und wartet bis sie einen anspricht." Dieses Goethewort mag in diesem Zusammenhang Erwähnung finden.

Wichtig ist auch hier die Frage und die Bildung des Geschmacks. Denn der Geschmack ist wandelbar und kann entwickelt werden, wenn die instinktive Anlage rein vorhanden ist. Mit Vorsicht und Verantwortungsgefühl muß deshalb die Auswahl aller Musikstücke geschehen, besonders bei ganz jugendlichen, um ihre Seelen gesund zu halten und zugleich auch ständig ihre Erlebnis- und Aufnahmefähigkeit für die große Musik zu steigern.

Unsere Musiker sollten auch viel mehr als bisher Gelegenheit haben sich mit den reifen Meisterwerken aller anderen Künste zu befassen. Sie sollten auch als Musiker eingeführt werden in die erhabenen Künste der Architektur, Plastik, Malerei, Dichtkunst. Die ewigen Werte müssen sie in sich aufnehmen, auch das Wort und seine symbolische Bedeutung erfühlen lernen, denn sie müssen erkennen, daß die Musik heute nur denkbar und sinnvoll ist, in enger einheitlicher Verbindung zu allen anderen Künsten, zu allen anderen Kräften, die heute unser Leben ausmachen, also auch der Weltanschauung, der Politik, wie sie der Führer uns lehrt. Es kann darum gefährlich werden im Übereifer allzu einseitig sich nur der Musik zu widmen. Das Leben mit all seinen Höhen und Tiefen aber, die Haltung und Einstellung eines jeden Menschen zu ihm wird dabei seine formende Kraft erweisen, ihn zu jeder Stunde schöpferisch machen und das große Kunstwerk erstehen lassen, dem wir zu dienen haben. „Diener am Leben darf das Menschengeschlecht nur sein, sonst nichts. Den Idealen, die das Leben in mir weckt, werde ich dienstbar sein. Damit setze ich meinem Dasein einen Sinn von innen heraus." (Schweitzer.)

Auf einen wichtigen Punkt, der bei diesen Erziehungsfragen eine große Rolle spielt und zumeist von den Lernenden unterschätzt wird, möchte ich zum Abschluß noch hinweisen, „Geduld" und das Vorbild der Natur. Der Lernende darf sein Wachstum nicht selbst beschleunigen oder gar forcieren wollen. Denn nichts kann erzwungen werden! Hier heißt es in Ruhe abwarten und still weiterarbeiten in wahrer Objektivität.

Herrlich ist dieser Gedanke bei Nietzsche zum Ausdruck gekommen: „Wir fordern in jeder Art und Höhe der Kunst vor allem und zuerst Beseitigung des Subjektivismus, Erlösung vom Ich und Stillschweigen jedes individualistischen Willens und Gelüstens, ja, können ohne Objektivität, ohne reines, interesseloses Anschauen, nie an die geringste wahrhaft künstlerische Erzeugung glauben. Das Wollende und seine egoistischen Zwecke fördernde Individuum kann nur als Gegner, nicht als Ursprung der Kunst gedacht werden. Insofern aber das Subjekt Künstler ist, ist es bereits von seinem individualistischen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subjekt seine Erlösung feiert."

Wagners Leben, Persönlichkeit und Werk als Ziele neuzeitlicher Forschung.[1]

Von Städt. Archivdirektor Dr. Otto Strobel, Bayreuth
Leiter der „Richard Wagner-Forschungsstätte".

Nur wenige andere große Erscheinungen der Kulturgeschichte standen in solchem Maße im Mittelpunkte öffentlicher Erörterungen wie Richard Wagner: das Schrifttum, das ihm gilt, ist fast schon unübersehbar, so daß die Frage auftauchen könnte, ob Wagner denn auch heute noch überhaupt Gegenstand der Forschung sein kann und zu sein hat.

In welchem Sinne diese Frage zu beantworten ist, ergibt sich einerseits schon aus der Tatsache, daß nur ein verhältnismäßig kleiner Teil dessen, was über Wagner geschrieben worden ist, wirklichen Wert besitzt, andererseits aber aus dem Umstande, daß wir jetzt erst beginnen, Wagner als Gesamterscheinung völlig zu überblicken; denn wie ein großer Berg erst dann in seinen Ausmaßen und charakteristischen Umrissen erkennbar wird, wenn wir genügend

[1] Rede, gehalten anläßlich der Eröffnung der Tagung der Wagner-Forscher in Bayreuth am 20. Mai 1939.

weit von ihm entfernt ſind, ſo erſchließt ſich uns das *wahre* Bild eines überragenden Menſchen ſtets erſt geraume Zeit nach deſſen Tode. Hieraus erklärt es ſich denn auch, daß Wagner zwar als Schöpfer unvergänglicher Kunſtwerke längſt unbeſtritten daſteht, daß er aber als *Perſönlichkeit* faſt noch garnicht in das Bewußtſein der Allgemeinheit übergegangen iſt.

Dieſe ſeltſame, aber nicht wegzuleugnende Tatſache wurzelt allerdings auch noch in einem anderen Umſtande: in der Art und Weiſe nämlich, in der Jahrzehnte lang über Wagner öffentlich berichtet wurde. Wer in- und ausländiſche Zeitungen der hinter uns liegenden fünfzig Jahre durchblättert, wird feſtſtellen können, daß es meiſt nur anekdotenhafte, ſtets irgendwie *abſonderlich* wirkende Züge ſind, in denen Wagners Bild gezeichnet wurde. Dem aufmerkſamen Leſer wird es dabei nicht entgehen, daß in dieſer Berichterſtattung Syſtem lag, das darauf abzielte, Wagners menſchliches und künſtleriſches Weſen zu verzerren, um ſo *weiteren* Kreiſen es unmöglich zu machen, von ſeiner Perſönlichkeit und ſeinem Wollen eine klare Vorſtellung zu erlangen.

Die Hintergründe dieſer planmäßigen Zerſetzungsarbeit liegen heute offen zutage: der Mann, der es im Zeitalter des Liberalismus wagte, mit ſeiner Schrift über das „Judentum in der Muſik" einer furchtbaren Macht den Fehdehandſchuh hinzuwerfen, und dieſe Macht endlich ſogar als den „plaſtiſchen Dämon des Verfalles der Menſchheit" kennzeichnete, hatte ſich für immer die unerbittliche Feindſchaft derjenigen zugezogen, die das Inſtrument zur Formung der öffentlichen Meinung — die Preſſe — rückſichtslos gegen ihn einzuſetzen vermochten und — dies auch taten. Der ſo entbrannte Kampf der größtenteils in jüdiſchen Händen befindlichen oder zumindeſt unter jüdiſchem Einfluß ſtehenden Zeitungen des In- und Auslandes *gegen* Wagner wurde auf zwiefache Weiſe geführt: entweder unter offener Bekennung geradezu teufliſchen *Haſſes* oder aber durch bewußte *Verkitſchung* von Wagners Perſönlichkeit und Wirken. Es liegt auf der Hand, daß die zweite Art der Bekämpfung weitaus gefährlicher war; denn ſie bediente ſich vielfach des Mittels anſcheinender Harmloſigkeit und war ſo imſtande, den Glauben an Wagners Größe faſt unbemerkbar, aber raſtlos zu untergraben. Der Erfolg eines ſolchen Verfahrens blieb denn auch nicht aus: ſogar noch heute wirken in der Öffentlichkeit viele der Einzelheiten nach, die ihr beinahe Tag für Tag über Wagner aufgetiſcht werden durften und aus denen ſich ſein Bild für ſie ſchließlich zuſammenſetzte. Denn immer noch erſchöpft ſich bei den meiſten das Wiſſen um den *Menſchen* Wagner in der ſattſam bekannten Vorſtellung, daß er von kleiner Geſtalt war, gerne eine Sammtjacke und ein Barett trug, ſich in einer üppigen Lebensführung gefiel und ſtets nur an ſich, nicht aber an andere dachte.

Es war ſomit ein *übelgemeintes Wunſchbild*, das der Öffentlichkeit, mitunter ſogar unter dem Decknamen ernſter Forſchungsabſichten, hinſichtlich Wagners unentwegt vorgeſetzt wurde. Freilich kann nicht verſchwiegen werden, daß *dieſe* Art der Charakteriſierung Wagners zum Teil geradezu *herausgefordert* worden iſt durch eine *andere* Betrachtungsweiſe, die verſuchte, Wagner zum Gegenſtand eines hohlen, durchaus undeutſchen „Kultus" zu machen, alſo *ebenfalls* ein, wenn auch gutgemeintes, ſo doch falſches Wunſchbild zu nähren, ja, dieſes ſelbſt dann noch aufrechtzuerhalten, als es durch die Tatſachen längſt ſchon widerlegt war.

So wenig es alſo in Abrede geſtellt werden kann, daß hinſichtlich Wagners noch viel aufklärende Arbeit zu leiſten iſt, ſo würde es doch eine grobe Anmaßung bedeuten, wollte man behaupten, daß die Erforſchung von Wagners Leben und Werk ſozuſagen erſt am Anfange ſtünde. Wer ſelbſt um die Gewinnung eines klaren, feſtumriſſenen Bildes von Wagners Perſönlichkeit bemüht iſt, kann am beſten ermeſſen, welch tiefer Dank den Männern gebührt, die bereits in den vergangenen Jahrzehnten im gleichen Sinne gewirkt haben: Namen wie Carl Friedrich Glaſenapp, Hans von Wolzogen, Nikolaus Oeſterlein, Houſton Stewart Chamberlain und Wolfgang Golther ſind für immer mit goldenen Lettern in das Buch der Forſchung eingetragen. Die Bedeutung der Lebensarbeit dieſer Männer wird dadurch nicht geſchmälert, daß Teilergebniſſe ihrer Forſchungen heute als überholt gelten müſſen; lag ihnen doch kaum die Hälfte des gegenwärtig bekannten Urkundenmaterials vor. Freilich wird die *Einſtellung* zum Gegenſtand heute teilweiſe eine andere ſein müſſen als ehedem; denn es iſt undenkbar, daß die Wagner-Forſchung etwa von dem umwälzenden geiſtigen Geſchehen unſerer Zeit unberührt

bleiben könnte. Sie wird denn auch mit so manchen längst unhaltbar gewordenen Auffassungen endgültig zu brechen haben, auch wenn es sich dabei um Anschauungen handelt, die dem einen oder andern geradezu als „geheiligt" erscheinen. Wir leben in einer Zeit, die tiefere Erkenntnis mit gestraffter Form zu verbinden sucht und daher allem seichten Überschwang und leerem schöngeistigen Gerede gänzlich abhold ist. Diese neue, durchaus begrüßenswerte innere Haltung muß berücksichtigt werden, wenn man heute eine Kulturerscheinung vom Range Wagners wirklich fruchtbringend darstellen will. Die damit gegebene stärkere Einbeziehung des Realen in die sichtende Tätigkeit des Forschers wird nur von Vorteil sein, nachdem viele Jahre lang eine allzu einseitige, rein idealistische Auffassung vom Leben und Wollen Wagners vorherrschend war. Damit soll jedoch keineswegs einer materialistischen Einstellung das Wort geredet sein. Vielmehr wird auch in Zukunft die Wagner-Forschung — wie alle echte Forschung — im wesentlichen durch drei Faktoren bestimmt sein müssen: durch den tiefen Ernst, ohne den der Dienst an einer großen Persönlichkeit oder Sache nicht denkbar ist; durch die unbedingte Ehrfurcht vor dem Einmaligen einer überragenden Erscheinung und durch den Mut zur Wahrhaftigkeit, d. h. durch das Bestreben, niemals bloßen Meinungen Raum zu geben, sondern stets nur die Tatsachen sprechen zu lassen. Diese müssen allerdings als solche erst festgestellt sein, was wiederum nur auf Grund jener Kleinarbeit und Genauigkeit geschehen kann, die Prof. Walter Frank, der Präsident des „Reichsinstituts für Geschichte des neuen Deutschlands" auf dem deutschen Historikertag 1933 mit Recht als den Ruhm und Stolz der deutschen Geschichtsschreibung überhaupt bezeichnete.

Das Umfassende von Wagners Geist und Werk brachte es mit sich, daß die seinem Leben und Schaffen gewidmete Forscherarbeit stets ungemein mannigfaltig war: Historiker, Musikwissenschaftler, Literarhistoriker, Ästhetiker, Philosophen und Kulturpolitiker teilten sich in diese Arbeit und werden dies auch ohne Zweifel in Zukunft tun. Doch wird in den kommenden Jahren die Tätigkeit des Historikers mehr in den Vordergrund treten müssen, da es gilt, zunächst einmal die noch ungeklärten, Wagners Leben betreffenden Fragen ihrer Lösung zuzuführen und zwar auch schon deshalb, um alle immer noch in Umlauf befindlichen Legenden endgültig zu erledigen. Es handelt sich dabei vor allem um die stärkere Aufhellung gewisser Lebensjahre und Lebensbeziehungen Wagners, sowie um die restlose Klarstellung der niederträchtigen Umtriebe, die eine Verdächtigung der Abstammung Wagners zum Ziele hatten. Das Material zu einer solchen Klarstellung liegt vor und bedarf lediglich der Verarbeitung. Die Hauptaufgabe aller zukünftigen Wagner-Forschung aber muß die Herausarbeitung eines plastischen Bildes von Wagners Gesamtpersönlichkeit sein, das nur entstehen kann, wenn Licht und Schatten gleichmäßig verteilt werden. Daß ein solches Verfahren irgendwie zum Nachteile Wagners ausschlagen könnte, ist ein alter Irrglaube. Hat doch schon Lessing zu dem hier vorliegenden Problem in durchaus eindeutiger Weise Stellung genommen, wenn er einmal schreibt: „Luther steht bei mir in einer solchen Verehrung, daß es mir, alles wohl überlegt, recht lieb ist, einige kleine Mängel an ihm entdeckt zu haben, weil ich in der That der Gefahr sonst nahe war, ihn zu vergöttern. Die Spuren der Menschheit, die ich an ihm finde, sind mir so kostbar, als die blendendste seiner Vollkommenheiten. Sie sind sogar für mich lehrreicher, als alle diese zusammen genommen, und ich werde mir ein Verdienst daraus machen, sie Ihnen zu zeigen." Auch die Meinung, die Einbeziehung von Erlebnissen intimerer Art in die Darstellung von Wagners Lebensgang sei verwerflich, hält einer ruhig sachlichen Prüfung nicht stand. Sie wird aber auch durch Wagner selbst widerlegt, der in einem Schreiben an Frau Wesendonk, mitten aus der Lektüre des Briefwechsels zwischen Goethe und Schiller heraus, das bezeichnende Geständnis macht: „Unterhaltung mit solchen Leuten ist mir doch das Liebste, und geht mir selbst über die Politik. Ich lese auch die kleinsten Billets mit Interesse; sie erst machen mich mit dem lieben Menschen leben. Und darauf kommt's einem immer an; man will ganz intim mit solchen Leuten werden." Allerdings hängt alles davon ab, in welchem Sinne intime Lebensvorgänge verwertet und wie sie geschildert werden, und gewiß gibt es auch im Dasein eines großen Menschen Dinge, die nur ihm allein angehören. Leugnen zu wollen, daß auch Wagner — gleich seinem Parsifal — „der Irrnis und der Leiden Pfade" wandelte, hieße geradezu seine Bedeutung verkennen; denn sein gewaltiges Werk wäre nie entstanden, wenn nicht

eigenes Erleben ihn immer wieder dazu veranlaßt hätte, ſich mit den Problemen des Daſeins in künſtleriſcher Form auseinanderzuſetzen.

Das zweite Hauptziel der Forſchung bildete von jeher das Werk Wagners, ja man kann wohl ſagen, daß ihm der weitaus größte Teil des Wagner-Schrifttums gewidmet iſt. Und das hat ſeinen guten Grund; denn es liegt in der Natur des großen Kunſtwerkes überhaupt und des Wagnerſchen im beſonderen, daß es immer und immer wieder zu neuer Betrachtung und Stellungnahme reizt. Gerade in den letzten eineinhalb Jahrzehnten iſt von Muſikforſchern wie Alfred Lorenz und Walter Engelsmann Tiefſtgründiges über den muſikaliſchen Aufbau und die geheimnisvollen inneren muſikaliſchen Zuſammenhänge in Wagners Werken in grundſätzlicher Form ausgeſprochen worden. Damit iſt der Boden bereitet für alle zukünftigen, dem Muſiker Wagner geltenden wiſſenſchaftlichen Unterſuchungen, gewiß aber auch für ein tieferes Eindringen weiterer Kreiſe in Wagners Werke.

Mit der Ergründung des Muſikers Wagner wird auch fernerhin die des Dichters und Philoſophen Wagner Hand in Hand zu gehen haben; vor allem aber wird dem großen Kulturpolitiker und Kämpfer Wagner die ganze Aufmerkſamkeit der Forſchung zuzuwenden ſein; denn dieſer iſt es, der noch am wenigſten verſtanden und gewürdigt wird und der doch gerade unſerer Zeit ſo viel zu ſagen hat.

Die Wagner-Forſchung ſieht ſich heute durch zwei Tatſachen vor eine neue Lage geſtellt; einmal durch die vom Führer und Reichskanzler vor nunmehr einem Jahre in ſo hochherziger Weiſe verfügte Errichtung der „Richard-Wagner-Forſchungsſtätte Bayreuth“; zum andern aber durch die mit dieſer Errichtung eng zuſammenhängende, wahrhaft großzügige Erſchließung des Wagnerſchen Familienarchives durch Frau Winifred Wagner. In den tiefſtgefühlten Dank, den die deutſche Forſchung für beide Taten ſchuldet, iſt auch der an die Stadt Bayreuth eingeſchloſſen, die es für ihre Pflicht hielt, an der Schaffung des neuen, ihrem berühmteſten Bürger gewidmeten Inſtitutes nach beſten Kräften mitzuwirken. So iſt es ſchließlich auch möglich geworden, die Wagner-Forſcher erſtmals zu einer Tagung nach Bayreuth einzuladen, auf der die Richtlinien feſtgelegt werden ſollen, die in den nächſten Jahren für die wiſſenſchaftliche Erforſchung von Wagners Leben, Perſönlichkeit und Werk maßgebend zu ſein haben. Die gemeinſame Arbeit ſteht im Zeichen von Wagners 126. Geburtstage, der übermorgen begangen wird. Dieſes Zeichen bedeutet Verpflichtung und Mahnung zugleich: ſtets deſſen eingedenk zu ſein, daß auch die Wagner-Forſchung niemals Selbſtzweck ſein darf, ſondern Dienſt an unſerem Volke iſt für einen ſeiner größten Söhne.

„In eigener Sache!“

(d. h. den deutſchen Singſchulen zur Rechtfertigung!)[1]

Von Prof. Albert Greiner, Augsburg.

Der Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel, der in den Zeiten deutſcher Wirtſchaftsnöte der ſingenden und muſizierenden Jugend oft unter perſönlichen Opfern ein allzeit hilfsbereiter Kamerad war und ſo vieles vorbereiten half, was heute werden kann, brachte mit dem Jahresbeginn eine Schrift über „Fragen einer Stimmerziehung in Jugend und Volk“ von Friedrich Wilhelm Gößler heraus.

Sie wurde mir im Auftrage des Verfaſſers zugeſtellt mit der gleichzeitigen Bitte „um ein Urteil in wenigen Zeilen“.

[1] Ich gebe dieſen Ausführungen von Prof. Albert Greiner, der auf Grund ſeiner großen, in langer hingebender Lebensarbeit gewonnenen Erfahrung in dieſer Frage gehört zu werden verdient, gegenüber den ihn und ſeine Lebensarbeit angreifenden Ausführungen in Friedrich Wilhelm Gößlers Schrift „Fragen einer Stimmerziehung in Jugend und Volk“ gerne Raum. Seine Ausführungen werden zur Klärung der Frage der Stimmbildung unſerer Jugend Weſentliches beitragen. Guſtav Boſſe.

Das wäre nun wirklich mit ein paar Worten kurz und bündig brieflich abzumachen gewesen . . . wenn nicht im Interesse unserer singenden deutschen Jugend weitere Kreise auch den anderen Teil hören müßten. Denn die Schrift ist eine Streit- und Schmähschrift!

Ich habe mich lange zurückgehalten und gewartet auf eine irgendwoher kommende, mutige Stellungnahme zu dieser „neuen Wesensbestimmung der Stimmerziehung in Jugend und Volk" und zu den Angriffen auf Unterricht und Lehrerschaft.

Nun wende ich mich selbst mit meinem persönlichen (nicht „I. A."-) Urteil an die Öffentlichkeit.

Für die Sache! Um der Wahrheit willen!

Das Gößler'sche Buch ist angekündigt als „eine praktische Lehre seiner Erkenntnisse". Das erfüllt sich in ihm nicht. Sein Inhalt dient einem anderen Zweck.

Die Schrift und ihr Verfasser haben beide ihre Vorgeschichte, die nicht jeder kennt, aber jeder wissen müßte.

Ich habe mir (um mit Gößler zu reden) „die Muße und auch die Geduld genommen", die rund 80 Seiten nicht nur „durchzulesen", sondern dem Inhalt auf den Grund zu gehen. Ich kenne also die Schrift sehr genau — wie ich auch den Verfasser durchschaue, der seinerzeit zu meinen liebsten Schülern gehörte.

Schrift und Verfasser sind beide nur zeitweilige Einschaltungen, Glieder in einem planmäßig geführten Kampfe gegen den mehr als hundertjährigen deutschen Singschulgedanken. Diese Gegnerschaft besteht zu Unrecht. Denn: Ich sehe in gut geführten Singschulen (minderwertige Ausnahmen zählen in keinem Bereiche mit!) stille und hingebende Dienerinnen unserer deutschen Musikkultur. Die erste und größte dieser Art war in München von Franz Lachner zur Hebung der „schreienden" musikalischen Not weitester Volkskreise ins Leben gerufen worden. Die Singschulen haben seither unter selbstgewollter, kluger Beschränkung auf das „Nur-Gesangliche" singfrohe und arbeitsfreudige Kinder und Erwachsene aus dem breiten, bodenständigen Volke für deutsche Kunst begeistert und gewonnen.

Mein besonderer Stolz waren abertausend gut singende Kinder, Tausende schön singender Mütter und Hunderte stimm- und liedkundiger Kindergärtnerinnen und Lehrer, die ich in die Familien und in die deutsche Musikerziehung gebracht habe.

Warum also die Feindschaft? Warum der Kampf? Alle die Verkleinerungsversuche, Verdächtigungen, Verleumdungen und Vorwürfe der letzten Jahre sind verwerfliche Mittel zu einem verfehlten Zweck. Hundertmal widerlegt, wurden sie ebenso oft wieder aufgewärmt. Nun versucht es der junge Augsburger Gößler auf seine eigene Art. Ein an sich hübsches „Geleitwort" hängt ihm aus einem „dringenden Bedürfnis" den Mantel des „genügenden Praktikers" um — eine Verlagswerbung drückt dem streitbaren Anfänger heute schon den Doktorhut einer „jahrzehntelangen Erfahrung" aufs Haupt — und nun kann's losgehen! Das Kleid macht den Mann und der findet auch sofort den nunmehr seinem „Ich" oder „Wir" (Pluralis majestaticus?) zustehenden Ton.

Wissende wird die Gößlersche Schrift vielleicht wohl augenblicklich, aber nicht lange täuschen können. Aber Laien und Halbwisser (ganz besonders Jugendliche) werden ihrer Zahl entsprechend in Massen darauf hereinfallen. Dafür besteht umsomehr Gefahr, als die Schrift schmissig geschrieben und mit hoffnungsvollen Plänen und schönrednerischen Phrasen reichlich durchsetzt ist. Die Irrtümer und offentsichtlichen Unrichtigkeiten erkennt der singende Laie in den wenigsten Fällen. Die zahlreichen Widersprüche stoßen beim Überlesen nicht jedem auf — ebenso entgehen dem Nichteingeweihten die wohlgezielten Verleumdungen und Beleidigungen. Die Rückzieher werden als Höflichkeitsgesten gebucht. Die Anmaßung des Auftretens wird als sachlicher Fanatismus geschätzt und als persönliche Sicherheit gedeutet.

In dem an sich begrüßenswerten Auftrag, „eine junge Singe- und Chorleitergeneration auf den Plan zu rufen, die sich der hohen Verantwortung bewußt ist und um die fachlichen Dinge weiß" (ganz mein Fall!), behandelt Gößler auf 80 Seiten, wie er meint, erschöpfend die weit begrenzten und tiefgründigen Gebiete der „Jugend-, Erwachsenen- und Chorstimmbildung" und findet daneben noch genügend Raum und Zeit, allen bisher oder außerhalb

ſeines neueſten Rahmens Singenden die Kapuzinerpredigt zu halten und das weitere Lebensrecht abzuſprechen. Er vergißt dabei in ſeinem Manuſkript wohlberechnend manchen Takt- und Schlußſtrich. Der Leſer mag dann entſcheiden, wen Gößler in den vorhergehenden Takt noch einbeziehen, bzw. wen er mit ſeinem Auflöſezeichen nicht treffen will.

Ganz beſonders haben es ihm die Schulmeiſter angetan: „dieſe von den Vorgängen der Zeit unbeeinflußt gebliebene Erzieherſchicht . . ., die das Erlebnis einer Revolution nie zu innerſt verſpürte[2], mit ihrer verkünſtelten Pädagogik . . . und ihrem formaliſtiſchen Denkkram . . .“. Er trifft darum ſeine reinliche Scheidung zwiſchen „heißbewegten Herzen“ und „heißbewegten Stimmbildnern“. Er findet es „geradezu unglaublich, welche Verwirrung eine derart zügelloſe und verwilderte Lehrerſchaft ſchon anrichten konnte“.

(Nicht ſo ganz von ungefähr bezieht mich der Stilgewandte mit einem Modulationsakkord („z. B.“) in die „täuſchende Fehlführung des Schülers“ mit ein. Heißen Dank!)

Gößler denkt ſich dafür nach ſeinem Bilde den „aus dem Kern eines geſunden Menſchen ohne jegliches Zutun werdenden Erzieher“ . . ., „an dem der Blutſtrom einer Zeit und ihrer Jugend nie vorüberrauſcht“. „Der wird ſich dann nie zu fragen haben, in welchem Lebensſtile er nun dieſer oder jener Altersſtufe gegenüberzutreten braucht und welchen Inhaltes ſeine Erläuterungen ſein ſollen.“ Wozu alſo Seminare und Erziehungswiſſenſchaft?

„Auch die frühere intellektualiſtiſch erfaßte Muſikpädagogik mit ihrer Technik und reinen Geiſtesſchulung müſſen wir überwinden. Erſt durch die neue Art der Grundlegung eines Muſikſtudiums werden wir vor den Irrungen einer abſtrakt-geiſtigen Akrobatik bewahrt bleiben und zu einer maßvollen (!) und ausgeglichenen Muſik gelangen. Für den kommenden Muſiker kann es keine andere primäre Hinführung zur Muſik geben als jene des Singerlebniſſes und der körperlichen Gymnaſtik.“ Was haben wir uns doch bisher unnötig geplagt!

Um es an dieſer Stelle gleich hier vorweg zu nehmen: Mit dem viel mißbrauchten zeitgenöſſiſchen Schlagwort „Singerlebnis“ wurde wohl kaum irgendwo zuvor mehr Unfug getrieben als in dieſem Gößlerſchen Erzeugnis — es erfährt bei ihm eine Steigerung zum „höchſtſtehenden Totalitätserlebnis“. Herr Gößler! Ein eigenes Sing- (oder Muſizier-) „Erlebnis“ kommt nie zuſtande oder hört ſofort auf, wenn das „Nichtkönnen“ ſich in den Weg ſtellt. Und eine Heiligung der Feierſtunde durch unſere Kunſt (ein anderes beliebtes Schlagwort) ſetzt voraus, daß ehrliche, gründliche deutſche Unterrichtsarbeit die Sicherheit und Schönheit dafür geſchaffen hat.

In der Sorge um ſein Erlebnis wittert Gößler in jeder zielhaft eingeſtellten, wegſicheren Unterweiſung „Singzwang und konzertante Hochzüchtung, die jeden natürlichen (!) Singetrieb zum Schweigen bringt und die zweckhafte Notwendigkeit an die Stelle ſetzt“. Mich dünkt, ich hätte in der Zeit der ſchlimmſten Uferloſigkeiten vor dem Umbruch irgendwo einmal ähnliche Loſungen gehört: „Heraus aus der Verſchulung in die Entſchulung!“ und: „Wir haſſen die finſtere Gründlichkeit und lieben die lachende Oberflächlichkeit!“ O, dieſe Schulmeiſter, die das nicht begreifen wollen!

Hinwiederum im Gegenſatz dazu genügt Gößler „für eine ſtimmlich einwandfreie Singerziehung der Singſchullehrer gegenwärtiger Prägung noch nicht“. Ich hoffe mit Gößler, daß ſeine Arbeit ihn bringen wird! Zwar wollte auch er unter die Augsburger Singſchullehrer gehen — aber das dort vorgeſchriebene einjährige Praktikum dünkte ihn zu lange — hinc illae irae! Er wählte dann das für ihn näher liegende und ſchneller zu erreichende Berlin! Von dort aus widmet er nun unter der Gunſt der Sterne dem Inſtitut ſeiner Vaterſtadt und noch mehr dem dort angegliederten „monopoliſierten Seminar“ ein eigenes Kapitel von 13 Seiten. Auch ſchien es ihm darüber hinaus zweckmäßig, „Augsburg“ durch die ganze Schrift zum Prügelknaben auch für fremde Sünden zu machen . . . zwar nicht immer genannt, aber ſtändig fühlbar . . . „nur kühn! immer bleibt etwas hängen!“

Es iſt drum von einer Schrift im vornherein nicht zu erwarten, daß ſie ein zuſtimmendes Wort findet für die kulturelle Zweckbeſtimmung der Singſchulen, — für die tiefe, gründliche Arbeit, die ſie leiſteten und noch leiſten, — für die ſelbſtloſen Opfer, unter denen ſie die Kriegszeit und vaterländiſche Not durchgehalten haben, — für die muſikerzieheriſchen Werte und

[2] Möchte Herr Gößler nicht vielleicht doch Umſchau halten, wieviel Prozent der deutſchen Lehrerſchaft Amtsträger der verſchiedenſten politiſchen Organiſationen ſind?

Wege, die durch ihre Lehrer erschlossen worden sind. Auch die Großzügigkeit, in der die Augsburger Singschule jedem darnach verlangenden Volksgenossen ihre Türen auftat und die Mittellosen reichlich unterstützte, und unsere unentgeltliche Einzelbetreuung auch der unscheinbarsten Arbeiterstimme: — das alles war schon da, Herr Gößler, ehe Sie wurden, — sogar auf dem von Ihnen heute gewünschten „Honorar- und Unterrichtsniveau"! Sie haben, wie Sie S. 22 berichten, „noch keinen Jungen angetroffen, der Ihnen versichert habe, daß er gern in die Singstunden gehe" (ich könnte Ihnen tausendmal Gegenteiliges berichten) und Sie selbst haben als Neunjähriger die Singschule wie eine „Fessel" empfunden, die Sie mit Zustimmung Ihres Vaters schon nach dem ersten Semester wieder los werden durften. Das ist nichts Absonderliches — es gibt immer und überall Jungen, die nicht gern dicke Bretter bohren, die also, wenn schwache Eltern mit den unerforschlichen Ratschlüssen ihrer Kinder wahllos einverstanden sind, lieber auf die Spielwiese als in die Schule gehen. Sie aber ziehen daraus heute uns zu Ehren den Schluß, daß die Singschule und ihr Unterricht nichts taugen — das ist ein arger Trugschluß!

Gößler weiß es also aus der eigenen Erfahrung besser als andere, mit wie wenig Verständnis und mit wieviel Neid, Mißgunst und Gegenströmungen wir besonders in „Konkurrenzkreisen" rechnen mußten — und daß wir dabei trotzdem am Leben blieben. Er und etliche Gleichgesinnte wollen in der Fortsetzung dessen auch heute der Singschule die Kundschaft abriegeln. Und weil die bisher angewandten Mittel nicht allenthalben verfingen, lästert man jetzt im gleichen Verfahren die Ware und den Geschäftsbetrieb. Gößler heißt das „ein Ringen nach weitmöglichster Verbesserung". Das entspräche ja ganz meiner eigenen Art. Auch sein Wunsch „einer fruchtbringenden Zusammenarbeit" fände heute noch mich und meinesgleichen durchaus einsatzbereit. Nur muß man sich nach dem Erscheinen seiner gedruckten Einladung fragen: wer? . . . mit wem? . . . Und: Warum mußte da zuerst die Luft vergiftet werden?

Freilich besteht in Augsburg und anderswo ein stark gegensätzlicher „Dualismus" zwischen dem Gesang der Singschulen einerseits und den stimmlichen Kraftäußerungen des landesüblichen Schul- und Straßensingens andrerseits. Es ist auch klar, wer von beiden die Arbeit des anderen schädigt. Gößler denkt an eine „Erfassung der gesamten deutschen Jugend und ihre Hinführung zu gesundem (von mir unterstrichen!) Singen". Gut! Das ist ja die Gedankenlinie eines Kretzschmar und Friedrich Grell, die ich durch Jahrzehnte in Wort und Schrift und Tat weiterverfolgte! Für die Gegenwart müßte sich dann Gößler so fassen: „Dies zu erfüllen ist insbesonders die Pflicht der Schule und auch der HJ." Und ich sage dazu: Um begabte Freiwillige mag sich weiterhin die Singschule als volkstümliche Fachschule annehmen! Ein gewaltsam organisierter Zusammenzwang allein tuts nicht — dazu gehört auch eine gleichzeitige und gegenseitige Verpflichtung auf das Bessere. Wer von den Dreien hat es? Das ist des Pudels Kern — da scheiden sich die Geister!

Unsere Staatsjugend singt — mehr als wir früher sangen — wer hätte darüber nicht seine Freude? Sie singt aber, mit wenigen rühmlichen Ausnahmen, nicht besser als wir einst. Denn sie hat ihre Tonqualität sozusagen aus unserem Munde übernommen — das abschreckende Beispiel unserer einstigen Schulsingstunden, — das Tonideal, dem wir (die Singschulen) aus Schönheits- und Gesundheitsgründen seit dem Jahre 1905 den Kampf angesagt haben — für dessen Besserung wir seither forschen und uns mit Erfolg mühen. Dazu gesellt sich noch für heute, wenn auch in durchaus zu verstehender Absicht, die ausdrücklich geforderte und fleißig exerzierte „zackige" (Norden) oder „schneidige" (Süden) Tongebung als das charakteristische Ausdrucksmittel des vaterländischen Bekenntnis- und Marschliedes — „fausttisch" . . .

Leute, die Ohren haben und ein Gefühl für mißhandelte Kehlen, wurden seither die Sorge nicht los, daß es sich hier nicht nur um Faustschläge gegen die Schönheit handelt, sondern daß es gegen die Volksgesundheit geht.

Ich habe mir und tausend Anderen am 1. Mai 1934 in einem S-O-S-Rufe[3] von der Seele geschrieben, was ich davon heute noch halte und manch ernster Mahner ist meinem Beispiele gefolgt. Ich weiß auch Bescheid über das Gespräch, das der Führer im gleichen Sommer mit Generalmusikdirektor von Hößlin und Kammersänger Bockelmann in Bayreuth darüber geführt hat. Wohl kenne ich heute in Berlin, München und anderswo schon etliche erfreulich gut

[3] Jugendgesang und Volkssingschule — Verlag Vieweg — Berlin.

singende Rundfunkspielscharen der HJ. Doch das sind meist Ausgewählte unter ebensolchen Führern. Das Gros in Stadt und Land hat aus den Beispielen noch wenig gelernt. Gößler schlägt zu meiner Befriedigung da und dort — wenn auch mit vorsichtiger Rückendeckung — in meine Kerbe. Immer wieder: er will, was wir wollen oder vielleicht so etwas wie die genannten Ausnahmen. Aber: wie ist es zu machen? In seiner Ratlosigkeit meint er, „es sei verhältnismäßig leicht, die jungen unverhärteten Stimmen ohne die Vielzahl von Übungen nur durchs Beispiel zu bekehren" . . .

Gößler hatte, ehe er zu mir kam, durch Jahre in Kammersänger B. wahrlich ein leuchtendes Beispiel und wie hatte sich Gößler bei der Nachahmung dieses Meistersingers in den eigenen Mitteln vergriffen!

Ich habe die Auswirkungen der Beispiele im Elternhaus, Kindergarten und in den ersten Volksschulklassen zur Genüge kennen gelernt. Hier hilft nur Arbeit!

Mit den Mitteln, die Gößler in seiner Schrift so leicht obenhin umreißt, wird er niemals Dauerwerte schaffen können. Und die Wege, welche die verhaßte Singschule[4] erschlossen und kindertümlich geebnet hat, darf er (wenigstens offen) nicht gehen. Diese Klemme offenbart sich durch seine ganze Schrift. Es ist ein Wollen und Nichtdürfen.

Er sucht wie wir die Schönheit und Gesundheit der jungen Stimmen — und soll andrerseits auf ein damit nicht vereinbartes Kraftausmaß bedacht sein.

Er weiß aus dem eigenen Studium, daß Mutter Natur sich nicht ungestraft treiben läßt — und soll doch möglichst rasch beliefern.

Er hat die Umkehr aus der Verkrampfung schon einmal an sich selbst erlebt — und sieht sich nun zur Rückkehr in die alten Fehler abermals gezwungen.

Es ist bedauerlich, daß sich Talent und Treue im Wirbel solcher nicht vereinbarer persönlicher und sachlicher Gegensätze festfahren und zersplittern müssen — zumal dann, wenn Sollen und Wollen und Können einander nicht die Waage halten.

Gößler kennt „das Kind" nicht — er kann es nicht kennen — dazu fehlen ihm die Wirkungsjahre. (Pestalozzi: „Rede nicht über Kunst, bevor du nicht die Kinder darin eingeführt hast!") Was er in seinem Buche seitenlang darüber schreibt, hat er unmöglich selbst als Lehrender erlebt. Aber er hat in den letzten Jahren zweifellos viel gelesen, das er nun für seine Schrift in eigene, mit fremdsprachlichen Fachausdrücken reich durchsetzte Sprache geschickt umbaut. Es liest sich physiologisch, physikalisch, psychologisch, anatomisch und pädagogisch hochgelahrt — die „Provinz" draußen kriegt einen heillosen Respekt vor dem muskelkundigen Wissenschaftler — und dieser kann sich dabei so manches Anführungszeichen ersparen . . . Mit Verlaub: Ganzen Seiten meines eigenen Gedankengutes kann ich in der Gößlerschen Schrift wiederbegegnen. Es verbindet uns also tatsächlich immer noch viel Ähnliches und Gleiches. Warum wird mein Name nur dann angeführt, wenn Gößler in falscher Umdeutung meiner Worte wider besseres Wissen mich als abschreckendes Beispiel anführen zu müssen glaubt? Warum schweigt er sich ängstlich darüber aus, daß er vom 16. Oktober 1933 bis zum 10. Januar 1935 (in rund 100 Singstunden) mein Schüler war? Warum sagt er nichts von dem Fleiße und dem kameradschaftlichen Ton und den schönen Erfolgen unserer langen Arbeit? Wie soll ich seine damalige Begeisterung und Anhänglichkeit heute deuten? Es ist doch kaum anzunehmen, daß er soviel Mühe und Zeit und Geld anwandte, nur um die Fehler einer Methode zu studieren und dazu seine Stimme opferwillig einer schädigenden und falschen Behandlung auszusetzen — wie er heute schreibt, „einem auf lebensfremder Plattform entwickelten Gedankengang, der als ein Irrtum die folgenden bedingt, bis sich schließlich ein ganzes System falscher Voraussetzungen zu Tode läuft"!

Was haben wir nach Gößlers Meinung im Laufe der letzten Jahrzehnte doch alles irrig erforscht und darum auch grundfalsch gemacht!

Daraufhin ist zunächst ganz allgemein zu sagen:

Die Plattform, von der aus Gößler seine Wert- und Todesurteile nach allen Seiten fällt, ist deutlich und weithin erkennbar.

[4] Die Volkssingschule in Augsburg von A. Greiner, Bärenreiter-Verlag, Kassel.

1. Er leugnet die Notwendigkeit und bestreitet die Möglichkeit, unfertige, im Wachstum befindliche Jugendstimmen in strenge Zucht und Erziehung zu nehmen. Er will den „starren Rahmen einer Methodik" der Erwachsenenstimme vorbehalten wissen.
2. Er verlangt für die Knabenstimme ein, wie er sagt, „brusthaltiges" Sonderrecht, dessen Auswirkung wir ja tagtäglich zu hören bekommen.

Zu 1: In der Verfolgung dessen verfällt Gößler, wie wir das in den letzten Jahrzehnten bei so manchem Fleißigen auch schon erlebt haben, wieder einmal in den Fehler, sich aus dem großen Ganzen einen bislang weniger betonten Teilgedanken herauszufischen, ihn interessant und auch verdienstvoll auszubauen und für sein Steckenpferdreiten eine stattliche Anhängerzahl zu werben. Erst lange hintennach (man muß das erwarten können) kamen dann die anfangs staunenden und sofort drauflos arbeitenden Menschen darauf, daß sie den Blick aufs Ganze verloren hatten. Gößler verkündet, daß die Jugendstimme nichts Naturfertiges sei, sondern vorerst nur das Pflänzchen einer späteren Pflanze — daß man also, soferne überhaupt an ihr etwas gemacht werden dürfe, bei allen Maßnahmen auf das Kommende und dann erst Beständige bedacht sein müsse. Das ist aber ein alter Schnee! Das fühlte doch in abertausend Fällen jeder wache Lehrer: Schon aus dem dauernden Höhen- und Beschaffenheitswechsel, aus Störungen und (nicht nur stimmlichen) Licht- und Schattentagen, — aus den immerwährenden nötig werdenden Stimmversetzungen innerhalb des Kinder- und Jugendchores.

Gerade meine (d. h. unsere) Art des Vokalaufbaues und Lagenausgleiches wurde ja aus dieser Not geboren und ist ein einzig sorgsames Bedachtnehmen auf alle die Überraschungen und Notwendigkeiten, Gebote und Verbote, Leiden und Freuden dieser jahrelangen stimmlichen Metamorphose. In dieser Arbeit erwuchsen mir gleichzeitig zwei unentbehrliche Gehilfen, die Gößler in deren Unterschätzung kaum nennt: Ein neues für Klangbeurteilung empfindliches Sängerohr und eine unsichtbare, deutlich fühlbare Leiter von Gefühlsmarken im Organ. Beide „diktieren" (voraushörend und -fühlend) und kontrollieren (nachprüfend und tastend) den Sänger und sein leibeigenes Instrument. Sie begleiten die ganze Arbeit der langen Entwicklungszeit — sie überdauern als ruhende Pole in der Erscheinungen Flucht auch die unsichere und unglückliche Mutantenzeit und sorgen jenseits derselben mit für neue (in der Erinnerung doch alte) Schönheit und Gesundheit. Durch die beiden finden wir sozusagen in der neuen Ehe die Harmonie der früheren wieder. Was „Hänschen" vordem erarbeitet hatte — das findet „Hans" schnell und mühelos wieder. Auch die früheren stimmlichen Unsitten wollen fürderhin nicht schweigen und verstärken sich und mehren sich zu neuen Verirrungen. Scharfe Frauensoprani — gröhlende Alti — krähende Tenöre und grunzende Bässe, alle mit roten Köpfen und geschwollenen Halsadern, sind erblich übernommene Sünden aus der Zeit der vox immutata[5] — sind der Anfang vom Sangesende! Im Jugendsingen liegt also Gewinn oder Gefahr! Ich spreche für den Gewinn — Gößler wählt die Gefahr!

Zu 2: Das von Gößler der Knabenstimme zudiktierte Sonderrecht des, wie er es nennt, brusthaltigen, kräftigen Singens ist eine zeitgemäß gewünschte Geschmackswendung — kann nur natur- und kunstwidrig begründet werden.

Was ich auf einer großen Tagung von Musikerziehern einmal sagte, gilt mir heute noch: „Was dem Naturalisten auf dem Weg zur Natur am schwersten fällt, ist die Ablegung seiner Unnatur. In der Jugend geht es noch am leichtesten. Nur aus diesem Grunde spreche ich von Jugendstimmbildung. Für mich gibt es sonst weder Mädchen- noch Knaben-, weder Frauen- noch Männerkehlköpfe: Ich kenne nur einen menschlichen Kehlkopf. Dessen Grundfunktionen sind ersten Anfangs und letzten Endes immer die gleichen — der dazwischen liegenden Varianten allerdings sind es soviele, als es Menschen sind und Aufgaben, die von ihnen gelöst werden sollen. Ob nun Jugendstimme oder Stimme des Erwachsenen: Bei ihrer Bildung sind nicht zu umgehende gleiche Grundfragen zu lösen und wir müssen weitverbreiteten und tiefwurzelnden Irrtümern auf den Leib rücken." Gößlers Auffassung von der Knabenstimme stelle ich meinen Gedankengang entgegen: Der besondere, berückende, mit der Mädchenstimme nicht zu vergleichende Reiz der Knabenstimme muß ganz von selbst aus ihrer richtigen Behandlung quellen. Er ist naturgemäß eine von innen gewachsene Klangentfaltung. Diese kann

[5] Jugendgesang und Volkssingschule — von Albert Greiner — Verlag Vieweg — Berlin.

weniger von einem falschen Schonungswillen unterbunden werden, als sie von einem äußerlich herangetragenen, sogar befohlenen Kraftwillen diesseits und jenseits der Mutation zerstört wird.

Auf Gößlers Buch angewendet:

Wie sich „die praktische Lehre seiner Erkenntnisse" für unsere singende deutsche Jugend, insbesonders generis masculini, künftig auswirken wird —: ich weiß es — Deutschland wird es erleben!

Und nun sei es mir gestattet, aus der Fülle der Gößlerschen Widmungen eine Reihe von Kostproben herauszuholen. Man verstehe mich recht: Nur „der Muße und Geduld" seiner und meiner Leser zuliebe! Meine erschöpfende Antwort auf seine „neueren Gesichtspunkte" sind (und müssen wohl bleiben) die „fachlichen Irrtümer", wie ich sie in meinem fünfbändigen Werke[6] verewigt habe.

Stimmkunde. (Gößler, Seite 22, 33, 35, 60, 61): Wenn Gößler das Kind (das kleine und das große) besser kennte, dann müßte er wissen, wie sehr es sich für sein Singinstrument und dessen Dienstleistungen interessiert. Es kommt nur darauf an, wer unterrichtet, wie es geschieht und in welchem Maße. Ich habe wirklich der Natur nachgespürt, (obschon es Gößler anzweifeln möchte) und ich glaube auch, die von Gößler verlangte „neuzeitliche Stimmkunde" theoretisch und praktisch zu beherrschen. Der Grundsatz der „Schonung" und jener der „Leistung" halten sich bei mir die Waage: Damit der Eine gesund bleibe und der Andere nicht krank werde! Unsere Stimmkunde (d. i. die der Augsburger Singschule) weist in lebensvoller Bezugnahme den Weg, wie wir den Dienstleistungen des „äußeren und inneren Singapparates" zuhilfe kommen können und wie weit wir den automatischen Dienstleistungen wißbegierig und vorsichtig tastend nachspüren dürfen.

Atmung. (Gößler, S. 35—39, 55, 59, 60): Gößler folgert aus meinem offensichtlichen Streben zur Allseitigkeit die Einseitigkeit, um sie dann verurteilen zu können. Er hebt meine Atemlehre und -übung aus der gewollten, kindertümlichen Art heraus, erschwert sie bewußt, um zu der Anweisung kommen zu können, „daß man den Schüler zunächst atmen lassen solle, wie er es gewöhnt ist". Dazu addiert er dann das (in einem Chore besonders hübsch aussehende und auch sonst empfehlenswerte) Heben des Schlüsselbeines bzw. Hochheben der Schultern und die „kühne Heldenbrust" dazu. Was er sich auf S. 37 uns gegenüber leistet, ist eine Unverfrorenheit und was er auf S. 59 doziert, möge er, bitte, vormachen! Dr. Ernst Barth ist falsch gegen uns aufgerufen — denn er bestätigt Augsburg.

Tonbildung. (Gößler, S. 15, 25, 39, 40): Gößler meint, „man" sei sich heute weder über das Wann eines Unterrichtsbeginnes in der Stimmbildung klar, noch über das Inwieweit, die Möglichkeiten, die Kraftentfaltung, den Stimmwechsel, die Förderlichkeit, die Schädlichkeit usw. „Wir" (d. i. Augsburg) sind uns klar. Der „gute Ton", den Gößler eingeführt wissen will, wurde bei uns von der ersten Stunde an mit Inbrunst gepflegt. Uns machen auch die „Knabenstimmen" keine Beschwerden.

Gößler müßte sich, selbst wenn er meinen 2. Band nur obenhin gelesen haben sollte, aus seiner Unterrichtszeit bei mir erinnern können, daß der intervallmäßige Aufbau des Lagenausgleiches und die isolierte Tiefenführung des Kopftones kein „Entgegenarbeiten" oder gar eine „Schädigung" sein kann, daß dies eine unerläßliche Maßnahme in der Erziehung der „Einheitsstimme" ist. Darunter dürfte er nun auch wieder nicht etwa einen uniformierten „Einheitston" verstehen, sondern einen durchaus individuell belassenen Stimmklang, der sich seine Mischung durch Oktaven automatisch selbst regelt. Wir wissen auch „Stimmfarbe" und „physiologischen Tonsitz" recht wohl auseinanderzuhalten. Was Gößler auf S. 41 sonst noch von den Singschulen berichtet, gehört ebenfalls ins Reich der Fabel. Es folgt auch sofort der obligate (diesmal gesperrt gedruckte) Rückzieher, der fast wörtlich meinem Bereich entstammt.

Resonanz. (Gößler, S. 41—45). . . . bei uns nach Gutzmann sen. „Höhlenvibration" genannt. Jetzt gilt es! . . . hier entscheidet es sich! Da stellt Gößler seine Schlagwörter gegeneinander:

---

[6] Stimmbildung von Albert Greiner (5 Bände) Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Hie: HJ. — dort: Singschule!
Hie: „kräftig-brusthaltig“ — dort: „schwächlich-kopfig“!
Hie: „elementar-kraftmäßig“ — dort: „rumpf- und kehlschwach“!
Hie: „Ein kraftvoller Stimmklang bedarf der körperlichen Kraftleistung“!
Dort: „Die durchschnittliche Stimmschwäche der Augsburger Singschüler ist bekannt und allgemein bemängelt.“
Hie: „fröhlicher Jugendgesang“ — dort: „Stimmhysterie“!

Ich fahre weiter:
Hie: Kapitalverbrauch — dort: Zinsgenuß!
Hie: gesundheitliche Schädigung! — dort: gesundes Wachstum!

Dazu nur einige Bereinigungen:

Was bei uns jedes Kind weiß: Die Flachsänger gehören zur Gattung der Kapitalverbraucher — „wer im vollen Gebrauch seiner resonatorischen Mittel steht“, kann weise von den Zinsen leben.

Worüber auch kein Zweifel besteht: Eine „Übersteigerung des Raumprinzips“ gibt es nicht — das regelt Mutter Natur durch ihre Grenzen — die Raumbereitung besorgt automatisch der Ton selbst — dem Sänger obliegt nur ein bereitwilliges Zurverfügungstellen des Raumes, d. i. eine Erweichung der Raumbereiter.

So will ich die „Passivität“ verstanden wissen — die von Gößler gepredigte „Aktivität“ verurteile ich als einen der Kehle gewaltsam abgetrotzten Ton unter gleichzeitiger verkrampfter Vorenthaltung der Räume. Jede auf diese Weise „groß gemachte“ und dann kranke Stimme geht bei Lösung der Verkrampfungen wieder auf ihr natürliches Maß zurück. Zum 1001. Mal: Unsere Schönheit beruht nicht in der Stärke — unsere Stärke ist die Schönheit! Wer das einmal an sich verspürt hat, der „kann nicht mehr schreien“, weil sich sein Schönheits- und sein Wohlgefühl dagegen sträuben. So ist's! Ich erinnere mich hier lebhaft an den zu mir kommenden und an den nach $1^1/_4$ Jahren von mir gehenden Gößler — ist's ihm nicht auch so ergangen? Warum will er sich nicht mehr daran erinnern?

„Eine Schule, die nicht der Leistungssteigerung dient, ist keine Schule“ ... Wille zur Leistung bedeutet für uns Wille zur Qualität, nicht nur zur Quantität — und wir wissen uns in dieser Auffassung mit der heutigen Führung unseres Reiches einig! Mein Ziel war sogar immer die „Einzelleistung“ — nicht die „Massierung“, wie Gößler unsere Arbeit fremdwörtlich so schön lästert.

Vokalschulung. (Gößler, S. 39, 40, 41, 63—68): Gößler mißt der Vokalschulung für die Jugendstimme wenig Wert bei. Denn er begnügt sich mit einigen belanglosen Ausführungen und einer gelegentlichen Anrempelung der Augsburger Singschule. Erst für die „Erwachsenenstimmbildung“ betont er die „zentrale Bedeutung“ und den „pädagogischen Rang“ — „der jedoch nur dann sichergestellt ist, wenn der Stimmerzieher zu der Kenntnis der stimmlichen Totalbezeichnung des Vokalgeschehens gelangt ist“. (Herr, dunkel ist der Rede Sinn!) Dem folgen dann wieder einmal versteckte Anwürfe über „nur physikalisch-akustische Wertung der Vokale, isoliert laufende Resonanztheorie, getrennt betriebene Atemschulung, erstarrte Begriffswelt, Fixierung des Tonsitzes, welche eine bewußte Stimmerziehung ausschließen, eine stimmliche Förderung lediglich zufällig machen und das nur im günstigsten Falle“. Das ist natürlich wieder nach dem Süden gerichtet, geht aber an uns vorbei. Dagegen treffen wir (d. h. die Augsburger) auf den Seiten 63 und 64 so viele gute alte Bekannte — die trotz ihrer neuen Mundart auf den ersten Blick für jeden von uns leicht zu erkennen sind. Die gesperrten Sätze auf S. 41 und 65 könnte ich unbedenklich als Geleitworte für meine leider schon gedruckten Übungsbände verwenden. Daß Gößler diese Einigkeit schließlich mit einem Worte Paul Lohmanns bekräftigt, ist zum mindesten erfreulich.

Auch hier noch etliche Gedanken:

In der Erkenntnis, daß vor uns auch schon kluge Menschen gelebt haben, freute ich mich allzeit über das nun hundertjährige „Vokaldreieck“ von Hellwag — es ist das „Ei des Kolumbus“! (S. 43 meines III. Bandes). Wenn Gößler dasselbe neuzeitlich durch einen „Vokalkreis“ ersetzen will, ... warum nicht? ... man kann den Weg nach Rom auch in Sprüngen zurücklegen.

„Wir" (d. i. die Augsburger Singſchule) möchten dem Anfänger jedenfalls nur je eine artikulatoriſche Umſtellung zumuten — Zunge oder Lippen, nie beide zugleich. Wir (Augsburg) bauen auf — Gößler will umbauen. Unſer Aufbau beginnt beim Kind und legt einen Grund. Das iſt und bleibt, nicht nur für uns, die Reſonanzquelle „u". Gößler beginnt ſeinen Umbau bei der Erwachſenenſtimme (nicht mit dem „grünen Holze"), alſo etwa im dritten Stockwerk. Der „Natur- oder Normallaut" iſt ihm das „a". Uns dünkt er erfahrungsgemäß der ſchwierigſte, ſchon, weil er wie kein anderer landſchaftlich behaftet iſt. Aber er iſt u. U. der „lauteſte" . . . na alſo!

Was heißt „enge" Vokale? (bei der Verworrenheit unſerer fachlichen Sprache iſt dieſe Frage berechtigt). „Daß ſich die erſten Störungen einer akuten oder chroniſchen Kehlverkrampfung dort zuerſt zeigen", gibt jedenfalls zu denken — dagegen richtet ſich ja mein S-O-S-Ruf.

Für die „allſeitige gründliche Abgleichung ſämtlicher Vokalfarben" fällt der phyſiologiſche Höhenſitz wohl ſehr ins Gewicht! Wie oft, Herr Gößler, haben wir beide es im Unterricht gemeinſam erkannt, daß es ſich hier nicht um Hirngeſpinſte handelt? Mußten Sie auch das vergeſſen? . . . dem Kraftprinzip zuliebe?

Stimmbildung und Notenſingen: Über die unerläßlichen und u. U. gefährlichen Zuſammenhänge der beiden finde ich bei Gößler nicht ein Wort. Auch das will mir zur Deutlichkeit ſagen, wie es um ſeine unterrichtliche Erfahrung beſtellt iſt. Er kennt die Jugend nicht!

Oder: wird etwa „jene frühere intellektualiſtiſch erfaßte Muſikpädagogik" heute auch auf dem einfacheren Wege der Nur-„Erlebens" überwunden? . . . Bequemer wäre es ja!

Artikulation. (Gößler, S. 60—62, 67, 74—76.) Wir können täglich ſo im Vorbeigehen hundert verfahrene Stimmen hören, bis wir einem Menſchen mit gleich auffallenden artikulatoriſchen (d. i. konſonantiſchen) Sprachfehlern begegnen. Merkwürdig: Die ſtimmlichen Fehler nimmt man ruhig als eine jeweilige menſchliche Eigenart hin — „es iſt nun einmal ſeine Stimme". Konſonantiſche Verirrungen werden aber als Bildungsmangel gebucht: — „er kann nicht mal richtig reden". Elternhaus und Schule beſſern auf dem Wege des Beiſpiels gleichzeitig an dem Mangel herum — obſchon er für die ſtimmliche Geſundheit nur von indirekter Bedeutung iſt.

Für Gößlers diesmalige Kürze ſeiner „offenen Stellungnahme" vermute ich aber einen anderen Grund: Das Konſonantengerippe unſerer Sprache kommt für eine weitere Steigerung der von ihm gepredigten Kraftleiſtungen weniger in Frage. Damit verlieren auch wir Augsburger für ihn weſentlich an Intereſſe. Gößler wandelt ſogar mit wenig Ausnahmen wieder in meinen Bahnen . . . durch offene Türen . . . und umſpielt unſer Augsburger Wort vom „ſingenden Sprechen und ſprechendem Singen". Meine, aus einer bei uns nie ſchweigenden „Kritik des Hörens" erhobene Mahnung des „Pianoſingens und Forteſprechens" hat bisher noch jeder richtig verſtanden. Mein Schüler Gößler aber deutet ſie heute wörtlich, nur um mir daraus ſo nebenbei und ohne Namensnennung den Vorwurf einer „derben, künſtleriſchen Geſchmackloſigkeit" an den Kopf werfen zu können . . . ich buche es ruhig zum andern.

Stumme oder nur geflüſterte Übungen gehören in den Bereich einer vorbereitenden oder gelegentlich einzuſchaltenden Gymnaſtik der äußeren Stimmwerkzeuge, deren Willfährigkeit wir dann ſpäter bei der tonlichen und artikulatoriſchen Arbeit umſo wohliger empfinden dürfen.

Worüber man ſich wundern müßte: daß Gößler (S. 61, 62) ganz im Gegenſatz zu ſeinem ſonſtigen Schauder von den „heiß bewegten Stimmbildnern" und nachdem er früher feierlich erklärt hat, daß der Jugendchor keiner ausgeklügelten Stimmbildungsmethode und dementſprechenden Übungen bedarf, ja „unter allen Umſtänden davon verſchont bleiben muß", auf einmal den Wert der Übungen erkennt (natürlich nur für den Erwachſenen!), und den „Aufbau ſolcher von ſpezifiſcher Wirkſamkeit" verlangt (ſogar einſeitig in der Wirkung), ſo daß „die erſtrebte Umformung des ſtimmlichen Vorgangs eintreten muß" — das wird freilich dem älter gewordenen „Hans" erheblich ſchwerer fallen als ſeinerzeit dem „Hänschen".

Aber ganz im Widerſpruch hiezu hatte er ſchon etliche Seiten vorher gewarnt vor dem „Reichtum jüngſter Vergangenheit" und vor den vermaledeiten „Notenköpfen". Denn Gößlers Norm lautet: „. . . nur einige wenige! . . . geſtrafft! . . . nicht über ein gewiſſes Maß hinaus! . . . am raſcheſten! . . . am ſicherſten! . . ." fehlt nur noch: am ſchmerzloſeſten! Keine Angſt:

Der Reichtum meiner Übungen für Stimmbildung und Treffsingen ist zur Auswahl für alle Verhältnisse gedacht und diese ist wieder auf Jahre zu verteilen! Allerdings muß sich der maestro selbst erst „die Muße — und Geduld nehmen", sich in solche „pädagogische Schatzkästlein" zu vertiefen, die „Gebrauchsanweisungen" zu erproben und aus den „illustren Bilderbüchern für kindliche Gemüter" und aus den „Jongleurakten" durchaus ernster Menschen für sich und andere etwas zu lernen.

Pädagogik und Methodik . . . d. i. zu deutsch Erziehungs- und Unterrichtswissenschaft: Wohl ist die Grundbedingung für den Erzieher und Lehrer eine natürliche, glückliche Begabung — wie für das Komponieren, Dirigieren u. a. — entweder man hat es — oder: man hat es nicht! Nur erlernen kann man es nicht — aber: so ganz ohne Erlernen geht es auch wieder nicht. Wenn überhaupt irgendwo, dann hier: es ist des Lernens kein Ende!

Gößler meint nun ziemlich eindeutig, beider Wissenschaften entraten zu können. Denn: „Menschen, die vom Leben erfüllt sind, werden ohne jegliches Zutun zu Erziehern" . . .

und: daß die bestgemeinte Lehrweise einer starken Persönlichkeit bei der Übertragung schon auf den nächsten Erzieher, geschweige denn auf den nächsten Schüler scheitern müsse" . . .

Das sind nun zwar zwei Trugschlüsse — aber sie liegen wieder in der Linie der heutigen Einstellung Gößlers.

Aus dem ersten heraus fühlt er sich ohne weiteres als der Erzieher, „weist (wohl aus seiner Lehrbegabung) jede kleinliche Lehrvorschrift instinktiv von sich", — „verurteilt eine verkünstelte Pädagogik, die da glaubt, sich jeweils entsprechend der sie umgebenden Altersstufe ein besonderes seelisches Mäntelchen umhängen zu müssen. Denn sie ist unwahr und verletzt damit den höchsten Grundsatz einer deutschen Erziehungslehre". Von dieser hohen Warte aus spricht Gößler jedem anderen Erzieher, der sich aus der pädagogischen Literatur praktische Winke holt, „Gründlichkeit, Fleiß und Schöpferdrang" ab — kurz: ein solcher „verdient nicht als Erzieher angesprochen zu werden" . . . Schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort!

Nach dem zweiten Trugschluß musiziert er wieder gegen die Singschule und deren Lehrer: „Der Besitz pädagogischer Kenntnisse und Erfahrungen ist noch kein ausschließlicher Befähigungsnachweis und Freibrief des Lehrers im Sinne unserer weltanschaulichen Linie . . ." „Wir sind ebensowenig in der Lage, Lehrer schon deshalb in unsere Arbeit verantwortlich einzubauen, weil sie schon lange auf einem besonderen Gebiete tätig sind und hierin Erfahrung besitzen, als wir Institutionen ungesehen übernehmen können, die ähnliche Bedingungen erfüllen" — man vergleiche damit Gößlers Einladung zu „fruchtbringender Zusammenarbeit"!

Nun kommt er auf mich zu und auf mein Werk, das ihm sichtlich nicht in den Text paßt. Er hält die Festlegung eines Lehrweges „dem Wesen der Stimmbildung widersprechend" und drum für „völlig wertlos". Ich habe (vielleicht bisher als der einzige auf dem Gebiete der Jugendstimmbildung) es gewagt — um mit Gößlers Worten zu reden: meine „einmaligen, in der praktischen Erfahrung Vieler gewonnenen, eindeutigen Erkenntnisse zur Einreihung in den Lehrstoff" bescheiden anzubieten. Es ist keine „Einheitsmethode", — nur ein Weg unter anderen, auch guten — eine „besondere Herausarbeitung einheitlicher, wissenschaftlich und praktisch belegbarer Grundlagen der Stimme und des Stimmgeschehens". Ich rechnete auch nicht mit Kopisten, die „eine starre, bis zur Kleinlichkeit getriebene Methode zu übertragen" gezwungen sind, sondern mit selbst denkenden und frei handelnden Menschen.

Selbstredend habe ich auf sachliche Einwände solcher Berufsgenossen gewartet, die selbst schon etwas Vorbildliches auf die Beine gestellt haben. Ich habe in meinem selbstgeschriebenen Geleitwort sogar die ausdrückliche Bitte an die Männer der deutschen Stimmforschung und Gesangspädagogik gerichtet.

Gößler hatte (bis zum 1. September v. J.) wie kein anderer die beste Gelegenheit mit mir offen und vertraulich über sachliche und persönliche Gegensätze zu sprechen — zumal er wissen mußte, wie gerne ich gerade die Stimme der Jungen höre. Statt dessen will er sich in seiner heutigen Entfremdung gezwungen sehen, „fachliche Irrtümer einer früheren, weniger körperlich erfaßten Stimmbildung auszuscheiden und durch neuere Gesichtspunkte zu ersetzen". Darauf sage ich ihm:

Ich selbst sehe weder die Notwendigkeit noch ein Bedürfnis, von dem, was ich geschrieben habe, auch nur einen Satz zu streichen oder zu ändern.

Genau besehen bestand Gößlers Arbeit bisher nur darin, einseitige Übertreibungen und ungenügende Erfüllungen anderer festzunageln oder auch nur zu erfinden, um dann für sich den goldenen Mittelweg zu pachten . . . wenn der auch schon lang vor ihm von anderen gewiesen und begangen worden war.

Dazwischen anerkennt Gößler wohl auch einmal „die Mühe der Augsburger Singschule, den Lehrstoff durch Vergleiche, Märchen und ähnliches zu bereichern und zu beleben", um aber dann im gleichen Satze unsere Echtheit in Zweifel zu ziehen. Es wäre besser, er würde mit ähnlicher bejahender Arbeit aufwarten — aber dazu müßte er erst zum Kinde zurückfinden können, dem er ganz und gar ferne steht. Statt dessen schreibt er nur . . . sehr früh, . . . und gern — und viel — und sehr jugendlich unbekümmert. Er plant und verheißt, wenn er auch, wie er selbst zugibt, „nur in der Lage ist, Grundforderungen aufzustellen" . . . „Die erzieherisch richtige Form überläßt er dem erziehenden Menschen, seiner Persönlichkeit und seinem pädagogischen Können" . . . wer übernimmt die Verantwortung für die Auswirkung der von Gößler ausgedachten „Grundformen"? Er fühlt selber, daß seine Arbeiter noch nicht zum kleinsten Teil da sind. Warum dann vorhandene Könner und gelernte Arbeiter aus anfechtbaren Gründen anzweifeln und vorzeitig ausschalten?

Schülerkonzerte. Wie ich zu Podium-, Rundfunkerfolgen, Schülerkonzertreisen, Festlichkeiten allzeit stand, ist landbekannt und in meinen Büchern zu lesen. „Mir ist der stille Innenerfolg in meiner Schulstube lieber als der rauschende Außenerfolg im Konzertsaal." Wir dürfen uns also wenigstens in diesem einen Punkte der Zustimmung Gößlers erfreuen.

*

Für mich bestand jedenfalls die Pflicht, mich abwehrend vor den ehrlichen, klaren und wahren deutschen Singschulgedanken zu stellen und die unberechtigten und groben Anwürfe der Gößlerschen Schmähschrift zu beantworten. „In eigener Sache", d. h. diesmal nicht für „mich", sondern: für die „Sache" und für die fleißigen, von ihm beleidigten Lehrer, die durch ein Jahrhundert der singenden deutschen Jugend nach bestem Können ihre Liebe und Kraft schenkten.

Zusammenfassend: Das Grundthema der Gößler-Schrift ist: Die Singschulen müssen verschwinden, soferne sie sich nicht in den Gesamtaufbau der „Musikschulen für Jugend und Volk" einbauen lassen wollen. „Das ist die letzte Forderung, die im Interesse einer lückenlosen Einheit der deutschen Jugenderziehung gestellt werden muß."

Wie er sagt, „hindern ihn vorerst methodische Unklarheiten der Augsburger Singschule an einer großzügigen Auswertung des Singschulgedankens" und an „der unbesehenen Übernahme der Singschullehrer heutiger Prägung".

Bei allem Selbstgefühl menschlicher Unzulänglichkeit: wir sind uns in allem klar! Die Bereitwilligkeit zu einer gemeinsamen, „ernsthaften und verantwortlich bewußten Jugenderziehung" haben Prof. Jochum und ich und die Singschulen anderer Städte nicht nur einmal erklärt — nur nicht unter „Preisgabe klanglicher Schönheit, stimmlicher Gesundheit und musikalischer Selbständigkeit. Ich sehe diese Dreiheit nicht unter dem Gesichtswinkel einer „Hochzüchtung", sondern in einem volkstümlich möglichen und für deutsches Lied und deutsche Sänger nötigen Maße. Uns leitet dabei auch die Sorge um den Sängernachwuchs für die Zukunft unserer großen deutschen vokalen Schöpfungen und der ihnen unter erschwerten Verhältnissen dienenden Singgemeinden.

Musikschulen oder Singschulen für Jugend und Volk: Bei dem ursächlichen Zusammenhang, der zwischen der Gründung von Musikschulen für Jugend und Volk einerseits und dem gegenwärtig von Gößler besorgten Kampf gegen die Singschule der eigenen Heimat andererseits besteht, liegt immerhin die Möglichkeit nahe, meiner Defensive die Deutung einer Offensive zu geben und damit die Sache behufs rascherer Erledigung auf ein falsches Geleise zu schieben.

Dem stelle ich meine nicht anzuzweifelnde Vergangenheit in den Weg. Sie gehörte ein Menschenalter lang der singenden deutschen Jugend. Ich hielt auch allzeit gerne mit ihr Schritt.

Drum erwog ich, als lange vor dem Umbruch die ersten Jugendmusikschulen auftauchten, ernstlich den Gedanken einer erweiternden Umbildung meiner Jugendsingschule. Aber ein, ich darf wohl sagen, gesunder Gedanke hielt mich immer wieder in den bewährten Bahnen und in der selbstgewollten Beschränkung auf das Nur-Gesangliche. Mancherlei Gründe rieten es mir: Vor allem die klare Entscheidung zwischen einem gründlichen „Viel" und einem „Vielerlei" im obenhin. Brauchen wir doch bei wöchentlich zweimal 1½ Stunden ganze vier Jahre, um die Verantwortung für ein „Ganzes" übernehmen zu können!

Sodann: Woher die Lehrer mit der gleich tiefen instrumentalen, vokalen und pädagogischen Vorbildung nehmen? . . . woher die Zeit? . . . und die Räume? . . . und die Instrumente? . . . und die Geldmittel u. a.? Denn wir lebten in der Zeit deutscher Zerrissenheit und Verarmung . . . mußten jeden qm Boden durch Fleiß und freundliche Werbung erringen. Deshalb entschied ich nach Bedürfnis und Möglichkeit, ließ meine alten Grundsteine liegen und meine festen Mauern stehen und änderte mit der Zeit gehend lediglich Teile der Fassade und des Innenbaues. Ich glaube, damit recht getan zu haben.

Wir haben uns auf einer eigens dafür angesetzten Tagung (April 1930 Essen-Bochum) über das (heute also nicht ganz neue) Thema friedlich und schiedlich, erschöpfend ausgesprochen. Wir (d. h. die Singschulen) sangen weiter und störten den Anderen nicht die Freude am Instrument . . . zu dem sich schließlich in den reiferen Jahren ja doch 50 Prozent unserer Sänger ebenfalls bekannten, allerdings dann mit ungleich höheren Vorbedingungen.

Voraussehend sagte ich damals schon: „Zeitenlauf — Zeitenwende! Nach der Gegenwart die Zukunft! Nach uns kommt die Jugend! Sie will sich ihre Wege selbst suchen — sie soll ihr Heim nach eigener Art bauen! Wer will ihr sagen, wie man es machen muß?"

Wer hätte damals das Wunder im Geiste schauen können, das sich schon nach drei Jahren vollzog?

Wir sind, weiß Gott, in den paar Jährlein nicht um so viel älter geworden, daß wir es heute nicht einsehen könnten, wenn so manches Gewesene einem besseren Neuen Platz gibt. Wir sind aber auch nicht um so viel jünger geworden, daß wir es nicht begreifen könnten, wenn ein verständiges Heute da und dort Halt macht vor einem naturgebundenen oder bewährten Gestern.

Ich schloß meine damalige Rede mit den Worten: „Nun plant und baut, trefft und irrt, — genau wie wir! Wir sehen dem voraus . . . gespannt . . . erfreut . . . besorgt . . . je nachdem! Immer aber möge die Jugend des einen versichert sein: Wir Altgewordenen begleiten mit treuen und herzlichen Wünschen all ihr Leben und Tun, soferne daraus Gutes und Schönes zu erhoffen ist für unser deutsches Volk und seine deutsche Kunst!" So denke ich heute noch!

Prof. Dr. Th. W. Werner zum 65. Geburtstag.

Von Erna Bethan, Hannover.

Am 8. Juni wurde Professor Dr. Th. W. Werner, der die Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule zu Hannover vertritt, fünfundsechzig Jahre alt. Seine Interessen teilten sich von jeher zwischen Musik und Dichtung, bis das am väterlichen Harmonium zusammengestammelte „Mit Würd' und Hoheit angetan", den Ausschlag für die Musik gab. Immerhin wandte sich der Student in Heidelberg zunächst der Germanistik zu. Die endgültige Entscheidung für die Musik — und zwar für die praktische Musik — kam dann in Berlin. Der schon früher angefangene Gesangunterricht wurde wieder aufgenommen und bei Heinrich Gudehus in Dresden weiter fortgesetzt; hier fand der Lernende in Albert Fuchs den vielseitig gebildeten, auch zur Geschichte geneigten Theorielehrer.

In Dresden vermählte sich Werner mit der kgl. sächs. Hofopernsängerin Maria Keldorfer, einer geborenen Salzburgerin. Hierauf nahm er die musikwissenschaftlichen Studien in Berlin bei Johannes Wolf wieder auf und setzte sie in München unter Adolf Sandberger und Theodor Kroyer fort, bis zum äußeren Abschluß durch das Doktorexamen. Neben

der Musikwissenschaft befaßte sich Werner hauptsächlich mit dem Studium der lateinischen Literatur des Mittelalters. Im Auftrage des Bückeburger Instituts (Max Seiffert) und der Kommission zur Herausgabe der Denkmäler Deutscher Tonkunst kehrt Werner dann schließlich zum Zwecke von bibliographischen und archivalischen Aufnahmen nach Hannover zurück. Hier habilitierte er sich an der Technischen Hochschule; gleichzeitig wurde er Musikkritiker am „Hannoverschen Kurier".

Seine Kritik, die von tiefem Verantwortungsbewußtsein und lebendigem Wissen um die Dinge geleitet wird, ist jedem Strebenden Wegweiser und Maßstab. Mit voller Hingabe Wissenschaftler, ist Werner auf der anderen Seite doch ebenso sehr praktischer Musiker. Wem es einmal vergönnt gewesen ist, in dem von ihm begründeten Collegium musicum der Technischen Hochschule unter seiner Führung mitzuspielen, der wird wissen, mit welch feinem Ohr er zu lauschen vermag, der wird gespürt haben, wie er die starke Begeisterung für alles Schöne und Echte auf diejenigen, die ihm folgen, zu übertragen versteht.

Seine vielseitigen Vorlesungen — eng verknüpft mit dem praktischen Beispiel — erschließen deutlich die Großzügigkeit seines Denkens, die Weite und Tiefe seiner Erkenntnisse.

Von Werners zahlreichen Kompositionen nennen wir: Lieder, einzelne Stücke für Violine und Klavier, Chöre, zwei Sinfonien und als Niederschlag höchsten kontrapunktischen Könnens: „Ständchen" für Streichquartett und eine Suite für Violine und Bratsche. Außerdem gab er eine Reihe von musikgeschichtlichen Abhandlungen heraus: über Adam Rener, über die im herzoglichen Hausarchiv zu Zerbst aufgefundenen Musikalien aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, über das Mailied an der Burg Runkelstein bei Bozen, über Melodien zu lateinischen Gedichten von Philipp Melanchthon, über die Oper des 19. Jahrhunderts (in G. Adlers Handbuch) über Beethovens und Schuberts Wiederholungen von Kompositionen gleichen Textes über W. R. Griepenkerls Verhältnis zur Musik, über die Musik in Frankreich (Jedermanns Bücherei).

Den Mittelpunkt seiner wissenschaftlichen Bemühung bildet mehr und mehr die Kulturgeschichte seiner engeren Heimat; hierher zählen die Arbeiten über den Kantor Andreas Crappius, über die Organistenfamilie Schildt, hierher auch Katalog und Abhandlungen über die bedeutsamen Musikhandschriften des Kestnerschen Nachlasses; hierzu zählen wir ferner die Ausführungen über die Geschichte des Opernhausorchesters, über dessen ehemaligen Leiter Kotzky, über G. Fischer und Dettmer, eine Studie über Hans von Bülows Kompositionen und die Untersuchung des Romans „Anton Reiser" von K. Ph. Moritz auf seinen Wert als musikgeschichtliche Quelle.

Für die Denkmale deutscher Tonkunst bearbeitete Werner Georg Bendas Singspiel „Der Jahrmarkt", Ueefes „Adelheid von Veltheim" und Telemanns „Pimpinone". Von sonstigen Neuausgaben nennen wir: Joseph Haydn: Vierzehn Tanzmenuette, Deutsche Klaviermusik aus dem Beginne des 18. Jahrhunderts, Pergolesi: zwei Triosonaten, J. L. Krebs: Tiosonate, Sartorio und Steffani: zwei Ouvertüren und Corellis Concerto grosso Werk 6 Nr. 1.

Es würde dem innersten Wesen Werners entgegen sein, wollten wir an dieser Stelle noch sein Menschentum zu würdigen versuchen; wer ihn kennen lernen durfte, wird unser Schweigen verstehen, wird aber auch die ganze Herzlichkeit unserer Wünsche für sein weiteres Wirken und Schaffen ermessen können.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die „musikalischen Jahresregenten" Strauß und Pfitzner beherrschten das Konzertprogramm der letzten Monate in Einzelaufführungen und geschlossenen Abenden.

Im Gegensatz zu der Vergänglichkeit der Tagespresse ist die Fachzeitschrift der gewissenhafte Chronist, der die Erinnerung an jene denkwürdigen Veranstaltungen noch für zukünftige Tage lebendig erhält. Dieser Eigenschaft der Fachpresse möchte ich mich bedienen, um zunächst in einer Aufstellung die Strauß- und Pfitzner-Feiern anzuführen, wobei nur diejenigen Opern und Konzerte Platz finden, die in ihrem Gesamtinhalt auf das Schaffen der beiden Meister Bezug nehmen.

Richard Strauß

Opernwerke:

Staatsoper: Erstaufführung von „Daphne“ und „Friedenstag“
Neuinszenierung der „Frau ohne Schatten“
Festwoche mit „Rosenkavalier“, „Ariadne auf Naxos“.
Hochschule für Musik: „Ariadne auf Naxos“.

Konzertwerke:

Strauß-Konzert der Philharmonie (9. Philh. Konzert) unter Leitung von Richard Strauß
Festkonzert der Stadt Berlin: Philh. Orchester unter Clemens Krauß
Festkonzert der Akademie der Künste (Lieder-Abend)

Hans Pfitzner

Opernwerke:

Neuinszenierung von „Palestrina“ in der Staatsoper

Konzertwerke:

Morgenfeier des Deutschen Opernhauses
Zwei Konzerte der Hochschule für Musik (Orchester- und Kammermusik).

Die Neuinszenierung des „Palestrina“ in der Regie von Wolf Völker mit den Bühnenbildern von Emil Preetorius besaß ihre Vorzüge. Bemerkenswert war der „Drang in die Weite“ — die szenisch gut herausgearbeitete Erweiterung des Schauplatzes mit seiner Einbeziehung der Landschaft vornehmlich im Mittelakt, dessen Halle nach hinten voll geöffnet war. Oder das herrliche Panorama Roms mit der Peterskirche. Gerade vom Standpunkt der Beleuchtung bot die Inszenierung eigene Reize, wenn auch in der Engelerscheinung die Farbengegensätze überbetont erschienen. Über Pfitzners Anweisungen hinausgehend öffnete sich der gesamte Hintergrund mit einem wolkenumsäumten Morgenhimmel über dem rosarot überhauchten, konzertmäßig auf Terrassen aufgebauten Engelchor, und die Erscheinungen im Vordergrund (z. B. auf der Orgelbank) fehlten. Wäre es nicht möglich gewesen, aus dem Stil der Palestrina-Zeit heraus eines jener herberen kirchlichen Gemälde lebendig werden zu lassen, das dem Wesen der Oper näherstehen würde?

Unter Robert Hegers berufener Hand erfreuten Marcel Wittrisch dank seines starken Einfühlungsvermögens, Carla Spletter als sein recht mädchenhafter Sohn, die treffliche Elfe Tegetthoff als burschikos-jungenhafter Schüler. Ein Gast, Hans Hotter, bot als Borromeo eine bewundernswerte Musterleistung, dazu Manowarda, Großmann, Soot, Helgers, Domgraf-Faßbaender (ausgezeichnet!), Eugen Fuchs u. a. im lebendigen Bild des Konzils. Das Publikum war tief ergriffen. Der „Palestrina“ ist und bleibt das erschütterndste Erlebnis. Ein künstlerisches Heiligtum, das einer menschlich-religiösen Offenbarung gleichkommt. Ein Heiligtum, das — nach Wagners „Parsifal“ — dem seelischen „Heiltum“ gebaut wurde.

Wie stark gerade der Nationalsozialismus Pfitzners schöpferische Kräfte schon ein Jahr nach der Machtübernahme gewürdigt hat, geht objektiv aus dem maßgebenden Kulturorgan, den „Nationalsozialistischen Monatsheften“ Nr. 52, 1934 hervor, insbesondere aus dem Aufsatz von Pfitzners Biograph Walter Abendroth, der u. a. schrieb: „Es ist ein mißliches Ding, den Richtersprüchen der Geschichte vorgreifen zu wollen. Aber es gehört kein besonderer Seherblick dazu, um festzustellen, daß dieser große deutsche Künstler und Kämpfer im Lichte der Zukunft dastehen wird als eine der vollkommensten Verkörperungen deutschen Wesens und Geistes . . .“

Die Morgenfeier des Deutschen Opernhauses dauerte eine Stunde. Sie erhielt einen abwechselungsreichen Inhalt durch Pfitzners im 18. Lebensjahr geschriebenes Scherzo, durch die Musik zu „Käthchen von Heilbronn“ und vier Lieder, die Karl Schmitt-Walter mit höchster Kultur zum Klavier vortrug. Selbst der stürmische Beifall konnte ihn nicht dazu bewegen, ein fünftes Lied zu spenden. Dafür beschränkte er sich auf eine Wiederholung. Arthur Rother dirigierte mit künstlerischem Ernst. Es war ein gelungenes Konzert.

Sehr einsatzfreudig zeigte sich die Hochschule für Musik, die im Rahmen des späterhin noch zu würdigenden „Sommers der Musik“ ein Orchester- und ein Kammermusikkonzert veranstaltete. Da mich anderweitige Ereignisse vom Besuch abhielten, seien als Ausführende genannt: Das Hochschulorchester unter Leitung von Prof. Fritz Stein, der besonders gerühmte Lubomir Jankoff als Solist des Violinkonzertes, H. U. Tiesler und Hans Adomeit im „Duo“, Erwin Deblitz mit Liedern. Der Kammermusikabend bot die e-moll-Sonate für Violine und Klavier (Lubomir und Wenzislaw Jankoff), Lieder (Gerda Lammers) und das C-dur-Quintett (Rudolph Schmidt, Gustav Havemann, Karl Steiner, Hans Mahlke, Adolf Steiner).

An den Strauß-Feiern beteiligte sich besonders die Staatsoper. Die Neuinszenierung von „Frau ohne Schatten“ stellt Inzenierungsprobleme, die von Wolf Völker mustergültig gelöst wurden. Die Ausstattung von Emil Preetorius, die hervorragenden gesanglichen Kräfte wie Margarete Klose und Gertrud Rünger, Viorica Ursuleac, dann Torsten Ralf und Jaro Prohaska gewährleisteten unter der stilvollen Leitung von Karl Elmendorff einen einwandfreien künstlerischen Genuß.

Die großen Festkonzerte der Philharmonie stellten den eigentlichen Höhepunkt der Strauß-Feiern dar. Es ist erstaunlich, welche Innerlichkeit Clemens Krauß als berufener Strauß-Interpret aus dem „Till Eulenspiegel“ und dem „Heldenleben“ herauszuhören versteht, wie er sorgsam zu akzentuieren, Spannungen voll stärkster dramatischer Kraft zu schaffen weiß. Als Solistin erfreute Viorica Ursuleac in verzückter und entrückter Haltung tonschön mit den Hölderlin-Hymnen. Über den Strauß-Abend unter seiner eigenen Leitung wurde schon berichtet.

Der Lieder-Abend der Akademie der Künste enthielt seltener aufgeführte Gesänge, denen Tilla Briem und Gerhard Bertermann ihre ausgereiften Stimmen liehen zur geschickten Klavierbegleitung von Georg Schumann.

Wolf-Ferrari: „La Dama Boba“. Deutsche Erstaufführung.

Ein neuer Wolf-Ferrari erschien zum ersten Male in Deutschland auf dem Spielplan der Staatsoper, wenige Monate nach der Uraufführung in der Mailänder Scala (Februar 39). Der Komponist gehört zu jenen glückhaften Naturen, die in der Reife ihres Lebens zur Vollendung ihrer künstlerischen Persönlichkeit gelangt sind. Das bedeutet Treue zu sich selbst unter bewußtem Verzicht auf solche stilistischen Überraschungsmomente, die das bereits geschichtlich festliegende Charakterbild des Tonsetzers beeinträchtigen könnten. Das bedeutet Schaffensfreiheit innerhalb der selbstgezogenen Schaffensgrenzen auf dem ihm eigenen unnachahmlichen Gebiet der gepflegtesten, anmutigsten Unterhaltung im besten Sinne des Wortes.

Meister machen Schule — aber unzulängliche Schülerleistungen der Wolf-Ferrari-Nachfolge lassen lediglich den künstlerischen Abstand vom Schaffen dieses Großen erkennen, der sich nicht nachahmen läßt, weil er einmalig ist. Eine solche Persönlichkeit ist gerade in unserer Zeit eine umso willkommenere Erscheinung, als sie durch die schöpferische Tat diejenigen Theoretiker belehrt, die sich über das wahre Gesicht unterhaltender Musik noch immer im unklaren sind. Kultureller Fortschritt ist allein abhängig von der Anerkennung maßgeblicher Vorbilder, deren überragender Wert die Grundlage vergleichender Beurteilung darstellt.

Wolf-Ferraris persönlicher Geschmack bekundet sich bereits in der Wahl des Textes. Er sucht die Gefilde freundlicher Intimität auf, die kleinen, von Lebenshumor getränkten Schicksale des Alltags, die Zufälligkeiten des Daseins mit ihren natürlichen Gegensätzlichkeiten, die selbst der „Lyrischen Komödie“ einer „Dama boba“ den Schein der Dramatik verleihen. In dieser Handlung nach Lope de Vega, gestaltet von Mario Ghisalberti, fügen sich die liebenswürdigsten Einzelszenen zu einem bunten Bilderreigen zusammen, und das Allzumenschliche wird durch die spielerische Leichtigkeit des dichterischen Wurfes künstlerisch überlegen abgetan. Das ist echtester Wolf-Ferrari, wenn die „Dama boba“: nämlich das „dumme Mädchen“ Finea in einer humorvollen Unterrichtsszene ihren unglücklichen Lehrer mit Handgreiflichkeiten bedroht, wenn dieses Bild abgelöst wird von dem Katzen-Intermezzo „Unser Kätzchen kriegte Junge“

— und das Entzücken der Mädchen über den Katzen-Nachwuchs ſpiegelt ſich in einem jener beſchwingten tänzelnden Themen, in denen Wolf-Ferrari Meiſter iſt.
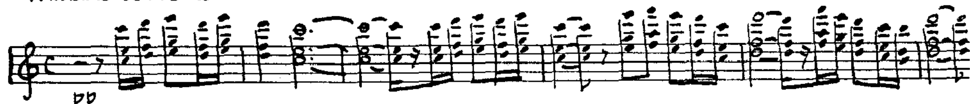
Aus dieſen intimen Vorgängen entwickelt ſich die munter fließende Handlung mit klar gezeichneten Charakteren: Der Vater Octavio, der ſeine beiden Töchter verheiraten möchte und über die Gelehrſamkeit der einen ebenſo erboſt iſt wie über die Dummheit der andern, die einzelnen Bewerber um die beiden Mädchen, deren Liebhaber ſich über die geeignete Wahl nur nach Mühen und Umwegen einig werden und ſich bald duellieren, bald in den Armen liegen, und ſchließlich nach dem Vorbild des alten Opern-Intermediums das Gegenſpiel der Bedienten in der Pantomime des zweiten Finale, ſodaß jede „Partei" zum Schluß mit je zwei Paaren antritt.

Aber aus dieſem Intrigenſpiel nach bewährtem italieniſchen Muſter hebt ſich die Hauptgeſtalt in geradezu rührender Eindringlichkeit heraus. Sie iſt in ihrer Charakteriſierung eine überraſchende Syntheſe zwiſchen italieniſchem Geiſt und deutſcher Innerlichkeit. In ihrer Geſtalt gehen der Italiener und der Deutſche in Wolf-Ferrari eine ideale Vermählung ein. Ihr Tändeln, ihre Lebensanmut, ihre ſchelmiſchen Neckereien wachſen auf italieniſchem Boden. Aber dann verwandelt ſie ſich — ſie lernt die Liebe kennen und die Eiferſucht, ſie wird eine andere:

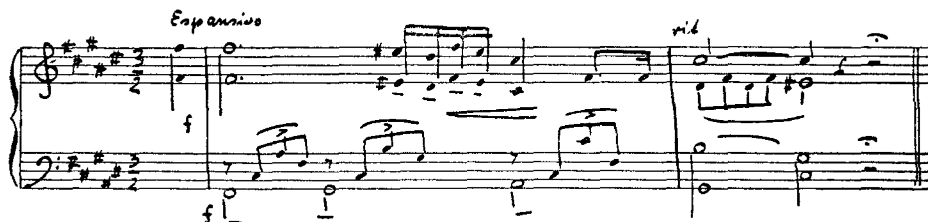
„Ich eſſe . . . und ſehe nur ihn,
ich ſchlafe . . . und träume von ihm,
wenn ich trinke, ſtrahlt mir wider
ſein Antlitz vom Grunde des Bechers."

Und in dem Maße, wie ſie über ſich hinauswächſt, vertieft ſie ihre Seele — jetzt in einer als typiſch deutſch zu bezeichnenden Empfindung, ſoweit Wolf-Ferraris Stil in ſeiner thematiſchen Einfachheit eine derartige Charakteriſierung zuläßt. Um ſchließlich den Vater und den läſtigen anderen Bewerber abzuſchrecken, bleibt ihr kein anderer Ausweg als ſich wieder — dumm zu ſtellen und damit den heiteren Ausgang des Spiels zu ſichern.

Es iſt ein künſtleriſches Wagnis, dieſer inneren Wandlung ein ſo ſchlichtes Thema zu geben wie das nachſtehende, das den muſikaliſchen Grundgedanken der Oper abgibt, die Ouvertüre beherrſcht und das Finale (Klavierauszug im Verlag G. Ricordi & Co., Milano):
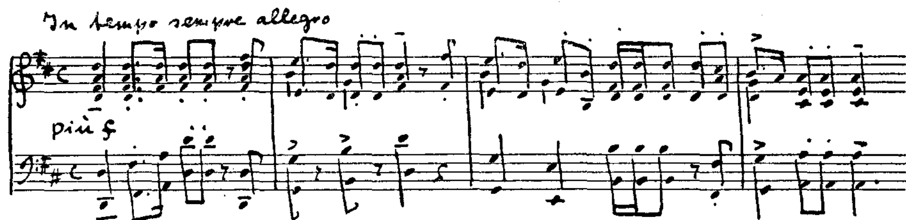


Es gehört die Meiſterhand eines Wolf-Ferraris dazu, um ſolche kleinen melodiſchen Keimzellen zum Blühen und Leuchten zu bringen und mit ihrer Hilfe eindeutiger formulierte Ausdruckswerte zu geben als es manchem dramatiſchen Komponiſten mit den größten Mitteln möglich iſt. Die muſikaliſche Analyſe iſt gerade bei Wolf-Ferrari ein undankbares Unterfangen: einzeln betrachtet erſcheinen ſeine Motive bedeutungslos — im Zuſammenhang des Ganzen gewinnen ſie erſt an Wert. Etwa wie folgende winzige Figur, die ebenfalls leitmotiviſche Verwendung findet und das Erwachen der Liebe in Laurencio, dem Bewerber der „dummen" Finea ſchildert:



In ſeiner thematiſchen Arbeit macht ſich der Komponiſt keineswegs von der Leitmotivtechnik abhängig. Er bietet Erinnerungsmotive, baut kleine geſchloſſene Nummern auf ein Motiv und wechſelt mit längeren rezitativiſchen Partien, in denen das Wort nur von einzelnen Akzenten

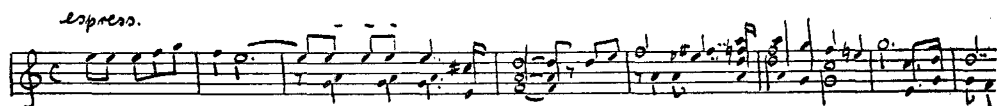
geſtützt wird. Der italieniſchen Eigenart gemäß tritt die Muſik vor der Stimme völlig zurück, die Achtung vor dem Handlungsverlauf zwingt den Tonſetzer zu ſeiner gewohnten Beſcheidenheit, und die Feinheit der vielgerühmten kammermuſikaliſchen Zeichnung iſt ſo wertbeſtimmend und ausſchlaggebend, daß man ihm die Ernſthaftigkeit der wenigen großen Tutti-Stellen einfach nicht glaubt. Es ergeben ſich bei ihm mit Einzeltönen Wirkungen von humorvollſter Überzeugungskraft wie bei dem Abgang Octavios, der dem Freier Liſeo die „dumme“ Finea als Braut empfiehlt: „Ein kluges Mädchen . . . und die reinſte Unſchuld!“ was die Geigen mit einem kleinen Stoßſeufzer in höchſter Lage staccato bekräftigen — oder wenn die inzwiſchen klug gewordene Finea im dritten Akt zu ihrer Dummheit zurückkehrt und die Harmonien ſich verwirren mit Querſtänden von übermäßigen Terzen und verminderten Quinten. Und hierfür genügt dem Komponiſten ein zweiſtimmiger Satz.

Dem Zeitpunkt der Handlung folgend begibt ſich Wolf-Ferrari in die Welt der Vorklaſſik, und man glaubt nicht allein Roſſini auftauchen zu hören, ſondern die Tanzkomponiſten der höfiſchen Kreiſe im Zeitalter Lullys und der deutſchen Suiten. Hierzu tragen die zahlreichen tänzeriſchen Einlagen bei, das Auftreten des geſchickt eingeſchobenen Tanzmeiſters, der dem „dummen“ Mädchen Unterricht geben ſoll, das erwähnte reizvolle „Intermedium“ der Diener-Pantomime, dann vor allem das Thema des Balletts im erſten Akt, das aus dem Auftrittsmotiv des Freiers Liſeo entwickelt iſt und in ſeiner ſteifen Grandezza an altfranzöſiſche Hoftänze erinnert:



Man gewinnt den Eindruck, daß Wolf-Ferrari in ſeiner jüngſten Schöpfung noch vereinfachter in ſeiner melodiſchen Sprache geworden iſt — ein beredtes Zeugnis für die künſtleriſche Reife, die mit geringen Mitteln hauszuhalten weiß. Der muſikaliſche Ausdruck lockert und verflüchtigt ſich wie ein koſtbares Parfum, das mit kaum wahrnehmbaren Tropfen und Tupfen Dufthüllen um ſich breitet.

Die Titelgeſtalt der „Dama boba“ hebt ſich in der muſikaliſchen Charakteriſierung und der leitmotiviſchen Behandlung weit über die anderweitigen Figuren der Komödie. Ihrem Liebeserleben widmet er die Ouvertüre, die in loſer Verbindung — lediglich durch das oben angeführte Andante sostenuto-Thema zuſammengehalten — die Hauptthemen des Liebespaares Finea-Laurencio enthält. Darunter der nachſtehende unmittelbar anſchließende Gedanke voll melodiſchem Reiz aus dem großen Duett des dritten Aktes:



Daß derartige Themen nicht ſentimental wirken, dankt Wolf-Ferrari ſeinem geſunden Gefühl, das mit einer kleinen harmoniſchen Ausweichung, mit einer melodiſchen Ausbiegung der Klippe der Trivialität entgeht. Das Studium ſeiner Werke muß angelegentlich allen denen empfohlen werden, die auf der Opernbühne die Grenzen zwiſchen Kunſt und Unterhaltung nicht zu wahren wiſſen und haltlos zwiſchen Jazz und Sinfonik hin- und herpendeln.

Ihnen ſei auch das Bekenntnis Wolf-Ferraris ans Herz gelegt:

„Wenn ich ſehe, wieviele Menſchen durch die Härte des Lebens die Möglichkeit zur Freude verlieren, muß ich die Kunſt unbedingt als eine Art des Balſams gegen dieſes Übel anſehen, eine Verjüngungskur für jene, die frühzeitig alt werden, eine Erheiterung für die Traurigen oder für jene, die nicht ſelbſt ſchaffen können. . . .“

Wie wahr — und wie gefährlich für unberufene Nichtskönner!

Die Inszenierung dieses Werkes in der Staatsoper traf unter der Regie von Wolf Völker mit der prächtigen Ausstattung Edmund Erpfs den rechten Lustspielton ohne Neigung zu parodistischen Übertreibungen, zu denen Wolf-Ferraris librettistische Eigenart leicht verlocken könnte. Das war ein heiteres, lebendiges, sehr natürliches Spiel in denkbarer Vollkommenheit. Die Hauptrolle der Finea fand in Erna Berger die ideale Verkörperung, die man von ihr erwarten durfte. Ihre reizende schelmische Ausdrucksweise, ihr meisterhaftes gesangliches Können gewann sich die Herzen. Sehr gewinnend Else Tegetthoff als ihre gelehrte Schwester, Fritz Krenn als Octavio in trefflicher Maske und Vielseitigkeit der gesanglichen Auffassung. Als nicht allzu stürmischer, stimmlich vorteilhafter Liebhaber Marcel Wittrisch neben Domgraf-Faßbaender mit seinem gut fundierten, gehaltvollen Organ und dem gediegenen Walter Großmann. Dazu das gelungene Quartett der Bedienten: Carla Spletter, Irmgard Armgart, Otto Hüsch, Gustav Rödin. Mustergültig die Chöre Karl Schmidts, die Tänze der Lizzie Maudrik. Ein besonderer künstlerischer Genuß war das künstlerische Walten von Karl Elmendorff. Wie er das Orchester strahlen ließ, die Farben verteilte, die Feinheiten herausarbeitete — das wird unvergeßlich bleiben. Das Publikum zeigte sich sehr begeistert, und inmitten der Solisten wurde der anwesende Komponist wiederholt vor den Vorhang gerufen.

Kulturpolitischer Anhang.

Die verdienstvollen Aussprach-Nachmittage des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda zwischen Künstlern und Kunstschriftleitern wurden mit aufschlußreichen Vorträgen fortgesetzt. Die Fülle der kulturpolitischen Anregungen, die diese Zusammenkünfte bieten, ist so groß, daß sie sich im Rahmen eines kurzen Berichtes kaum erschöpfen läßt. Desto nachhaltiger dürfte die Wirkung für die Zukunft sein.

Der Musikinspizient der Luftwaffe, Prof. Husadel, sprach über sein Arbeitsgebiet. Er streifte zunächst die noch viel diskutierte und noch nicht einstimmig bejahte Frage der musikalischen Bearbeitung. Doch darf man ihm sicherlich recht geben, wenn er gerade die Verdienste der Militärmusik betonte, die durch Bearbeitungen großer Meister volkstümlicher Wegbereiter der ernsten Kunst geworden sei. Er führte Anerkennungen von Liszt, Berlioz, Hans von Bülow, Wagner und Richard Strauß an.

Seine besondere Aufgabe bestehe darin, der Luftwaffenmusik eine eigene Note zu geben und arteigene Literatur zu schaffen. In der Besetzungsfrage sei größere Helligkeit und Leichtigkeit anzustreben. Die Mittellage müsse geschmeidiger klingen. Hierzu dienen die neu eingeführten Saxophone. Auffällig ist (nach italienischem Vorbild) die Bevorzugung tiefer Bläser: zwar ohne Fagott, dafür Baß- und sogar Kontrabaß-Klarinette, Englischhorn, Baßtrompete, Ventilbaßposaune u. a.

Die Frage der Verwendungsmöglichkeit von Plexiglas-Instrumenten fand eine etwas überraschende, fast prosaisch anmutende Beantwortung. Klanglich seien die Untersuchungen zwar noch nicht abgeschlossen, aber gläserne Flöten seien deshalb wenig vorteilhaft, weil sie — jeden Schmutz erkennen ließen! Und „rote" Plexiglas-Klarinetten böten denn doch einen zu ungewohnten Anblick.

Der neue Referent für Volksmusik im Ministerium, Dr. Goslich, referierte über den Stand der Volksmusik, die nicht mit „populärer Musik" zu verwechseln sei. Nach den Begriffsbestimmungen der Reichsmusikkammer verstehe man unter Volksmusik diejenige Musikgattung, die von Laien ohne Erwerbsabsichten ausgeführt werde. Damit ist zum ersten Male versucht worden, die „Volksmusik" eindeutig zu präzisieren — wenn auch unter mehr äußerlichen Gesichtspunkten. Dann kam der Redner auf die Organisation der Volksmusik zu sprechen unter statistischen Angaben, auf die Unterrichtsbegriffe, das Volkslied als Grundlage der Volksmusikschule, das instrumentengerechte Musizieren und die instruktive Gemeinschaftsarbeit.

Eine Auseinandersetzung über Filmmusikfragen mit dem bekannten Tonsetzer Herbert Windt vollzog sich im Rahmen einer lebhaften Unterhaltung. Auch hier grundsätzlich

wertvolle Probleme. Z. B.: Warum muß der Filmton lauter sein als der Bühnen-Sprech- und Gesangston? Gibt es im Kino kein Piano? Besitzen die „steuernden" Tonmeister ein zu wenig ausgeprägtes musikalisches Gefühl? Besteht nicht die Gefahr, daß das Ohr des Kinobesuchers für Konzert- und Opernwirkungen abgestumpft wird?

Die Frage der klassischen Musik im Film würde zu ihrer umfassenden Beantwortung einen besonderen Aufsatz erfordern. Jedenfalls zeigte sich erfreulicherweise volle Einmütigkeit in der Ablehnung, bis auf die einzig zulässige Ausnahme zur Charakterisierung eines historischen Milieus. (Ist dieses Milieu etwa in dem Bachfilm „Das unsterbliche Herz" gegeben?!)

Erstaunlich ist im übrigen die Fülle von Musiker-Filmen, die teils fertiggestellt, teils in Arbeit sind. Ich habe aus der Filmfachpresse notiert: In deutschen Ateliers ein Tschaikowsky-Film, ein Mozart-Film nach Mörikes „Mozart auf der Reise nach Prag", ein Hans von Bülow-Film mit Ludwig II. und Cosima Wagner (wie kann schauspielerisch ein solcher Meister des Taktstocks stilgetreu verkörpert werden?!), in deutsch-italienischer Zusammenarbeit „Drei Frauen um Verdi", in italienischen Ateliers ein „Butterfly"-Film mit Puccinis Musik, in Frankreich ein Schubert-Film mit Lilian Harvey.

Und obendrein wird die Filmkunst sicherlich noch einmal das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, klassische Musik „populär" gemacht zu haben. . . .

Musik in Köln.

Von Hermann, Unger, Köln.

Vorbereitungen für den kommenden Musikwinter, sommerliche Serenaden und Abschlußkonzerte der Schulen, das ist, in Stichworten gesagt, der Inhalt der letztvergangenen Wochen gewesen. Für die Gürzenichkonzerte plant Prof. Eugen Papst an Neuaufführungen das Jagdkonzert von Cesar Bresgen, das Cellokonzert von Trapp, Hans Pfitzners Violinkonzert, dazu einen Abend mit italienischer Musik (Respighi, Zandonai, Salviucci) und spanischer (de Falla). Die Oper verspricht an Neuheiten Lothars „Schneider Wibbel" und zwei neue vlämische Werke, endlich eine, noch in der Arbeit befindliche Oper Paul Graeners. Im Rahmen der für den nächsten Sommer bevorstehenden Internationalen Verkehrsausstellung (Iva) sollen Gastspiele der bedeutendsten ausländischen Musikvereinigungen und Opernhäuser stattfinden, aber auch der deutschen zeitgenössischen und westdeutschen Musik gedacht werden.

Die Reihe der, vom Musikbeauftragten und dem Kunstdezernat ins Leben gerufenen Serenaden fand ihre regelmäßige Fortführung und wird sie den ganzen Sommer hindurch finden. Am Rathause tragen allsonntäglich die Kölner Männerchöre alte und neue Weisen vor, und so ist es nicht möglich, sie alle im Einzelnen aufzuzählen, nur sie summarisch lobend zu erwähnen. Im Walraf-Richartz-Museum (das neben einzig dastehenden römischen Funden auch die Bilder der altkölnischen Malerschule, daneben jedoch auch einen Rembrandt u. a. birgt) erklang Mozartsche Musik zur Eröffnung einer Sonderausstellung „Große deutsche Zeichner von Runge bis Leibl". Ausführende waren Laien und Berufsmusiker. Ein weiterer Abend, den das Rheinische Landesorchester unter Heribert Weyers bestritt, nannte sich „Salzburger Serenade" und bot u. a. die lustige Jagdsinfonie Leopold Mozarts, Michael Haydns Divertimento und Mozarts Klarinettenkonzert in frischer Wiedergabe vor einer zahlreichen und andächtigen Hörerschaft. Im Innenhofe gab der Reichssender Köln unter GMD Schulz-Dornburg unter dem Motto „Wir bringen ein Ständchen zur Sommerzeit" Schuberts berühmtes Altsolo mit Frauenchor, Mozarts Nächtliche Serenade, Richard Straußens Bläserserenade und eine Gartenmusik von Girnatis sowie ein Nocturno von Borodin. Neben diese, in ihrer Art im Reiche vielleicht einzig dastehenden volkstümlichen Musikveranstaltungen traten Orgelstunden der Stadt im Saale der Musikhochschule, wobei Prof. Michael Schneider u. a. altfranzösische Musik des 18. Jahrhunderts (Daquin, Lebeque) neben Pachelbel und Bach stellte, während Prof. Bachem Buxtehude, Frescobaldi in Nachbarschaft zu Bach und Händel treten ließ. Der Aachener Dr. Hans Klotz sprach mit musikalischen Vorführungen zur Frage der Entwicklung des Orgelspiels von 1450 bis zur Neuzeit,

und zeitgenöſſiſche Orgelmuſik ließ Prof. Schneider an einem Offenen Abend der Univerſität mit Werken von Reger bis Diſtler erklingen. Die Staatliche Hochſchule für Muſik machte an ihrem Opernabend mit Haſſes „Piramo und Tisbe", deren Handſchrift Prof. Dr. Bücken in Köln entdeckt hatte, bekannt, einem intimen, für den Dresdener Hof geſchriebenen, aber an innerlicher Muſik reichem Werk. Am gleichen Abend hörte man Händels berühmte „Rodelinde", ebenfalls unter der Leitung von Prof. Dr. Rudolf Schneider und ausgeführt von dem Schulorcheſter und Angehörigen der Geſangsklaſſen, von denen ſich Hermann Eſſer, Ilſe Sieckmann, F. A. Buſchmann, Adele Wirtz, Gerhard Pankatz, Trudel Naumann, F. H. Speck und Hans Lewe als begabte und bühnenſichere Talente auswieſen. Im Schlußkonzert zeigte Walter Püttmann, ein Dahmſchüler, famoſes Chopinſpiel, Theo Morſchel (Klaſſe Papſt) ſichere Dirigieranlagen an einer Dvořákſinfonie und Paul Werner (Pillneyſchüler) gediegenes Können im Beethovenſtil. Als hochbegabte Pianiſtin wies ſich die 11jährige Lore Werner aus, der die Stadt Köln einen Abend einräumte, und die ein Konzert Chr. Bachs ganz ausgezeichnet vortrug. Prof. Beerwald und Frau Gertrud Förſtel, beide Hochſchullehrer, ſetzten ſich für H. J. Bibers, des Dresdener Zeitgenoſſen Schützens „Myſterienſonaten" ein, und das Otterſbach-Enſemble ſtellte in der Engelbert Haas-Muſikſchule eine Reihe zukunftsreicher ſängeriſcher Talente auf die Bühne. Der Nachfeier des 60. Geburtstages von Prof. Richard Trunk galt ein Abend des Kölner Männergeſangvereins, wobei der großangelegte Zyklus „Von der Vergänglichkeit" ſowie als Uraufführung das Preislied auf Köln „O Kron" auf Richard Wenzens Text erklang und Frau Mariela Trunk, von ihrem Gatten begleitet, wieder durch den Liebreiz ihrer Stimme und ihres Vortrags entzückte. Dem 75jährigen Auguſt von Othegraven wurde ebenfalls ein Ehrenabend eingeräumt, in deſſen Verlaufe, von einer ganzen Reihe Kölner Chöre die „Königskinder", der „Leiermann" u. a. m. dargeboten wurden und der in der Überreichung einer neugeſtifteten „Othegraven-Plakette" ſeinen Höhepunkt fand. Am Tage des Deutſchen Liedes erlebte man eine Kundgebung des Kölner Sängerkreiſes unter Heinrich Brach ſowie Veranſtaltungen der Muſikhochſchule, der Rheiniſchen Muſikſchule und der Städtiſchen Singſchule, endlich auch des collegium musicum der Univerſität. Im Opernhauſe ging eine Geſamtaufführung des Wagnerſchen „Ringes" in vorbildlicher Ausführung von ſtatten. Mit Siegfried Wagners „Schwarzſchwanenreich" gaſtierte das Haus in Bayreuth, während aus dem fernen Oſten das Java Bali-Theater in Köln Proben ſeiner tiefſymboliſchen und poetiſchen Kunſt zeigte. Mit Wagners „Tannhäuſer" verabſchiedete ſich GMD Fritz Zaun, der als Leiter des Berliner Städt. Orcheſters fortgeht, von ſeinen Freunden in der Vaterſtadt lebhaft gefeiert, und Eugen Bodart, den man als Intendanten nach Altenburg berief, ſtellte ſich nochmals mit Bizets „Carmen" in den Dienſt unſerer Oper. W. Kienzls „Evangelimann" gab dem Sohne Hans Pfitzners, Peter Pfitzner, Gelegenheit, ſich als Inſzenator zu bewähren.

Der Reichsſender Köln ſetzte ſeine Reihe „Das Klavierkonzert" mit der ſelten gehörten, dickflüſſigen „Fantaſie" von Debuſſy fort (Egbert Grape als tüchtiger Soliſt) und ließ an neuer Muſik eine Geigenſonate des Kölners Bettingen über alte Volkslieder erfolgreich erklingen.

Muſik in Leipzig.

Von Horſt Büttner, Leipzig.

Der Organiſt an der Verſöhnungskirche, Werner Buſchnakowski, hat vom September 1938 bis zum Juni 1939 an zwanzig Abenden ſämtliche Orgelwerke Johann Seb. Bachs vorgetragen. Es wird wohl zum erſten Male geſchehen ſein, daß dieſer gewaltige Kulturbeſitz der Bachſchen Orgelwerke in einer ſo kurzen Spanne Zeit zum Erklingen kam. Daß die Bewältigung dieſer wahrhaft rieſigen Aufgabe einen geradezu fanatiſchen Arbeitswillen und einen reſtloſen Einſatz des ganzen Könnens erfordert, iſt jedem Einſichtigen klar; eine ſolche Aufgabe kann ſich ja überhaupt nur ſtellen, wer über dem Durchſchnitt ſteht. Die von uns beſuchten Abende ließen jedoch ohne weiteres erkennen, daß Buſchnakowski den kategoriſchen,

hochgeſpannten Forderungen, die von einem ſolchen Werkbeſtand ausgehen, auch tatſächlich gewachſen war, ſowohl ſpieltechniſch wie geiſtig. Eine möglichſt werkgetreue Wiedergabe, die vor allem auf Herausarbeitung der Polyphonie bedacht war, wurde angeſtrebt und erreicht. Eine Kulturleiſtung erſten Ranges!

Eine Aufführung von Bachs h-moll-Meſſe mit dem Gewandhauschor leitete in der Thomaskirche Hermann Abendroth. Durch ſorgfältige Darſtellung aller muſikaliſchen Elemente, aber auch durch klare Betonung des jeweiligen Sinngehaltes der Einzelteile ergab ſich ein geſchloſſener Eindruck.

Der Univerſitätsmuſikdirektor Friedrich Rabenſchlag widmete eine geiſtliche Abendmuſik des Univerſitätschores dem Schaffen von Ernſt Pepping. Die große Motette „Ein jegliches hat ſeine Zeit", drei Evangelimotetten, die „Deutſche Meſſe", dazu Orgelwerke: all dies, vor allem aber die Vokalwerke zeugten von der Meiſterſchaft des Komponiſten, die ſich ebenſo im polyphonen Satz wie in der Kunſt der Textausdeutung äußert. In dieſen Vokalwerken tritt jedoch zu den bereits bekannten Vorzügen der Peppingſchen Muſik auch eine wirklich tragfähige, inſpirierte Thematik, deren ja die polyphone Muſik nicht minder entraten kann als die homophone. So geht von dieſen Schöpfungen der Eindruck des Zwingenden, Überzeugenden aus. Der Univerſitätschor befand ſich an dieſem Abend in vorzüglicher ſtimmlicher Verfaſſung und vermochte daher unter ſeinem, für Pepping ſeit jeher einſatzbereiten Leiter die Ausdruckswerte dieſer ſchwierigen Werke voll zur Geltung zu bringen. Um die Wiedergabe der Orgelſtücke machte ſich Walter Zöllner verdient.

Ein Feſtkonzert zu Ehren von Heinrich Zöllner, das die Stadt Leipzig veranſtaltete, ſowie eine Serenade und eine Freilichtaufführung anläßlich des zehnjährigen Beſtehens des Inſtrumentenmuſeums der Univerſität konnte ich wegen Abweſenheit von Leipzig leider nicht beſuchen. Wie mir berichtet wurde, verliefen alle dieſe Veranſtaltungen ſehr anregend.

Das Landeskonſervatorium bot vor den Ferien noch ein Konzert, in dem Walther Daviſſon mit dem Orcheſter und Johann Nepomuk David mit dem Kantoreichor manch ſchöne Leiſtung vermittelten. Marillis Roever bewies an dem E-dur-Konzert von Bach bereits recht beachtliche geigeriſche Qualitäten, und Eleonore Eckardt lieh der Solokantate „I lamenti d'amore" von Gluck eine ſtimmliche Schönheit und eine Reife der Geſtaltung, daß man der weiteren Entwicklung dieſer Sängerin wohl mit einiger Spannung entgegenſehen kann.

Im übrigen vollzieht ſich während der Sommermonate ein weſentlicher Teil des Muſiklebens im „Gohliſer Schlößchen", wo die Park-Serenaden eine zahlreiche und dankbare Zuhörerſchaft finden. Sigfried Walther Müller iſt mit dem Leipziger Kammerorcheſter hier auf eine ſorgfältige Ausführung der Vortragsfolgen bedacht, die ihren Beſtand überwiegend der Geſellſchaftsmuſik des 18. Jahrhunderts entnehmen. Je eine Serenade betreuten Walther Daviſſon und der Gewandhauskapellmeiſter Hermann Abendroth. Schließlich muſizierten im Rahmen einer Serenade auch die Städtiſche Muſikſchule für Jugend und Volk, die Rundfunkſpielſchar 7 und die Bannſpielſchar 107 der HJ, und dieſer Abend vermittelte von der Aufbauarbeit, die hier geleiſtet wird, bereits ein recht erfreuliches Bild. Eine uraufgeführte Chorliederreihe „Der Baum" von Helmut Bräutigam iſt zu erwähnen, da der Komponiſt liedhafte Melodik und maßvoll-polyphone Geſtaltung im Dienſt der Textaussdeutung ſicher einſetzt.

Muſik in München.

Von Wilhelm Zentner, München.

Der Münchener Feſtſommer 1939 hat diesmal mit dem ſeltenen Ereignis einer Oratorien-Uraufführung eingeſetzt. In der Tonhalle erlebte Gottfried Rüdingers „Tannenberg" ſeine erſte Konzertwiedergabe. Name und Stoff verpflichten. Denn obwohl uns erſt ein Vierteljahrhundert von jenem triumphalen Geſchehen, einer der größten Waffentaten des deutſchen Schwertes, trennen, iſt Tannenberg bereits zur Heldenſage, auch für den Mitkämpfer zu einem Begriff mythiſcher Erhabenheit geworden. Was wunders, wenn Geſtaltungs-

verlangen den deutschen Künstler ergreift, jenem gewaltigen Ringen um die Freiheit deutscher Erde ein tönendes Ehrenmal zu türmen! In diese Lockung verflicht sich zugleich eine Mahnung: nur wer sich, nach den Worten des Wagnerschen Hans Sachs, wirklich „rein und edel weiß im Werben und im Singen", darf Blick und Hand zu diesem Stoff erheben. Eines scheint mir dabei besonders unerläßlich: die Eichung auf die Maße einer unbedingten inneren Wahrhaftigkeit. Wer dies Geschehen in die Berechnungskreise irgendwelcher eilfertiger Konjunktur zöge, seiner Formung nachtrachtete ohne das Gebot innersten Gewissens, der machte sich wahrhaftig einer Sünde wider den Geist, den Geist eines ewigen Deutschtums schuldig!

Wir kennen und schätzen Gottfried Rüdinger seit langem, und was ihn vor allem ins Herz schließen ließ, das ist die Natürlichkeit, Gesundheit und unproblematische Frische seines süddeutsch warmblütigen Musikantentums. Bei ihm handelt es sich nicht um ein bloßes äußerliches Anknüpfen bei Volkslied und Choral, bei der alten Mehrstimmigkeit; Rüdinger wurzelt in diesen Elementen, denen er die Lebenskraft des eigenen, kraftvollen Schaffens entsaugt. Einem solchen Manne glaubt man den Impuls aufrichtiger Begeisterung, die ihn zu diesem Stoffe gelangen ließ, aufs Wort. Es lag in Zielrichtung und Geist seines Schaffens, wenn Rüdinger die Gestaltung im Sinne eines Volksoratoriums unternahm. Man könnte sich gewiß noch andere Betrachtungs- und Behandlungsweisen denken; allein für Rüdingers Wesensart war die hier verwirklichte Form die einzig gemäße und erfolgverbürgende. Der Komponist ersparte sich ein präambulierendes Theoretisieren über eine „neue" Oratorienform, wie dies heute an der Tagesordnung ist; er griff zu der volkstümlich schlichten Textgestaltung von Fr. W. Hausmann, eines ehemaligen Frontkämpfers, dem als solchem der Ehrgeiz sogenannter hoher Worte fern liegt, und er fand hier in dem Wechsel von Arien, Duetten, Ensembles und Chorpartien ein Muster erneuert, das sich bis zu Händel und Haydn hoher Ahnen rühmen kann. Der Knappheit des Dichterwortes entspricht die in ebensolchem Geiste erfolgte musikalische Formung; ja, ich glaube, sogar auf die Einführung des Sprechers ließe sich zu geschlossenerer Wirkung des Ganzen noch verzichten, da das gesprochene Wort innerhalb eines musikalischen Rahmens stets mit ungleichen Waffen zu kämpfen hat. Rüdinger sollte auch die Sprechpartien rezitativ oder doch, wie dies an einer Stelle bereits geschehen, melodramatisch gestalten. Bei „Tannenberg" handelt es sich keineswegs um ein bloßes „Schlachtengemälde". Im Gegenteil, die Kampfhandlung bildet lediglich eine höhepunktartige Episode innerhalb eines großen, kontrastreichen dreiteiligen Ganzen. Prologartig eröffnet der Chor „Deutsche Ostern" das Werk. Schon hier fesselt die lebensvolle und natürliche Erneuerung alten Choralgeistes, dem wir im Verlaufe der Schöpfung mehrfach wieder begegnen. Der erste Teil schildert sodann die Ernte in den Masuren mit Erntechor und Erntetanz, Themen, bei denen Rüdinger seine natürliche Verhaftung im Boden der Volksmusikformen besonders überzeugend zu bewähren vermag. Bannende Stimmungskraft entatmet der Alt-Arie „Abendsonne", deren mehr individuelles Gefühl von einem mehr allgemeine Gefühle austönenden Friedenschor abgelöst wird. Der zweite Teil nimmt zunächst mit der fröhlichen Feier einer Hochzeit in den Masuren die heiteren Töne und Stimmungen des ersten wieder auf. Da bricht gewitterartig die melodramatisch geformte Kunde vom Russeneinfall in die Feierstimmung. Eine packende Verwendung der Dissonanz versinnbildlicht anschaulich die Wirkung, die zunächst „Bange Erwartung" (Sopranarie und Chor) auslöst. Ein Baßsolo, dem ebenfalls vom Chor sekundiert wird, mahnt zu Mut und Zuversicht. Die Liebenden müssen scheiden, bei klingendem Spiel ziehen die Truppen ins Feld, begleitet von den Segenswünschen der zurückbleibenden Mutter. Ein „Gebet vor der Schlacht", mit einer cantus-firmus-artigen Verwendung des Chorals „Ein' feste Burg", beschließt den zweiten Teil. Der dritte beginnt mit einem Orchestervorspiel, dem das eigentliche Losbrechen des Glockensturmes folgt. Nochmals beruhigt sich die dramatisch erregte Stimmung in dem schönen Chor-Satz „Selbstvertrauen". Die eigentliche Schlachtschilderung vollzieht sich ebenfalls in einer Chorszene, von reichem Orchesterkolorit umrankt. Mittelalterliche Totentanzstimmungen beschwört die Stelle „Grinsend schreitet ein Gerippe". Dann steigt ein Dankgebet zum Himmel, und ein leiser Trommelwirbel kündet den Trauermarsch des Orchesters an. Nach dem Verklingen des knapp gefaßten Stückes vereinen sich die vier Solostimmen zur Mahnung der Heldenehrung, bis ein Gruß an das kommende Geschlecht Chor, Orgel und Orchester zum machtvollen Aufgebot des Ausklangs vereint. — Die

Aufführung unter der Geſamtleitung von Richard Trunk gab dem Münchener Philharmoniſchen Chor ſowie dem Münchener Domchor Gelegenheit zu gemeinſamem, erfolggekröntem Wirken. Auch das Soloquartett ſtand mit Kräften wie Marta Martenſen, Johanna Egli, Rudolf Gerlach und Fr. W. Hezel auf der Höhe ſeiner Aufgabe. Den Inſtrumentalpart beſtritt das weſentlich verſtärkte Orcheſter Schmid-Lindner, am Orgeltiſche waltete Hermann Sagerer. Die Uraufführung fand bereits nach den beiden erſten Teilen lebhafte Anerkennung, die ſich am Schluſſe zu einem ſtürmiſchen Erfolg für den anweſenden, oft gerufenen Komponiſten verdichtete.

Einen der gewinnendſten Anziehungspunkte des Münchener Feſtſommers bilden, außer den bereits traditionellen Brunnenhof-Serenaden in der Reſidenz, die Schloßkonzerte in Schleißheim. Sie ſind nach den ſchönen Eindrücken des vergangenen Jahres heuer wieder aufgelebt, der erſte Abend begleitet vom Gunſtgeſchenk eines wundervollen Juliabends. Was für eine herrliche Ouverture, die dem Genius loci entklingt! Gibt es eine beglückendere Einſtimmung auf das, was uns erwartet, als ein gemächliches Schlendern in den Gartenanlagen des Schloſſes, im abendlichen Duft der Bäume, Sträucher und Blüten, indes feſtlicher Glanz der Abendſonne die Fenſterreihen des ſtolzen Baus vergoldet? Dann leitet uns die feſtlich breite Treppe, hoch überwölbt vom prunkenden Schmuck der Decke, hinauf in den kerzenerleuchteten Feſtſaal. Jeder fühlt: nur Muſik, die ſeeliſch unmittelbarſte aller Künſte, die dort beginnt, wo das Wort endet, kann jetzt Ausdruck deſſen werden, was uns ahnungsvoll, aber unausſprechbar bewegt. Ich denke an J. S. Bach: „O ſchöne Zeit! O Abendſtunde!" — Und ſchon vernehmen wir wirklich, wie Antwort auf einen Geiſtesgruß, die Stimme des Genius. Auguſt Schmid-Lindner, gleich überragend als Bachkenner wie als Bachdeuter, hebt mit ſeinem Kammerorcheſter zu feſtlichem Spiele an. Man genoß an dieſem erſten Abend „Höfiſcher Muſik" die in dieſen Rahmen ſich adelig einfügende Ouverture und Suite h-moll, deren Flötenpart Walther Theurer betreute, und das Tripelkonzert a-moll mit Auguſt Schmid-Lindner am Flügel, Lina Daimer als Vertreterin des Geigen- und Walther Theurer als ebenbürtigem Meiſter des Flötenparts. Dazwiſchen die geiſtliche Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen", von Helma Panke in den Anforderungen der Stimmvirtuoſität, Muſikalität und Ausdrucksbeſeelung gleichermaßen eindrucksvoll bewältigt, großartig die Durchführung des Trompetenparts durch Georg Donderer. — Ein zweiter nicht minder beglückend verlaufener Abend vereinte mit Werken von Friedrich dem Großen, Joh. Chriſt. Bach, Peter von Winter und Joſeph Haydn Muſik des deutſchen Rokoko. In Peter von Winters die Abſchieds- und Verlaſſenheitsſtimmungen einer Ariadne reizvoll, wenn auch nicht eben tiefgründig ſchildernden „Cantatina" wußte eine junge Münchener Nachwuchsſängerin, Marga Ritter, durch den Scharm ihrer ſüßen, virtuos beherrſchten Sopranſtimme, durch gewinnende Muſikalität und Geſtaltungsgaben zu feſſeln.

Ein gemeinſam vom Reichsſender München mit dem NSD-Studentenbund veranſtalteter Abend „Von deutſcher Romantik" brachte die Konzerterſtaufführung von Kurt Stroms „Kantate vom Singen" (Texte v. Eichendorff), die bereits im Rundfunk mehrmals erfolgreich erklungen war. Für mich bedeutet dieſe Schöpfung eine beglückende Beſtätigung, daß romantiſches Empfinden und romantiſcher Formungswille als Grundtatſachen deutſchen Weſens immer wieder neue, beſtrickende Blüten treiben. Es iſt billig, bei Strom auf das gewiß nicht zu leugnende Vorbild Pfitzners zu weiſen; viel wichtiger wäre die Feſtſtellung, daß hier der prachtvoll geglückte Verſuch unternommen worden iſt, bei allem Bekenntnis zu Pfitznerſcher Geiſteshaltung einen doch durchaus perſönlich beſtimmten Weg zu ſchreiten, auf dem ſich leicht und willig folgen läßt, weil Strom eine der natürlichſten, ehrlichſten und zugleich reichſten Begabungen unter den jüngeren Komponiſten iſt. Erfindung und Form, Phantaſie und Können ſtehen bei Strom in vollkommenem Gleichgewicht. Das verleiht ſeiner Tonſprache etwas wundervoll Beſchwingtes, Problemſchwereloſes bei einem allenthalben fühlbaren Trachten nach Grund und Weſen der Dinge. Romantiſche Verſonnenheit überzeugt bei Strom mit gleicher Unmittelbarkeit wie ſein quellfriſch ſprudelnder Humor, übrigens eine Gefühlshaltung, in der er ſeinem Dichter Eichendorff beſonders nahe zu kommen ſcheint. Die Vertonung des köſtlichen „Tafelliedes" gibt ſich frei von aller falſchen Burſchikoſität und äußeren Kneipgeſtik; ihre innere

Heiterkeit erfüllt mit einem wirklichen Behagen des Herzens. Die Wiedergabe des köſtlichen Werkes, dem weiteſte Verbreitung zu wünſchen wäre, bereitete dem Dirigenten Hans Adolf Winter, dem Rundfunkorcheſter ſowie dem von Ed. Zengerle trefflich vorgeſchulten Rundfunkchor ſichtlichen Spaß. Dem Solopart kann man keinen ſtimmgeeigneteren und vortragsüberzeugenderen Sänger wünſchen als Theo Reuter.

In der Evangeliſchen Kirche München-Paſing beſchloß Paul Bleier die Reihe ſeiner geiſtlichen Abendmuſiken mit einem ſchon als Vortragsfolge bemerkenswerten Konzert neuzeitlicher Orgelwerke. Zunächſt gedachte Bleier ſeines vor 10 Jahren verſtorbenen Meiſters Anton Beer-Walbrunn mit der Aufführung der „Paſſacaglia und Fuge g-moll" aus dem Manuſkript. In der Tat eines der herbſten und ſtrengſten Werke des Oberpfälzer Meiſters in dem durchgehenden g-moll, mit ſeinen 17 Variationen und der abſchließenden vierſtimmigen Fuge! Sehr verdienſtlich war überdies die Münchener Erſtaufführung des Lehrſtücks für Orgel „Chriſtus, der iſt mein Leben" des in München leider noch wenig bekannten Joh. Nep. David, in deſſen großartiger, mit tiefem Singgehalt erfüllter Architektur Bleier das Tiefſchürfende ſeines von hohem Idealismus durchdrungenen Künſtlertums bewähren konnte. Es war auch kein übler Gedanke, der linearen Diktion Davids als Stilgegenſatz die vorwiegend harmoniſchen Variationen Karl Höllers in der Choralpartita „Helft mir Gottes Güte preiſen" gegenüberzuſtellen und das Gegenſätzliche der Schreibweiſe in der Ausdeutung überzeugend ſpürbar zu machen. Mit der abſchließenden Toccata aus Werk 2 von Helmut Bräutigam geriet man in den Bann einer verheißungsvollen Begabung, für die ſich der Organiſt mit faſzinierendem künſtleriſchem Nachdruck einzuſetzen wußte.

*

Die Staatsoper war naturgemäß an der opernfeſtlichen Ausgeſtaltung des Tages der Deutſchen Kunſt maßgebend beteiligt. Wunſch und Wille des Führers hatten zur Feſtdarſtellung am Haupttage abermals eine Schöpfung von Richard Wagner und zwar „Tannhäuſer" ausserſehen. Für die Opernleitung erwuchs damit die Pflicht einer grundlegenden ſzeniſchen und muſikaliſchen Erneuerung des Werkes. Man nützte dieſe zugleich zur Wiedergeltendmachung eines alten Münchener Brauches, denn ſtatt der in den letzten Jahren üblichen „Dresdener Faſſung" erſchien die „Pariſer Bearbeitung", wie ſie ehedem für einen Felix Mottl und Franz Fiſcher in Erfüllung deſſen, was der Meiſter ausdrücklich verlangt hatte, Selbſtverſtändlichkeit bedeutete. Die dekorative Neugeſtaltung war Ludwig Sievert anvertraut worden. Seine, dem Geiſt des Werkes wahlverwandt ſich vermählenden Bühnenbilder, vor allem die Anlage des Wartburgſaals, der der Maſſenentfaltung und Gruppierung lockende Möglichkeiten eröffnet, haben weſentlich zum hinreißenden Geſamteindruck des Ganzen beigetragen. Freilich wäre letzterer in ſolcher Geſchloſſenheit kaum möglich geworden, hätten nicht die einfühlſame Spielleitung von Rudolf Hartmann ſowie die muſikaliſche Vorbereitung und Führung von Clemens Krauß, beide aus dem Herzpunkt einheitlichen Geſtaltungswillens erfloſſen, nach einer vertieften Sinndeutung des von allem Schablonenmäßigen gründlich entſchlackten Aufführungsbildes getrachtet. Als kennzeichnend für Geiſt und Ehrgeiz der Wiedergabe durfte bereits das Bacchanal des Venusberges gelten, an deſſen dem Ausdruck der Muſik entſprechender pantomimiſcher Verwirklichung man füglich gezweifelt hat. Die Schwierigkeit liegt allerdings in der beſonderen Lagerung der Aufgabe, die Wagners Vorſchriften ſtellen: realiſtiſche Elemente, wie den bis zum Orgiasmus ſich ſteigernden Leidenſchaftsrauſch der Begierden, mit den allegoriſchen Darſtellungen einer Europa und Leda ſtilbruchlos zu verſchmelzen. Der choreographiſchen Phantaſie und dem perſönlichen tänzeriſchen Einſatz von Pia und Pino Mlakar iſt die Löſung des Problems überzeugend gelungen. Die Szene wurde ganz aus dem Impuls der von Wagner geforderten feſſelloſen Leidenſchaft geſtaltet, allein jener wirklichen Leidenſchaft, die auch die gewagteſte Situation zu adeln vermag. Auch im Sängerenſemble begegneten ſich große Leiſtungen in edlem Wetteifer; am überragendſten erſchien wohl in ihrem wundervollen Ausgleich der geſanglichen und darſtelleriſchen Mittel die Venus von Gertrud Rünger. Trude Eipperle feſſelte als Eliſabeth durch den Zauber jugendlicher Anmut und Poeſie; ſtimmlich mußte ſie allerdings mitunter ein Äußerſtes wagen. Günther Treptow in der Titelrolle hatte prachtvolle ſtimmliche Mittel einzuſetzen; mit Partnern wie dem Wolfram von

Hans Hermann Nissen und Hans Hotters Biterolf ein Sängerwettstreit in des Wortes wahrster Bedeutung. Ludwig Webers Landgraf war in Spiel und Gesang auf die diesem Künstler eigenen großen Maße geeicht. Zur machtvollen Wiedergabe der Chöre hatten sich der Münchener mit dem gastweise überlassenen Wiener Staatsopernchor zusammengefunden. Die Neueinstudierung, der der Besuch des Führers die besondere Weihe gab, weckte im Hause Stürme der Begeisterung.

Um das Kernstück des „Tannhäuser" gruppierten sich, den Münchener Festspielgedanken mit seiner Dreiheit Mozart-Wagner-Richard Strauß versinnbildlichend, die weiteren Aufführungen von Mozarts „Entführung aus dem Serail" im wahlverwandten Raume des Residenztheaters unter Bertil Wetzelsbergers Stabführung sowie der „Arabella" von Rich. Strauß. Über die letztere Neueinstudierung, eine der glanzvollsten Taten der Münchener Staatsoper und sichtlich einer Herzensangelegenheit von Clemens Krauß wird bei der Würdigung der sommerlichen Richard Strauß-Festspiele noch ausführlicher zu berichten sein, da die hier gezeigte „Münchener Fassung" sich gewiß auch auf die Aufführungspraxis anderer Bühnen als vorbildlich auswirken wird!

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Das große Ereignis, mit dem die Wiener Spielzeit ihren in jeder Hinsicht feierlichen Abschluß fand, bildete die diesmal in Wien abgehaltene Sechste Reichstheaterfestwoche. Sie wurde eingeleitet durch eine große und eindrucksvolle Rede des Präsidenten der Reichskulturkammer, Reichsministers Dr. Josef Goebbels, der eine kurze musikalische Feier vorausging: mit Schuberts „Rosamunden"-Ouverture und dem 1. Satz aus Bruckners IV. Sinfonie, zwischen denen Viorica Ursuleac zwei Hymnen von Richard Strauß auf Worte Friedrich Hölderlins sang.

An der Staatsoper begannen die Festaufführungen mit Händels „Julius Cäsar", mit Ausnahme des Orchesters, das unsere Oper selbst beistellte, in ihrer Gänze eine Leistung der Hamburger Staatsoper, sie führte über Johann Strauß' Operette „Eine Nacht in Venedig" zum Gipfelpunkt des Festes: der Wiener Erstaufführung von Richard Strauß' „Friedenstag", die zugleich eine Ehrung des 75. Geburtstags des Komponisten darstellt und ihren besonderen Glanz durch die Anwesenheit des Führers erhielt; beschlossen wurde der musikalisch-dramatische Teil des Festes mit Wagners „Tannhäuser".

Händels dreiaktige Oper „Julius Cäsar" erschien in der Neugestaltung, die ihr Oskar Hagen durch Umstellungen und Striche, aber auch durch Erweiterung des Instrumentalkörpers gegeben hatte und die somit wesentliche Änderungen an der Originalpartitur aufweist. Die Aufführung durch das Ensemble der Hamburger Staatsoper war eine stilgemäß vollendete: in der musikalischen Leitung durch Hans Schmidt-Isserstedt, in der Regieführung durch Rudolf Zindler, den Bildern und Kostümen von Wilhelm Reinking und der Choreographie der Tanzszenen von Helga Swedlund. In allem trat die monumentale Größe und Wucht dieser Musik mit ihrer gewaltigen Architektonik sinnvoll hervor. Der starke Eindruck wurde erhöht durch die Einzelleistungen der Sänger. Hier ist vor allem der Darsteller des Cäsar, Hans Hotter, zu nennen, Gertrude Rünger als Kleopatra, Sigmund Roth als Ptolemäus, sodann Gusta Hammer als Cornelia, Stefan Schwer (Sextus Pompejus), Josef Degler (Achilles) und der Wiener Bassist Carl Bissuti (Nirenus). Besonders gelobt zu werden verdient auch der Hamburger Opernchor, sowie die Cembalobegleitung durch Günther Hertel.

Auch die Wiener Operette fand im Rahmen des Festes ihren Platz und zwar durch eine Neustudierung und Neuinszenierung der „Nacht in Venedig". Damit war die eigentlich wienerische Note in ihren reizvollsten Klängen angeschlagen, denn die Fülle der Johann Straußschen Bühnenmusik, an sich mit nichts vergleichbar, gibt sich hier in ihrem Überreichtum vielleicht noch hemmungsloser als in der „Fledermaus", und so hat auch hier die Überarbeitung durch Dr. Erwin Kerber auf die Bedürfnisse und Forderungen des Theaters mehr Rücksicht

walten lassen als es die ursprüngliche Partitur tut. Eine kleine musikalische Revision, für die Rudolf Kattnigg und Anton Paulik, der gewandte Dirigent der Aufführung, verantwortlich zeichneten, hat Einiges aus andren Straußschen Operetten hinzugetan und auch damit die Wirkung gesteigert. Die Bühnenbilder von Robert Kautzky und die Kostüme Ulrich Rollers gaben der farbigen Pracht der Musik das Gegenbild fürs Auge. Gesanglich war die Aufführung getragen vor allem durch Helge Roswaenge, den eleganten liebedürstenden Herzog, der mit dem Glanz seiner Stimme und der Vornehmheit seines Singens sofort die Zuhörer für sich gefangen genommen hatte. Die weiblichen Hauptrollen lagen in den Händen dreier vorzüglicher Künstlerinnen: die Barbara bei Esther Réthy, die Annina bei Maria Reining und die Ciboletta bei Dora Komarek; Josef Witt, in seinen ernsten Rollen von uns stets hochgefeiert, erwies sich auch in der komischen des Caramello als der vielseitige, in allem gewandte Bühnensänger; für die drastischere Komik des Pappacoda war Fritz Imhoff als gern gesehener Gast gewonnen worden, in kleineren Rollen taten sich Olga Levko-Antosch, William Wernigk, Franz Worff, Roland Neumann und andere Künstler hervor. Chor und Ballett trugen das ihre zum vollständigen Gelingen des Abends bei.

Die erste Bekanntschaft mit dem „Friedenstag“ von Richard Strauß, auf die wir so lange warten mußten, brachte uns Wienern ähnliche Eindrücke wie jede Strauß-Aufführung. Auch das Sensationelle war vorhanden: dadurch daß Strauß diese Wiener Erstaufführung gerade an seinem 75. Geburtstag miterlebte — weit darüber hinaus die hohe Weihe, die die Stunde durch die persönliche Anwesenheit des Führers erhielt. Die Dichtung Josef Gregors, der schon die „Daphne“ für Strauß gedichtet hatte und demnächst in gleicher Eigenschaft mit dem „Midas“ hervortreten wird, gibt in diesem Einakter ein spannungsgeladenes Stimmungsbild, aufgebaut auf einer, offenbar frei erfundenen, aber im höchsten Maße glaubwürdigen und menschlich stark verinnerlichten Handlung. Die Schrecknisse des Krieges und die Friedensschreie des schwer heimgesuchten Landvolkes treiben die Festung fast zur Übergabe, ihr aber stemmt sich der eiserne Wille und soldatische Mut des Kommandanten bis zum Letzten entgegen; in diese brutale äußere Handlung ist, sehr fein gestaltet, der rührende Kampf des liebenden Weibes, der Gattin des Kommandanten, eingeflochten, die das Herz ihres nur der Soldatenehre verschworenen Gemahls endlich ganz für sich gewinnen will. Der Sieg des weiblichen Herzens geht dann — und dies ist die feinste Wendung dieser packenden dramatischen Skizze — sehr schön parallel mit dem tatsächlich eintretenden Kriegsende: so wird der erreichte Friede zugleich zur Glücksbotschaft für das lechzende Herz.

Die Musik von Richard Strauß zeigt alle Vorzüge, aber auch die stets anhaftenden Mängel seiner Schöpfungen. Durchsichtigkeit und Konsequenz der thematischen Ausgestaltung, blendende Koloristik im Instrumentalen, oft auch packende Charakterisierung von Gestalten oder Stimmungsmomenten, verbindet sich mit famosen Einzelwirkungen: so bilden die Kriegsballaden, die der Kommandant zu seinen Soldaten singt („In Magdeburg in der Reiterschlacht“ und „Die Jäger standen im böhmischen Land“), Höhepunkte der Inspiration; von großem Wohlklang ist das Duett des Kommandanten mit Maria und vielleicht noch schöner das sich anschließende schwungvolle Orchesternachspiel. Dagegen bleibt das Lied des Piemontesers — das wohl ein Seitenstück zu der unerreichten Kanzone des Sängers im I. Akt des „Rosenkavalier“ hätte werden sollen — hinter dieser weit zurück; es hätte in die düstere Atmosphäre helleres Licht bringen können. Die Friedensapotheose setzt mit prächtigen Vokalwirkungen ein, die alsbald von einem brausenden Orchester und machtvollem Glockenläuten umdröhnt werden. Hier scheint mir der schwächste Punkt der Komposition zu liegen, denn da es Strauß nicht gegeben ist, große Steigerungen zu schreiben (er selbst hat es einmal bedauernd zugegeben), so ist die Höhe zu rasch erklommen, — thematisch wie auch rein physisch, indem die aufs äußerste angespannten Singstimmen zu bald an der natürlichen Grenze ihrer Stimmhöhe angelangt sind, — über die hinaus es dann kein Steigern mehr gibt, sondern nur mehr ein Übersteigern, das als Länge empfunden wird und die Wirkung schwächt. In diesem Sinne ist die (zu diesem Anlasse von vielen Seiten herangezogene) Parallele mit dem Schlußchor im „Fidelio“ ganz und gar nicht am Platz, denn dort wird tatsächlich bis zur letzten Note fortwährend gesteigert und der endlich

erreichten Höhe zugeſtrebt. Sprödigkeiten in den Geſangslinien, widernatürliche Harmonieſprünge gehören ſchon ſo zur Straußſchen Opernfaktur, daß man ſich dran faſt ſchon gewöhnt hat.

Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß beſte Kräfte am Werk waren, um dem jubilierenden Komponiſten durch höchſten Einſatz aller Fähigkeiten zu huldigen. Clemens Krauß, der Dirigent der Münchner Urauffführung und mit dem Schaffen des Meiſters bis ins Kleinſte vertraut, ſaß am Dirigentenpult. Hans Hotter, der ſchon vorhin rühmlich Genannte, ſtand in der Hauptrolle des Feſtungskommandanten im Mittelpunkt der Darſteller, neben Viorica Urſuleac als ſeine Gattin Maria; in den verſchiedenen Soldaten- und Bürgertypen taten ſich hervor: Herbert Alſen (Wachtmeiſter), Joſef Witt (Schütze), Anton Dermotta (der junge Piemonteſer), Hermann Wiedemann (Konſtabel), Nicola Zec und Hermann Gallos, Viktor Madin (als würdiger Prälat), Carl Biſſuti (Musketier), Georg Monthy (Frontoffizier), dann in größerer Rolle Karl Kamann (als der Holſteiner) und Willy Franter (als Bürgermeiſter der bedrängten Stadt), nicht zu vergeſſen die exponierte Rolle der „Frau aus dem Volke“ mit Mela Bugarinovic. Für den gewaltigen Choraufbruch des Schluſſes waren außer dem Staatsopernchor noch der Männergeſangverein, der Singverein, der Wiener Chorverein und der Chor der Singeleiter der ſtädt. Muſikſchule herangezogen. Ihre Einſtudierung hatte, verläßlich wie immer, Ferdinand Großmann innegehabt. Für Belebung der Szene ſorgte Rudolf Hartmann. Der äußere Erfolg, gemeſſen an dem frenetiſchen Beifall, der nicht allein den muſterhaften Mitwirkenden, ſondern vor allem Richard Strauß ſelbſt zuteil ward, war ein ſtarker und läßt den Wunſch begreiflich werden, daß wir endlich nun auch die „Daphne“, die Graz z. B. längſt zur Aufführung gebracht hatte, in Wien zu Gehör bekommen.

Mit einer glanzvollen Aufführung des „Tannhäuſer“ ſchloß die VI. Reichstheaterfeſtwoche in der Staatsoper ab. Neben der üblichen Wiener Beſetzung ſind zwei Gäſte beſonders zu nennen: Set Svanholm von der kgl. Staatsoper in Stockholm, ſtändiger Gaſt unſres Hauſes, als Verkörperer der Titelrolle in Stimmpracht, Geſangskunſt und Intelligenz der Geſtaltung weit hervorragend, und Paul Schöffler von der Dresdener Staatsoper als Wolfram. Für den erkrankten Knappertsbuſch war Dr. Karl Böhm eingeſprungen. Er geſtaltete auch dieſe Aufführung zu einem hohen Feſt.

Die Anweſenheit von Dr. Richard Strauß benützten die Wiener Philharmoniker, um den von ihnen mit Recht ſo hoch verehrten Meiſter, der wiederholt auch an ihrer Spitze den Taktſtock geführt hatte, in einem eigenen Konzert mit eigenen Werken zu feiern. Mit ſeinen „Feſtfanfaren“ durch einen Blechbläſerchor empfangen, leitete Strauß die Orcheſterſuite zum „Bürger als Edelmann“, eines ſeiner beſten und gewinnendſten Werke (für deren Klavierpart der treffliche Solokorrepetitor der Münchner Staatsoper, Hans Altmann, herangezogen wurde) und die „Sinfonia domestica“. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß bei dieſer ſozuſagen intimeren Geburtstagsfeier der Jubilar noch herzlicher gefeiert und begrüßt wurde, und mit ihm alle Mitwirkenden, die Philharmoniker, und die beiden hervorragenden Soliſten Hans Altmann und Wolfgang Schneiderhan.

Über mehrere nennenswerte muſikaliſche Ereigniſſe der ausgehenden Spielzeit muß ich mir den Bericht aufs nächſtemal auffparen. Erwähnt ſei nur noch die Neuaufnahme von Mozarts „Entführung“ in den Spielplan der Volksoper. Sie iſt wieder ein Hauptverdienſt des muſikaliſchen Oberleiters und 1. Kapellmeiſters Dr. Robert Kolisko und rief die beſten Kräfte auf den Plan. Fritz Klingenbecks Regieführung unterſtreicht unaufdringlich die an ſich plaſtiſche muſikaliſche Zeichnung; die pantomimiſche Ausdeutung der langen muſikaliſchen Einleitung zur „Martern“-Arie iſt ein gelungenes Kabinettſtück dafür. Die ſparſame Verwendung der Drehbühne, die ſchönen Dekorationen von Walter von Hößlin und die von Erny Kniepert fantaſievoll erdachten Koſtüme ergänzten die reiche Farbigkeit dieſes niedlichen orientaliſchen Märchenſtücks. Prächtig ſtudierte Chöre (die verdienſtliche Arbeit von Alfred Lieger) und ein unter Koliskos Stabführung vorbildlich muſizierendes Orcheſter gaben den Grundton für ausgezeichnete Leiſtungen der Soliſten: Hans Decker als Belmonte und Erich Kaufmann (in ſpäteren Vorſtellungen Rudolf Feichtmayr) als Osmin ſtehen

in vorderſter Reihe; ihnen ſchließen ſich an: Emmi Funk (Blondchen), Auguſt Jareſch (Pedrillo), und Annie Ruſchowsky (Konſtanze). Hans Kammauf, ein Liebling der Wiener im humoriſtiſchen Fach, feſſelte durch ſeine würdevolle Verkörperung des Selim Baſſa.

Die Volksoper iſt in ihrer erfolggekrönten Arbeit, im Laufe eines Jahres einen wahrhaft deutſchen Opern-Spielplan aufzuſtellen, um einen bedeutenden Schritt vorwärts gekommen, indem ſie ihr Repertoire um eines der koſtbarſten Werke in vorbildlicher und vom Publikum freudig mit Beifall belohnter Wiedergabe bereicherte.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löſung des muſikaliſchen Silben- und Verſteck-Preisrätſels.

Von Gret Hein-Ritter, Stuttgart (April 39).

Aus den im Aprilheft aufgeführten Silben waren die folgenden Worte zu finden:

1. Sreichquintett
2. Glasharmonika
3. Zauberflöte
4. Angelica
5. Cotta
6. Mozarteum
7. Quartett
8. Rundnagel
9. Beellaerts
10. Thomas
11. Oktavenparallelen

Wählt man aus dieſen Worten die oben näher bezeichneten je drei aufeinanderfolgenden Buchſtaben, ſo findet man den Ausſpruch Richard Wagners:

„Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven“.

Unter den zu dieſer Aufgabe eingegangenen richtigen Löſungen hat das Los in folgender Weiſe entſchieden:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 8.—) erhält Dr. Arno Fuchs, Mexiko;
den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 6.—) Alfred Umlauf, Radebeul;
den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 4.—) Martha ther Vehn, Klavierlehrerin, Emden;
und je einen Troſtpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Rm. 2.—): Käte Carius, Muſikpädagogin, Darmſtadt — Paul Döge, Borna bei Leipzig, Carl Schröder, Hamburg — Irma Weber, Heidelberg.

Außerdem können wir zu unſerer Freude wieder eine ganze Reihe der richtigen Einſendungen ob der ihnen beigegebenen muſikaliſchen bzw. dichteriſchen Ausgeſtaltungen mit einem Sonderpreis bedenken. Dabei ſtand bei den Kompoſitionen in erſter Linie Mozart, dann aber auch Wagner und Beethoven Pate. In manchen Einſendungen klingen gleich alle drei Meiſter auf. Prof. Georg Brieger-Jena, als Orgelfachmann unſeren Leſern bereits längſt bekannt, ſendet diesmal ein Orgelvorſpiel über „O du Liebe, meiner Liebe“ in der bei ihm gewohnten gewandten Satzkunſt. Organiſt Herbert Gadſch-Großenheim fügt eine Romanze für Violoncello und Klavier bei, deren gut erfundenes Thema eine ausgezeichnete kontrapunktiſche Bearbeitung erfährt. Leicht und flüſſig im melodiſchen Schwung iſt das kleine Rondo für Violine und Klavier von Studienrat Martin Georgi-Thum; ganz vortrefflich die kleine muſikaliſche Beigabe von Lehrer Rudolf Kocea-Wardt, die Themen von Wagner, Beethoven und Mozart in reizvoller Weiſe zuſammenfügt; KMD Richard Trägner-Chemnitz ſendet diesmal den 4. Satz des Streichquartettes, deſſen frühere Sätze wir bereits an dieſer Stelle melden durften. Dieſer letzte Satz, fügt ſich den vorausgegangenen würdig an und krönt das ganze Werk, zu deſſen Vollendung wir ſeinen Schöpfer von Herzen beglückwünſchen, in vortrefflicher Weiſe. Georg Straſſenberger-Feldkirch faßt das Glaubensbekenntnis des Meiſters in ein tiefempfundenes Gedicht, das im Credo von Mozarts f-moll-Meſſe gipfelt und klar erkennen läßt, daß dieſes Glaubensbekenntnis auch das ſeine iſt. Auch Studienrat Karl Berger-Freiburg, Walter Rau-Chemnitz und Rektor R. Gottſchalk-Berlin haben feinſinnige dichteriſche Worte gefunden. Allen dieſen Vorgenannten ſei je ein Sonderpreis im Werte von Rm. 8.— zuerkannt.

Ernſt Tanzberger, Muſiklehrer, Jena unterlegt dem Rätſelwort einen hübſchen vierſtimmigen Kanon, MD Bruno Leipold-Schmalkalden einen ebenſolchen für 3 Stimmen, Hauptlehrer Otto Deger-Freiburg ſeinerſeits brachte die Löſung in eine geſchickte muſikaliſche Form, in der er die Credo-Choralmelodie, eine Melodie aus Mozarts F-dur-Sonate, und die Melodie von Beethovens „Die Himmel rühmen“ harmoniſch zuſammenfügte. Aus den Anfangsbuchſtaben der Rätſelwörter, ſoweit ſie

musikalisch umzudeuten waren, gestaltete Kantor Max Menzel-Meißen ein wohlgelungenes kleines „Thema mit Variationen". Lehrer Fritz Hoß-Salach fügt eine wohlgelungene dreistimmige Fuge über ein Motiv aus den deutschen Tänzen von Beethoven bei. Studienrat Erich Lafin-Greifenberg i. P. begeisterte das Wagnerwort zu einem breit angelegten, vierstimmigen Chor, der Richard Wagners Glaubensbekenntnis kräftig und ausdrucksvoll untermalt. Studienrat Ernst Lemke-Stralsund hingegen faßt dieses Glaubensbekenntnis in eine Suite für Klavier mit zwei Händen, in der auch Mozart und Beethoven anklingen und Kantor E. Sickert-Tharandt widmet dem Gedenken Mozarts ein Trio für Violine, Violoncello und Klavier, das in Mozarts Bahn zu wandeln versucht, und KMD Arno Laube-Borna und Wilhelm Sträußler-Breslau fügen der richtigen Lösung wohlgelungene Verse bei. Für alle diese Vorgenannten halten wir je einen Sonderpreis im Werte von Rm. 6.— bereit.

Und schließlich seien noch Werner Haentjes'-Köln Variationen über „Der Vogelhändler bin ich ja", Hans Kautz'-Offenbach Tripelfuge für Streichtrio über Themen von Wagner, Beethoven und Mozart und das Gedicht „Richard Wagner, der Deutsche" von Walter Heyneck-Leipzig anerkennend erwähnt, für die wir je einen Sonderpreis im Werte von Rm. 4.— aussetzen.

Die Aufgabe wurde außerdem noch richtig gelöst von:

Carl Ahns, Jena — Robert Aschauer, Linz a. D. —
Hans Bartkowski, Berlin-Lichterfelde — Paul Bauer Gymnasialoberlehrer, Eisenberg — Margarete Bernhard, Radebeul — Dr. Biedermann, Guben — Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt a. M./Höchst —
Helene Christian, Musiklehrerin, Neiße i. Schles. —
Dorle Driemel, Jena —
Anneliese Gibhardt, Jena — Postmeister Arthur Görlach, Waltershausen/Thür. —
Adolf Heller, Karlsruhe —
Domorganist Heinrich Jacob, Speyer — Lehrer Max Jentschura, Rudersdorf —
W. Mersel, Rotterdam —
Amadeus Nestler, Leipzig —
Friedrich Pieper, Musikalien-Sortimenter, Dresden — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden —
Dr. Max Raab-Freiwalden, Generalsekretär der Handels- und Gewerbekammer Reichenberg/Sud. — Rudolf Raatz, cand. phil., Berlin-Charlottenburg — Erna Rahm, Hof/Bayern —
Kantor Walter Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Lehrerin Hedwig Schmidt, Marburg a. d. Lahn — Ernst Schumacher, Emden — Studienrat Fritz Spiegelhauer, Chemnitz — Ruth Straßmann, Düsseldorf — Musiklehrer Josef Sykora, Elbogen b. Karlsbad —
Kantor Paul Türke, Oberlungwitz —
Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Thür. — Karl Ludolf Weishoff, Konzert-Pianist und Cembalist, München — Frau M. Wiesmann, Bocholt —
El. Zanders, Schw. M. Mausueta, Musiklehrerin, Rheinbach/Bonn.

Mozart-Silbenpreisrätsel.

Von Josef Schuder, Kötzting.

Aus den Silben:

a — a — a — a — al — an — bandl — be — be — bel — ber — ber — bert — bi — burg — ca — chen — cle — co — da — dam — das — der — der — do — em — ent — er — er — fahrt — fan — fer — flö — fueh — gen — ger — ger — hal — hei — ho — hom — jeu — ju — ka — ki — krö — la — la — le — le — le — li — li — li — lich — lo — marks — may — may — me — men — mes — na — na — na — ne — ne — nis — nungs — now — o — pi — po — pon — qui — ra — ra — ra — re — re — rel — reut — rig — rum — rung — sa — salz — san — schew — schi — schie — schlit — schu — se — seil — sen — ßer — si — sky — strauß — stro — su — sueß — ta — te — te — te — ten — ter — ter — ter — ti — ti — tu — tung — tur — tut — u — ve — ve — veil — wa — witz — zau — zett

sind 38 Wörter folgender Bedeutung zu bilden:

1. Tenorist z. Zt. Mozarts
2. Gesangsrolle in „Figaros Hochzeit"
3. Die Grundlage von Mozarts künstlerischer Persönlichkeit

4. Französische Pianistin, für die Mozart das Es-dur-Klav.-Konz. komponierte
5. Wiener Komponist z. Zt. Mozarts, † 1772
6. Die deutscheste Oper vor dem „Freischütz"
7. Gestalt aus Nr. 6
8. Komponist von „Variationen und Fuge A-dur über ein Thema von Mozart"
9. Ehemann der Witwe Mozarts
10. Komposition Mozarts mit der Signatur der Todesnähe
11. Feinfühliger Verdeutscher der Operntexte Mozarts
12. Geiger, Mozarts Schwager
13. Russischer Mozart-Biograph
14. Schüler Mozarts
15. Mozarts Famulus
16. Verfasser eines Standartwerkes über Mozart
17. Gesangsrolle aus einer Mozartoper, geschrieben 1789
18. Schlußrondo aus der A-dur-Sonate Mozarts
19. Mozarts Partner bei einem Klavierwettkampf
20. Mozarts bedeutendste Liedvertonung
21. Neubearbeiter des „Idomeneo"
22. Mozartkomposition, eine Perle der kirchlichen Vokalkunst
23. Mozartstadt
24. Bekannter Mozartforscher
25. Verf. von „Questions on M.'s piano sonatas"
26. Türkensingspiel Mozarts
27. Musiklehrer Maria Theresias, den M. bat, ihm umzublättern
28. Letzte Sinfonie Mozarts
29. Kirchenkomposition Mozarts
30. Textdichter Mozarts
31. Gesangsrolle aus „Don Juan"
32. Herausgeber der Briefe Mozarts
33. Oratorium Mozarts
34. Deutscher Tanz von Mozart
35. Herausgeber der Briefe Konstanzes
36. Harmloser Spaß Mozarts
37. Verfasser von Nr. 6
38. Mozartoper

ue = ü
ch = 2 Buchstaben

Den Wörtern sind je 2 aufeinander folgende Buchstaben zu entnehmen, die im Zusammenhang gelesen einen Ausspruch eines unserer Größten über Mozart ergeben.

Den Namen dieses Großen findet man mittels: 5 / 1 — 14 / 2, 3, 4 — 7 / 2, 3 — 20 / 1 — 27 / 1, 2, 3 — 37 / 7, 10, 11, wobei die Zahl vor dem Strich das gefundene Silbenrätselwort, die Zahlen nach dem Strich die in diesem von vornherein gezählten Buchstaben bedeuten.

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. November 1939 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Hans Ahlgrimm: Divertimento für Flöte, Violine und Viola. R. u. W. Lienau, Berlin.

Hans Ahlgrimm: Sonate für Violine und Klavier. R. u. W. Lienau, Berlin.

Hans Ahlgrimm: Konzert für Trompete und kl. Orchester in F-dur. R. u. W. Lienau, Berlin.

Hermann Ambrosius: Fünf Stücke für Bläserorchester. Partitur und Stimmen komplett Rm. 6.— Rudolf Erdmann und Co., Leipzig.

Fritz von Bloh: Fünf Lieder für gem. Chor a capp. Singpart. Nr. 1—4 je Rm. —.15, Nr. 5 Rm. —.20, kplt. je Rm. —.60, Partitur kplt. Rm. 1.20. Fr. Kistner u. C. F. W. Siegel, Leipzig.

Hermann Blume: Romanze für Violine und Klavier. Phrasierung und Fingersatz von Juan Manén. Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Fritz Büchtger: „Der Mensch". Drei Chöre für gem. Stimmen a cappella, Werk 15. Partitur

Rm. 1.80, Stimmen zu Nr. 1 und 3 je Rm. —.20, Nr. 2 je Rm. —.15, zu Nr. 1—3 komplett je Rm. —.50. Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Fritz Dietrich: Geschichten vom Struwwelpeter. Eine lustige Kantate nach der Dichtung von Heinrich Hoffmann für Einzelgesänge, dreistimm. Frauenchor, Flöte, Oboe, Streichorchester und Klavier. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Max Gebhard: „Ewiges Deutschland". Kantate nach Texten von K. Bröger und Herb. Böhme für gem. Chor, Jugendchor, Orchester und Orgel. Werk 38. Klavierauszug Rm. 2.50, vier Chorst. je Rm. —.20. Fr. Kistner u. C. F. W. Siegel, Leipzig.

Heinrich Gerland: Das Requiem von Mozart. Eine Dichtung in 3 Aufzügen. 8°, 88 S., geb. Rm. 4.50. Frommansche Buchhandlung, Jena.

Johann Melchior Gletle: „Wer da will frisch und gesund . . .". Deutsches weltliches Konzert für 5 Singst., 2 Violinen und Generalbaß. Partitur Rm. 2.—. (In der Reihe „Organum".) Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Eduard Gröninger: Repertoire-Untersuchungen zum mehrst. Notre Dame-Conductus (Band 2 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung"). 193 S. Geheftet Rm. 3.—, in Buckram geb. Rm. 4.50. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Hermann Grabner: „Dunkel vom Weinen sind meine Augen", Duett für Sopran- und Alt-Solo mit Klavierbegleitung. Rm. 1.—. Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Hermann Grabner: Praeludium und Fuge für Orgel, Werk 49, Rm. 2.—. Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Fr. X. Hacker: Zwölf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleit., Werk 24, Rm. 5.—. Selbstverlag Eichstätt.

Fr. X. Hacker: Thema mit Variationen für Violine und Orgel, Werk 46, Rm. 3.—. Selbstverlag Eichstätt.

Fr. X. Hacker: Concertino für Violine mit Orgelbegleitung, Werk 45, Rm. 1.50. Selbstverlag Eichstätt.

Georg Friedrich Händel: „Meine Seele hört". Deutsche Arie für Sopran mit Begleitung von Flöte oder Violine, Cembalo mit Violoncell und Baß, Rm. 1.50. (In der Reihe „Organum".) Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Adolf Hoffmann: „Der Jahresring". Alte und neue Weisen im dreist. Chorsatz für die singende Gemeinschaft. Rm. 1.60. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Julius Kapp: Richard Strauß und die Berliner Oper. Festschrift der Berliner Staatsoper für des Meisters 75. Geburtstag. Max Hesses Verlag, Berlin.

Hermann Kretzschmar: Führer durch den Konzertsaal. 2. Band: Oratorien und weltliche Chorwerke. 5. Auflage, bearbeitet und ergänzt von Hans Schnoor. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Christian Lahusen: „Heimkehr im Abend". Lieder für gem. Chor. Rm. 3.20. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Der Landchor: Eine Sammlung von Chorgesängen bringt eine größere Anzahl neuer Singblätter heraus. Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Erich Lauer: Bauernkantate (E. W. Möller) für drei Männerst. im Chor mit drei Instrumenten und Sprecher. Werk 24. Partitur Rm. 2.—, Chorpartitur Rm. —.40, Instrumentalstimmen je Rm. —.40. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Jean Baptiste Lully: „Des Königs Musikanten". Orchester-Suite, bearbeitet von Fritz Koschinsky. Partitur Rm. 2.—, Continuo Rm. 1.50, Instrumentalstimmen je Rm. —.40. Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Karl Marx: „Frühlingstau in deinen Augen". Kammerkantate nach Worten von L. Derleth, für Altstimme, Blockflöte und Klavier. Werk 38. Rm. 2.40. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Sigfrid Walther Müller: Marschmusik. Werk 61, Nr. 1. (In der Reihe „Platzmusik".) Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Ernst Guido Naumann: Sechs Spielmusiken über deutsche Volkstänze. Heft 1 und 3 Partitur je Rm. 3.25, Stimmen je Rm. —.40; Heft 2 u. 4 Partitur je Rm. 2.25, Stimmen je Rm. —.35. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Fritz Oberdörffer: Der Generalbaß in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Rm. 4.50. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

J. J. Quantz: Trio-Sonate für Blockflöte, Querflöte und Generalbaß. Herausgeg. von Walter Birke. Rm. 1.90. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

J. A. Schmikerer: Suiten für vier Streich- oder Blasinstrumente und Generalbaß, 1. Folge. Rm. 3.20. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Schotts Chor-Verlag: Neue Werke für Männer- bzw. gem. Chor von Hans Brehme, Ottmar Gerster, Hans Humpert, Wilhelm Maler, Philipp Mohler, Herm. Schroeder, Bruno Stürmer und Franz Willms. B. Schott's Söhne, Mainz.

Karl Schüler: „Lob der Freude". Kantate für Männerchor a cappella oder mit Klavier, bzw. Blasorchester. Werk 34. Klavierauszug Rm. 3.—, 4 Chorstimmen je Rm. —.40, Singstimmen je Rm. —.10. Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Emil Schuchardt: Feiermusik für Blechbläser und Pauken. Partitur u. Stimmen kplt. Rm. 4.—. Friedrich Erdmann und Co., Leipzig.

Gerhard Schwarz: Variationen über ein altes Bauernlied für Klavier, Kleinorgel oder andere Tasteninstrumente. Rm. —.60. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Roland Tenschert: Mozart. (Musiker-Biographien, Band 1.) 8°, 154 S. Rm. 1.10. Philipp Reclam, Leipzig.

Theodor Veidl: Festlicher Ausklang für Orchester. Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Eberhard Wenzel: „Daß dein Herz fest sei" (Claudius). Kantate für Baritonsolo, gem. Chor und Orchester. Klavierauszug Rm. 4.50. B. Schotts Söhne, Mainz.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

OFFIZIELLER BAYREUTHER FESTSPIELFÜHRER 1939. — Verlag Georg Niehrenheim, Bayreuth.

Der wiederum von Archivdirektor Dr. Otto Strobel herausgegebene „Offizielle Bayreuther Festspielführer 1939" ist in seinem überwiegenden Textgehalt dem nach 25 Jahren wieder im Festspielhause erschienenen „Fliegenden Holländer" gewidmet. Zwei weitere Aufsatzgruppen betreffen die Themen „Richard Wagner: Persönlichkeit und Umwelt" und „Bayreuth: Idee und Verwirklichung". Mit dem Wertgehalt der einzelnen Aufsätze und der Beigabe von Handschriftennachbildungen (u. a. Schluß der nachkomponierten „Holländer"-Ouvertüre in der Orchesterskizze und die erste musikalische Skizze zu Eriks Traumerzählung) sichert sich auch dieser Jahrgang wieder seine umfassende Bedeutung als unentbehrliches Handbuch der Wagnerforschung, das aber auch dem Festspielbesucher ein zuverlässiger Begleiter und Ratgeber für das Erlebnis auf dem grünen Hügel sein möchte.

Der vom Kölner Generalintendanten Alexander Spring verfaßte einleitende Aufsatz gedenkt der 70. Wiederkehr des Geburtstages Siegfried Wagners. Er würdigt insbesondere die hervorragenden Leistungen des Spielleiters der Festspielbühne, die oft verkannten hohen künstlerischen Eigenschaften des Dirigenten, den Eigenwuchs seiner musikdramatischen Schöpfungen und die kulturpolitische Sendung des Wahnfriedsohns im Dienste Bayreuths, die in der Erkenntnis des Kampfes Adolf Hitlers — schon ein Jahrzehnt vor der Machtergreifung — gipfelt.

In dem Abchnitt „Richard Wagner: Persönlichkeit und Umwelt" lesen wir Ermanno Wolf-Ferraris „Bekenntnis eines Deutsch-Italieners zu Wagner". Diese vom Standpunkt des Künstlers aus geschriebene Charakterstudie über Wagners Gesamtpersönlichkeit klingt in dieser Mahnung aus: „Wir haben viel an ihm gutzumachen. Große Männer sollen uns nicht nur mit Stolz erfüllen, sondern auch fruchtbare Scham auslösen und uns, wenigstens in der Liebe zu ihnen, ihrer würdig werden lassen." In seinem Aufsatz „Richard Wagners politische Erkenntnis" zeigt Erich Valentin die Verwurzelung von Kampf und Eigenziel des Bayreuther Meisters innerhalb der politischen Strömungen seines Jahrhunderts. Aus der geistigen Schatzkammer des Wahnfriedarchivs und der Rich. Wagner-Gedenkstätte zieht Archivdirektor Dr. Strobel den Briefwechsel zwischen Wagner und Konzertmeister Wille ans Licht, der uns einen lesenswerten Nachhall aus der Aufführung der Neunten Symphonie in Bayreuth (22. Mai 1872) erschließt. Hans Joachim Zingel, der Harfenist des Kölner Orchesters, unterstreicht in seinem Artikel „Richard Wagner und der deutsche Orchestermusiker" die durch Wagner hervorgerufene Steigerung der künstlerischen und gesellschaftlichen Geltung dieses Berufsstandes. Der ausführliche Beitrag des Schweizer Forschers Max Fehr gilt Georg Rauchenecker, dem unermüdlichen Pionier für Aufführungen Wagnerscher Werke in Winterthur: ein fesselnder Beitrag zum Anteil der Schweiz im Ringen um Anerkennung und gerechte Beurteilung des damals so unerhört kühnen musikdramatischen Schaffens des Bayreuther Meisters.

Die anläßlich des „Holländer"-Jahres veröffentlichten Beiträge enthalten manch neue Beleuchtung über Werden und Bedeutung des Werkes. Zur hundertsten Wiederkehr des Jahrestages von Wagners Landung an der norwegischen Küste (29. Juli 1839) gelingt Gunnar Graarud unter Beigabe wichtiger aktenmäßiger Belege — die landschaftliche Ortsbestimmung mit jenem Sandwike auf Boröya als Schauplatz der Handlung des „Fliegenden Holländers". Diesen Beitrag ergänzt Gustave Samazeuilh mit seinem liebevoll nachspürenden Aufsatz über „Paris und Meudon als Geburtsstätten des „Fliegenden Holländers". Eduard Reefers stofflich weitgespannte Untersuchung gilt den sagengeschichtlichen und literarischen Grundlagen der „Holländer"-Dichtung. Einen dichterischen Beitrag steuert Zdenko von Kraft mit seinem „Gespräch in Meudon" bei. Die Frage „‚Der fliegende Holländer' — Oper oder Worttondrama?" ist nach den scharfblickenden Ausführungen von Alfred Lorenz weder nach der einen noch nach der anderen Seite zu beantworten. In seinem Aufsatz „Schaffenswende" gewährt Walter Engelsmann tiefe Einblicke in Wagners musikalischen Arbeitsprozeß. Oscar von Panders Versuch einer Deutung des im bewußten Opfer Sentas ruhenden idealen Kerngedankens des „Holländers" darf auf eine aufmerksame Leserschaft rechnen. Die Bedeutung des „Alten Bildes" im Daland-Hause untersucht Karl Alfons Meyer in einer klugen Studie. Über Künstler-

persönlichkeiten der bisherigen zwölf Bayreuther „Holländer"-Aufführungen plaudert Carl Kittel aus reichen Erinnerungen seines Wirkens im Festspielhause.

Den Bayreuth-Abschnitt leitet ein bisher unveröffentlichter Brief Wagners an Jules de Swert, den Konzertmeister der kgl. Kapelle in Berlin (vom 23. August 1872) ein, in dem die Festspielunternehmung als „Ehrenpunkt des künstlerischen Geistes in Deutschland" bezeichnet wird. „Magie der Tat" betitelt Kurt von Westernhagen einen gedanklich feingeprägten Aufsatz, der das Ringen um die Tat von Bayreuth im Zusammenhang mit dem für seine Zeit so bahnbrechenden Bayreuther Gedanken würdigt. Der Nestor der Wagnerforschung, Wolfgang Golther, hält Rückschau auf die seit dem Herbst 1850 gehegten vorbayreuthischen Festspielpläne des Meisters, wie sie insbesondere für Zürich, Weimar und München ins Auge gefaßt waren. „Wie Wagner nach Bayreuth kam und dort Bürger wurde" schildert Otto Strobel auf Grund ergiebigen Quellenmaterials. Georg Schott weiht einen jungen Freund in Briefform in die Bedeutung des Bayreuther Kulturgedankens ein. Der Unterzeichnete ist in diesem Hauptkapitel mit einem Aufsatz „Kampf um Bayreuth" vertreten.

Herausgeber und der Niehrenheim-Verlag betreuten Inhalt und Ausstattung des diesjährigen Festspielführers wieder mit verpflichtendem Eifer. Der Band ist mit der anregenden Fülle seiner Textbeiträge, der Auswahl der Handschriften-Nachbildungen und mit der Bilderreihe der mitwirkenden Künstler der getreue Chronist des Festspielsommers 1939 und darf insbesondere für das Kunstwerk des „Fliegenden Holländers" als ein Nachschlagebuch von dauerndem Wert angesprochen werden.

Dr. Paul Bülow.

HELMUTH OSTHOFF: Die Niederländer und das deutsche Lied (Neue deutsche Forschungen, Abt. Musikwissenschaft). 609 S. Junker und Dünnhaupt, Berlin 1938.

Der kürzlich auf den Frankfurter musikwissenschaftlichen Lehrstuhl berufene Verfasser legt hier als Hauptfrucht seiner Berliner Dozentenjahre einen stattlichen Band vor, der den Einfluß der Vlamen auf unser Lied von Brasart bis Sweeling, also durch rund 100 Jahre, verfolgt. Es fragt sich natürlich zunächst, ob dieser Themenausschnitt, der die Deutschen im deutschen Lied kaum vermeidbar an die zweite Stelle verweist, innerlich gerechtfertigt sei. In der Tat halte ich die Stoffbegrenzung unter dem Gesichtspunkt dieser Aufgabenstellung nicht für ganz glücklich: denn Osthoff gibt uns zwar fast eine Gesamtgeschichte des deutschen Liedes im 16. Jahrhundert, aber eben immer unter dem Vorzeichen des Holländertums — Senfl (gest. 1543!), Lechner, Eccard treten wesentlich nur als Schüler von Holländern auf, Hofhaimer, Finck, Lapicida, Stolzer, Sporer, die Heidelberger Glanner, Peurl kommen entsprechend viel zu kurz; Isaac und Lasso, als nationalstilistische Verwandlungskünstler erster Ordnung bekannt, treten in die Brennpunkte (wo sie als Personalgenies ohnehin stehen durften) sub specie ihres Vlamentums, das aber beim deutschen Anteil ihres Schaffens eben nicht das Wesentlichste war, kurz: das Gesamtbild wird seltsam verschoben. So auch im einzelnen, wenn z. B. S. 54 für das Pariser Diskantheft eine französische oder niederländische Druckerei vermutet wird — aus den Typen läßt sich jedoch Egenolf (Frankfurt a. M.) als Hersteller beweisen. Ähnlich geht es mit einzelnen Meistern; von Le Maistre wird zwar richtig gesagt, daß seine Kunst mehr zur alten als zur neuen Periode gehört; aber weil er Niederländer ist, also zum Osthoffschen Thema gehört, rückt er nun zu dem Abschließer der Senflperiode auf, während Jobst von Brant und Kaspar Glanner dieserhalb im Schatten bleiben. Das kommt mir ein wenig (nicht ganz!) so vor, als wollte man eine Dissertation „Die Franzosen in der neueren deutschen Lyrik" schreiben und so Chamisso, Fontane, Gertrud von Le Fort und Alfons Paquet zu Drehpunkten machen. Schließlich haben ja nicht die Niederländer das deutsche Lied verniederländert, sondern umgekehrt: das deutsche Lied hat sie derart eingedeutscht, daß schon die Zeitgenossen den Isaac vielfach für einen Deutschen gehalten haben, daß Lasso für jene Epoche fast zum Bayern ward, daß Le Maestro, Scandello und R. Michael Protestanten und Regnart deutscher Dichter von Rang geworden sind. Dieses grundsätzliche Bedenken einmal angemeldet, darf im übrigen die Osthoffsche Arbeit alles Lob für ihre Sorgfalt und für die treffenden Urteile beanspruchen. Sie bringt zwar eigentlich nirgends etwas grundsätzlich Neues, malt aber das vorgefundene Geschichtsbild durch mancherlei reizvolle Einzelzüge aus, wie es der Formatvergrößerung seiner Darstellung entspricht. Nebenmeister wie Christian Hollander und Lambert de Sayve kommen endlich zu ihrem Recht. Wenn der Verfasser sich gelegentlich verwundert (Nachtrag), daß der protestantische Grazer Drucker Andreas Franck ein „unzweifelhaft" katholisches Gesangbuch, die Postille von Gigler und Johs. de Cleve, habe drucken müssen, so ist es eben laut Aussage seiner zehn lutherischen Melodien doch ein kryptoprotestantisches gewesen — die Ausfälle gegen „teuflische Sekten" mochten die Autoren vor gegenreformatorischer Verfolgung decken, die in Graz damals völlig herrschenden Evangelischen werden das aber als gegen die Wiedertäufer, Calviner usw. gerichtet gedeutet haben. Darüber bald Mehreres in größerem Zusammenhang. Warum der Notenanhang von 22 Sätzen rund die Hälfte der Sätze aus nicht schwer zugänglichen Neudrucken wiederholt, statt aus dem Ozean des leider noch nicht wieder Veröffentlichten ausschließlich Neues

zu fischen, ist schwer erklärlich. Man möchte wünschen, daß der fleißige Verfasser seinem Buch einen ersten Band „Die Deutschen im deutschen Liede des 16. Jahrhunderts" noch nachträglich voranstellte — dann erst würde dieser zweite Band seinen Zweck einwandfrei erfüllen. Hans Joachim Moser.

BERCHTOLD GIERER: Die Geige. Propyläen-Verlag, Berlin.

Auf der Geige spielt das Leben seine Weisen durch drei Generationen, eine Passacaglia mit vielfältigen Varianten, um den Geigenbauer Peter Absam. Diese frei erfundene, dichterisch geschaute Gestalt gibt dem Autor Gelegenheit, die wechselnden Kunst- und Zeitereignisse aneinander zu reihen und den Leser ganz hinein zu ziehen in die geheimnisvolle Welt des Geigenbaues mit den Gipfeln Amati, Guarneri, Stradivari. Das Aufblühen der Geigenbaukunst erlebt man mit dem glühenden Eifer der musizierenden Dilettanten, die einander jedes neu erschienene Werk beinahe aus den Händen reißen, um es als Abschrift ihrem Notenschatz einzuverleiben. Man erlebt aber auch das Aufgehen der großen deutschen Sterne Händel und Bach. Namentlich die überlebensgroße Gestalt des Johann Sebastian in ihrer nur den Eingeweihten bewußten Wirkung ist ein Gipfelpunkt des ganzen Werkes, das lebendig in der Zeit stehend jeden Musiker angeht. Herma Studeny.

Musikalien

für Klavier:

C. PH. EM. BACH: „Clavierstücke". Universal-Edition Wien.

Diese klaren, frischen Stücke sprechen noch heute lebendig zu uns. Vorwiegend homophon gehalten, eignen sie sich durch ihren geistig leicht faßlichen Gehalt gut dazu, als Erholung und Ergänzung neben den Werken des Vaters gespielt zu werden, ganz besonders dann, wenn der Schüler noch widerstrebend dieser Welt J. S. Bachs gegenüber steht. Ein Teil dieser Stücke, welche im Originaldruck teils für Cembalo, größtenteils jedoch schon für das Klavier geschrieben sind, können schon von begabten Anfängern nach etwa einem Jahr geübt werden. Andere Stücke stellen aber schon höhere Anforderungen an den Spieler in Bezug auf Geläufigkeit, Rhythmus, Verzierungswesen usw. Die sorgsame Herausgabe besorgten V. Luithlen und H. Kraus. Sie zeichnet sich durch genaue Quellenangabe sowie durch ein klares Notenbild aus.

Anneliese Kaempffer.

JOSEPH HAYDN: VI Favorits Menuettes für Klavier (Pianosolo). Universal-Edition, Wien.

Dies „Originalwerk" Haydns wurde „nach dem aufgefundenen Erstdruck erstmals neu heraus gegeben". Die zauberhaft strahlenden Klänge dieser etwa mittelschweren Menuette fand man bisher hier und da verstreut in Sammlungen klassischer Musik (so z. B. Menuett III für Geige und Klavier bearbeitet). Man sollte doch aber immer noch mehr nur zu Originalwerken greifen, allein schon deshalb, damit die Jugend die Werke unserer Meister stets nur in der vom Komponisten selbst geschaffenen, einzig wahren Gestalt erlebt: Nur dann kann auch die Ehrfurcht vor dem Schöpfer und seinem Werk wahrhaft geweckt werden und rein bewahrt bleiben. So sei schon deshalb die Musikerzieherschaft aufs Wärmste auf diese Menuette hingewiesen. Sie reihen sich hinsichtlich des Schwierigkeitsgrades an Haydns kleine Tänze, Sonatinen und Stücke an. Anneliese Kaempffer.

F. SCHUBERT: „Drei Ecossaisen" für Klavier (zweihändig). Bearbeitet von M. Frey. Steingräber Verlag, Leipzig.

Schubert hat der Nachwelt, wie ja bekannt, eine Überfülle herrlichster Melodien hinterlassen. Doch nur allzu wenig kennt die Musikwelt auch heute noch davon. So ist es zu begrüßen, wenn M. Frey aus diesem Klangschatz eine Reihe schönster Ecossaisen, die bisher, unter anderen Werken verstreut, „ihren Dornröschenschlaf hielten", heraushebt. Frey reiht diese Tänze nun zu drei Folgen in Art der Rondoform aneinander. Er war dadurch aus verschiedenen Gründen gezwungen, des öfteren „einige Nummern zu transponieren" und einige Male „das Notenbild umzuändern". Frey spricht nun diesbezüglich im Vorwort die Hoffnung aus, „daß alle echten Musikfreunde" ihm trotzdem zustimmen möchten, so wie diese Zustimmung auch den Worten Prof. J. Pembaurs über vorliegende Bearbeitung zu entnehmen ist: „Sie haben die Stücke ganz famos zusammengestellt, und die klavierspielende Welt wird Ihnen zu Dank verpflichtet sein."

Anneliese Kaempffer.

J. ALEX. BURKARD: „Neue Anleitung für das Klavierspiel", Band I und II. Hierzu 2 Beihefte: Volksliedbüchlein und Tanzbüchlein für Klavier. B. Schott's Söhne, Mainz.

Hier liegt eine tief durchdachte und somit wertvolle Klavierschule vor, sodaß man hoffen muß, daß sie recht oft dem tiefsten Sinne nach dem Schüler lebendig gemacht werde. Erfaßt der Musikerzieher alles das wahrhaft, was Burkard mit vorliegender „Anleitung" so ernst bezweckt, so ist es ein Ausbildungsgang, der wohl alles Wesentliche für den Anfänger berücksichtigt und dabei stets die Weckung und Förderung des musikalischen Empfindens als erste Forderung hinstellt. Diese „Anleitung" ist das Werk eines feinsinnigen Pädagogen, der den musikalischen Fragen auf verinnerlichte Weise nachging, was schon dem gründlichen Leser des wegweisenden „Erklärenden Textes" klar ersichtlich wird. Nur wünschte man sich bei der Erklärung des Mollgeschlechtes eine tiefere Deutung der Zusammenhänge unserer beiden Tongeschlechter. Mu-

ſikaliſch ſowie techniſch iſt der Aufbau vorbildlich ſorgfältig geſtaltet, und dabei iſt die organiſche Entwicklung der Kinderhand ſtets der Maßſtab für alle Forderungen. Die Schule bringt durchweg hochwertige Literatur homophoner ebenſo wie polyphoner Kompoſitionen, bei welchen nur leider öfters die Nennung des Komponiſten fehlt, ſowie man auch zu wiſſen wünſchte, aus w e l ch e m Werk des betreffenden Komponiſten das Stück entnommen wurde.

In manchem begegnet ſich Burkards Wollen mit dem des großen Pädagogen Prof. Martienßen, ſo auch in der Grundeinſtellung, die Technik aus den jeweiligen muſikaliſchen Bedingtheiten abzuleiten und zu entwickeln. So hätte man es auch begrüßt, wenn B. gleich Prof. M. die allerwichtigſte Forderung des Anfangsunterrichtes noch deutlicher ausgeſprochen hätte: ſtets die Klang- bzw. Tonvorſtellung und den bewußten Willen zur Tonbildung zu wecken, um e r ſ t d a n n das Zeichen für den Ton, d. h. das Notenbild, zu geben. B. fordert aber gleich Prof. M., daß die Gehörbildung nicht vernachläſſigt wird. Die Einführung der 2 Notenſchlüſſel geſchieht auf ebenſo natürliche wie klar verſtändliche Weiſe. Den Ratſchlag Burkards, nicht zu früh mit Pedal ſpielen zu laſſen, kann man nur unterſtreichen.

Dieſe „Anleitung" wird noch ſchönſtens ergänzt nach der frohen, leichtbeſchwingten Seite hin durch die 2 Beihefte zu Burkards „Anleitung": „Tanzbüchlein" und „Volksliedbüchlein", deren Klavierſatz H. Spittler beſorgte. Jedem Schüler werden ſie die „Erholung" und der Ausgleich ſein zu der ernſthaften Arbeit in der „Klavierſchule". Sie bringen hübſches Tanz- und Volksliedgut von leichteſter Spielbarkeit ſchon für den Anfangsſchüler. In den erſten Stücken der 2 Hefte iſt die Melodie noch auf beide Hände abwechſelnd verteilt, wie dies auch die erſten Stücke in der Burkard-Schule aufweiſen.

Annelieſe Kaempffer.

f ü r S t r e i ch i n ſ t r u m e n t e

OTTO JOCHUM: Streichquartett in d-moll Werk 22. Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Es iſt ganz auf polyphone Satzkunſt aufgebaut. Das Einleitungsmotiv, auf ausdrucksvollen Septimenſchritt geſtützt, wirkt ſich in der Doppelfuge in impoſanter Steigerung als zweites Thema aus. Ein kanoniſches Menuett ſchließt ſich würdig dieſem Satze an, ohne das Tänzeriſche des Menuettcharakters zu verleugnen. Das triomäßige Meno mosso gibt ſich „con sordino" gedämpfter Stimmung hin. In dem als Quintatön bezeichneten langſamen Satz (Intermezzo) ſchwingt wie in dem gleichbenannten Orgelregiſter der Sopran in einer Duodezime mit (Quinte über der Oktave des Grundtons), nach dem poetiſchen Ausſpruch des Komponiſten wie ein zartes Silberband. Es iſt ein kühner Verſuch, die Aufnahmefähigkeit des Hörers auf neue Bahnen zu lenken, denen ſich die Kunſt mit ſchickſalhafter Notwendigkeit wieder zuwendet: die Löſung vom melodiſch-harmoniſchen Prinzip zur Linienkunſt der Polyphonie. Auch der letzte Satz, ein Rondo, dient dieſem Ziel mit einem friſchen in Dur und Moll abgewandelten Thema. Durch thematiſche Erinnerungen an den erſten und dritten Satz ſind gedankliche Brücken geſchlagen, die das Ganze zur Einheit zuſammenhalten.

Herma Studeny.

THEODOR BERGER: Streichquartett Werk 2. Ries & Erler, Berlin.

Ein Werk beſonderer Prägung und Eigenart. Berger malt mit der Palette eines Muſikers, dem alle Mittel zu Gebote ſtehen. Seine Melodik bleibt in den Veräſtelungen thematiſchen Aufbaus immer ſiegreich; es iſt der gleiche Genuß, die klare Partitur zu leſen wie ihre klangliche Verwirklichung zu erleben. Dieſes Werk 2 zeigt beglückende und vielverſprechende Anfänge einer Muſikerperſönlichkeit, auf deren weitere Entwicklung wir aufmerkſam werden. Herma Studeny.

ARMIN KNAB: Variationen über ein Volkslied, für Violine allein. Edition Schott, Mainz.

Der Komponiſt verrät, daß dieſe Variationen nicht entſtanden ſeien, weil er beim Umkreiſen der muſikaliſchen Formen auch einmal Variationen für Solovioline ſchreiben wollte, ſondern umgekehrt, weil das Thema bei einer zufälligen Betrachtung dieſe Aufgabe forderte. Er folgte dem geheimnisvollen Rufe, der Gewähr für die Berufung eines Künſtlers. Die ganze frohe Stimmung ſolch einer Arbeit liegt in den köſtlichen Variatiönchen, die von der Hand des Meiſters zu einem farbenbunten Kranz verbunden, den Spieler und den Hörer erfreuen. Herma Studeny.

OTTO SIEGL: Kammermuſik Werk 94. Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), Wien und Leipzig.

Dieſes Trio bringt im erſten Satz blühende Melodik in ſchönen Steigerungen. Der zweite wirkt durch die reizvolle Verkürzung des Auftaktes zu zwei Vierteln wie ein altes Landsknechtslied. Der dritte wiegt ſich in tänzeriſchem Sechsachteltakt. Und das Ganze iſt eine anmutige und wertvolle Bereicherung der nicht allzu zahlreichen Werke für Klavier mit Geige und Bratſche von einem Komponiſten, der ſich in der gereiften Sprache des Könners ausdrück. Herma Studeny.

WILHELM FURTWÄNGLER: Sonate für Violine und Klavier. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wenn ein Mann wie Furtwängler für eine Zeitlang den Taktſtock aus der Hand legt, weil er aus eigenen Erlebnistiefen ſchaffen muß, dann hält die muſikaliſche Welt, die ſo reich von ihm beſchenkte, den Atem an, wie in dem Augenblick, da er den Taktſtock hebt. Man erwartet Großes, Neues, von

dem schöpferischen Erwecker der Tongewalten nach einem vorhandenen Plane, erwartet es auch da, wo er ganz aus Eigenem gestaltet und uns die Rolle des Nachschaffens zuweist. Da mischt sich in die erste Begegnung mit dem Werk ein Zug von Fremdheit; man sucht das Längstvertraute der bekannten Persönlichkeit, die uns in ihren Bann gezwungen hat bevor der erste Ton erklingt, und man muß statt dessen mit einem Neuen, Unbekannten in Beziehung treten. Da heißt es, sich durcharbeiten durch die wogenden Nebel der Septolen, bis man zu Licht und Klarheit durchdringt, des drängenden Ansturms zusammengeballter Dissonanzen Herr wird und in dem Kunstwerk von gewaltigem Umfange die klare Linie erkennen und nachzeichnen kann. Es ist ein ganz andrer Furtwängler als der am Dirigentenpult, und es kostet Arbeit, auch in dem Komponisten die gewaltigen Ausmaße zu gewahren, die uns an dem Dirigenten so beglückend und belebend zum Bewußtsein kommen. Das viersätzige Werk von der Spieldauer einer Stunde thematisch zu analysieren, würde die Befugnisse dieser Spalten bei weitem überschreiten, an dieser Stelle genügt es, darauf hinzuweisen, daß Jeder in dem Maße als Musiker gelten kann, wie er das Bedürfnis und den ernsten Willen hat, sich selbst um die wichtigsten Erscheinungen seiner Zeit zu bemühen und sie zu erfassen. Herma Studeny.

für Gesang

EMIL RÖDER: Zwei Passionsgesänge für gem. Chor, Werk 27. 1. Gen Jerusalem (A. Klesel 1636 bis 1702), 2. Passionsgebet (C. F. Meyer 1825 bis 1898). Verlag F. W. Gadow & Sohn in Hildburghausen.

Beide Gesänge sind sehr gute, stimmungsvolle Gebrauchsmusik für Kirchenchöre und Religionsgemeinschaften. Der saubere Satz bietet der Ausführung keine Schwierigkeiten.

Prof. Jos. Achtélik.

WALTER SCHLAGETER: Fünf Madrigale für Männerchor a cappella Werk 3. Fritz Müller, Süddeutscher Musikverlag, Karlsruhe i. B.

Nr. 1: „Beim Abendsonnenschein" (Hermann Löns). Eine schöne D-dur-Komposition, die durch die Anwendung von Achtelquintolen ein besonderes rhythmisches Gepräge erhält. Die Melodieführung ist durch eine fortlaufende flüssige Bewegung ausgezeichnet. Die Imitationen und Sequenzen künden von guter Schule. Der Schluß ist gebildet mit der Griegschen Wendung: Dominant - Dezime - None : Tonikaquinte.

Nr. 2: „Flug der Liebe" (Hermann Löns). Als interessanter Gegensatz zu Nr. 1 folgt in dem zweiten Stück ein fanfarenmäßiges Hinaufschmettern zur phrygischen Wendung auf *g* mit sofortiger Wiederholung auf *a*. Daran schließt sich eine jubelnde Akkordzerlegung in D-dur, worauf ein melodischer Gegensatz zu einem strahlenden Gesdur-Abschluß führt. Die zweite Strophe bringt kleine, sinngemäße Varianten.

Nr. 3: „Erwartung" (Hermann Löns). Dieses Lied ist ausgezeichnet durch eine reiche Harmonik: Es beginnt in F-dur, bildet in Takt 7 einen phrygischen Schluß auf *A*, bringt in Takt 8 die Akkorde D-dur, e-moll, A-dur in Takt 9 e-moll, Fisdur, H-dur, in Takt 10 e-moll, e-Quintsext, Tonika-Quartsext von F-dur und in Takt 11 Tonika F-dur. Dann folgt nach zwei Takten der Schluß des ersten Verses mit dem phrygischen Schluß auf *D*. Der zweite Vers wiederholt die ganze Angelegenheit einen Ton höher, sodaß er im dreizehnten Takt phrygisch auf *E* schließt, worauf eine Sequenz die letzten drei Takte phrygisch nach *Cis* führt und über Fis-dur, H-dur, e-moll, e-Quintsextnonenklang und *F*-Tonikaquartsext der endgültige Plagalschluß in *F* herbeigeführt wird.

Nr. 4: „Abschied" (Hermann Löns). Des-dur; ganz einfach gehalten, ohne jedoch in den „Hermann Löns-Liederstil" hinabzusinken. Überhaupt sind diese vier Vertonungen Lönsscher Lieder mit die besten, die ich kennen lernte!

Nr. 5: „Bitte" (Heinrich von Morungen). Dieses fünfte Madrigal, mit dem der Zyklus schließt, entspricht in der Art der Stimmführung und der imitatorischen Arbeit der Nr. 1, steigert jedoch die Wirkung ganz gewaltig. — Zusammenfassend kann man sagen: Diese fünf Madrigale sind als wertvolle Bereicherung der Literatur zu betrachten.

Prof. Jos. Achtélik.

RICHARD TRUNK: „Du, mein Deutschland". Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Unter dieser Überschrift hat Richard Trunk sein Werk 64 in drei Gesängen für siebenstimmigen gemischten Chor komponiert und damit der Chorwelt drei stimmungsvolle, klangschöne, dabei technische Ausführungsschwierigkeiten vermeidende Deutschlandlieder geschenkt. Nr. 1: „Klage" (Hanns Johst) ist wirklich eine ergreifende Klage über das alte deutsche Schicksal. Nr. 2: „Deutschland, ich muß dich lieben!" (Ludw. Finckh) ist volkstümlicher gehalten und auf Wohllaut gestellt. Nr. 3: „Glaube" (Haase-Mahlow) „Ich glaube an ein Auferstehen!" ist ein hochaufschwingender Gesang, der am Schluß unter Benutzung von „Deutschland, Deutschland über alles" hymnisch gesteigert wird.

Prof. Jos. Achtélik.

JOHANNES HÄNDEL: Gotteswunder (Dichtung von Ernst Schrumpf). op. 51. — Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

In Wort und Ton patriotisches Kunstgewerbe. Fünf Textstrophen werden — bis auf eine kleine Schlußvariante — unverändert nach e i n e r Melodie gefungen die zwar mit Adagio überschrieben ist, aber vom Wesen eines Adagios nichts ahnen läßt. Dr. Hans Kleemann.

KREUZ UND QUER

Friedrich Weigmann †.

Gedenkblatt für einen fränkischen Musiker.

Von Karl Foesel, Nürnberg.

Kurz vor seinem 70. Geburtstag starb (am 13. Mai 1939) in Stuttgart der Kapellmeister und Komponist Friedrich Weigmann. Er verdient vor allem von Nürnberg aus einen würdigen Nachruf. Denn seine besondere Liebe galt Nürnberg. — Weigmann entstammte einer angesehenen fränkischen Familie. Er wurde am 17. Mai 1869 in Lauf bei Nürnberg geboren. Er absolvierte das Nürnberger „Alte Gymnasium" und wandte sich erst als staatsgeprüfter Philologe der Musik zu. An der Münchener Akademie der Tonkunst geriet er in die berühmte Aera „Rheinberger-Thuille" (die beiden waren seine Theorie- bzw. Kompositionslehrer) und in die pianistische Obhut des bekannten (übrigens in Nürnberg geborenen) Lisztschülers Kellermann. An seine Ausbildung schloß ein bewegtes und wechselreiches Kapellmeisterleben. Es führte von Dortmund aus über Berlin und Bremen an das deutsche Theater in Riga, dann an die kantonale Bühne in Bern, nach Ulm (dort setzte Weigmann die ersten Ulmer Aufführungen des „Tristan" und der „Meistersinger" durch), schließlich über Nürnberg in die Steiermark nach Graz und zum Schluß an das Hoftheater in Hannover. Von 1913 ab widmete sich der Opernkapellmeister vorwiegend kompositorischen Arbeiten. Als Dirigent war er lediglich noch in gelegentlichen Gastreisen tätig, die ihn übrigens auch ins Ausland (nach Holland) führten. Nach dem Weltkrieg übernahm Weigmann die Leitung des „Hamburger Volkschores". Seine letzten Altersjahre verbrachte er, wieder ganz eigenschöpferischen Arbeiten zugewandt, in Stuttgart. (Die biographischen Unterlagen wurden von orientierter Seite zur Verfügung gestellt). — In Nürnberg entfaltete Friedrich Weigmann mehrere Jahre lang am alten Stadttheater eine beachtete, künstlerisch sehr ersprießliche Tätigkeit: beachtet vor allem durch den damals sicher nicht risikofreien Einsatz für „Neues Opernschaffen", für Richard Strauß („Feuersnot", „Salome"), für Charpentier („Louise") usw. Der Wirkensbereich seines Nürnberger Kapellmeisteramtes bezog übrigens auch die Bühnen in Bamberg, Erlangen und Fürth mit ein. Zur Einweihung des neuen Fürther Stadttheaters, an der er als Festdirigent beteiligt war, schrieb er eine „Festouvertüre". Auch in seinem Schaffen gab Weigmann mehrfach seiner eingewurzelten Neigung zur altberühmten Meistersingerstadt Ausdruck. Noch in seinen späten Jahren gedachte er ihrer mit einer „Altnürnberger Suite", die nach ihrer Stutgarter Uraufführung auch einmal vom Nürnberger Rundfunk teilgesendet wurde. Sein wohl wichtigstes Werk schöpfte Weigmann ebenfalls aus Anregungen, die der Nürnberger Kulturtradition entstammen: die Oper „Der Klarinettenmacher". Den Text dazu schrieb Georg Richard Kruse, der bekannte Lortzing-Biograph, der Begründer des Berliner Lessingmuseums und musikalische Fachberater des Reclam-Verlages. Die Handlung spielt im alten Nürnberg, zeigt Johann Christoph Denner als Erfinder der Klarinette und als Hauptperson einer Liebesepisode mit freundlichem Ausgang: das Ganze nett und volkstümlich. Auch die Musik Weigmanns besitzt — soweit man das einem Klavierauszug ohne Instrumentationsangaben entnehmen kann — sicherlich Wirksamkeit und volkstümliche Werte. In den Solopartien herrscht der Sprechgesang vor, doch scheint sich Weigmann von allzu betontem Wagnertum freigehalten zu haben — trotz einem Prügelszene-Aktschluß nach „Meistersingerart". Der Stil der Musik greift vielfach mit geschmackvoller Dezenz auf das „Nürnberger Mittelalter" zurück. Originalkompositionen des (an der schlichten Handlung beteiligten) St. Sebalder Meisters Johann Pachelbel sind eingeflochten. Auch auf die altnürnberger Dichtung wird gelegentlich Bezug genommen. Das Werk erlebte nach der vom Komponisten selbst betreuten Bamberger Uraufführung (1913) noch mehrere Aufführungen an deutschen Bühnen. — Das übrige kompositorische Lebenswerk Friedrich Weigmanns ist sehr umfassend, wenn es auch keineswegs in den Vordergrund des kulturellen Tagesereignisses rückte. Von den Schauspielmusiken ist die „Musik zu Goethes Faust" bekannter geworden. Die langjährige Hamburger Chorleitertätigkeit war Anlaß für die Entstehung einer stattlichen Reihe von Chorwerken, in denen sich vielfach die schöne Volksverbundenheit des Komponisten ausdrückte.

Als Liederkomponist war Weigmann ebenfalls fruchtbar: von seinen Gesängen und Liedzyklen ist manches im Druck erschienen.

Max Kaden †.

Von Hans F. Schaub, Hamburg.

Ganz plötzlich und unerwartet starb der Leiter des schlesischen Grenzland-Orchesters, Musikdirektor Max Kaden, in Waldenburg. 63 Jahre alt ist der hochverdiente Musiker geworden, 32 Jahre davon hat er als Dirigent der Waldenburger Bergkapelle (die während des Sommers das Kurorchester in Bad Salzbrunn stellte) seine Hörer erfreut und zum Höchsten erzogen. 1876 in Freiberg in Sachsen geboren, fand der Verewigte seine erste Stellung als Violinist und Bratschist in dem Orchester, das er von kleinen Anfängen an auf den heutigen hohen Stand seiner Leistungen als anerkanntes Kulturorchester gebracht hat. 1913 wurde Max Kaden zum Kgl. Musikdirektor ernannt. Der Krieg, den Kaden in Rumänien mitdurchlebte, drohte alle Bemühungen um sein Orchester zu vernichten. Die Zahl der Mitglieder war auf ein Minimum herabgesunken. Mühevollste Aufbauarbeit erzwang bereits in Jahresfrist die völlige Wiederherstellung der Kapelle. Hunderte von Symphonie- und Volkskonzerten zeugten seither von des Dirigenten und seiner Gefolgschaft Fleiß und Ausdauer, deren Lohn die am 1. April 1939 vom Präsidenten der Reichsmusikkammer Dr. Peter Raabe ausgesprochene Erhebung zum Kulturorchester war. Wenn das Waldenburger Grenzlandorchester heute gesichert dasteht, seine Arbeit auch ohne den seitherigen Leiter weitergeht, dann ist das einzig und allein Max Kadens Werk, dem er sein ganzes Leben geweiht hat. Mir war der Heimgegangene, der übrigens seit vielen Jahren ein eifriger Leser der „ZFM" gewesen ist, deren kulturpolitische Haltung sich mit seinen eigenen Gedankengängen am meisten deckte, ein treuer und unvergeßlicher Freund. Für mein und anderer Schaffen trat er jederzeit mit dem vollen Einsatz seiner starken Persönlichkeit ein. So kam es, daß uns der stille, zielbewußte und bescheidene Mann von Jahr zu Jahr mehr ans Herz wuchs. Ich folge deshalb nur einem inneren Bedürfnis und einer Ehrenpflicht, wenn ich ihm mit diesen Worten einige Blumen der Liebe auf sein frisches Grab lege. Innerhalb eines größeren Wirkungskreises hätte Kaden in kurzer Zeit die Aufmerksamkeit der gesamten deutschen Musikwelt auf sich gezogen. In seinem kleinen Bereich hat er jederzeit Vorbildliches geschaffen und als echter deutscher Mensch seine Pflicht bis ins Letzte erfüllt. Ehre seinem Angedenken!

Karl Kämpf zum 65. Geburtstag (31. August 1939).

Von Gerh. F. Wehle, Berlin.

Kürzlich ging eine Nachricht durch die Musikzeitungen, daß Karl Kämpf sein Amt als Leiter der M.-Gladbacher Liedertafel aufgegeben habe und von der Stadt M.-Gladbach pensioniert worden sei. Alle, die den vitalen Karl Kämpf kannten, wunderten sich, daß dieser urgesunde, tatkräftige Mann dem Schauplatz des öffentlichen Wirkens den Rücken kehren wollte. Aber als der städtische Musikdirektor Gelbke in M.-Gladbach den Taktstock niederlegte und an seine Stelle Heinz Anrath als Nachfolger gewählt wurde, sollte ein großer, städtischer Chor unter Anraths Leitung gebildet werden. Die Stadtverwaltung wandte sich an die Liedertafel mit der Bitte um Eintritt in diesen städtischen Chor. Freiwillig trat Kämpf, um den Aufstieg seines Chores nicht zu hemmen, zurück, während die Stadtverwaltung in Anerkennung dieses uneigennützigen Verhaltens die Bedingung des Vereins, Kämpf eine Pension zu bewilligen, annahm. Mit dieser Handlung hat die M.-Gladbacher Stadtverwaltung als erste Stadt eine vorbildliche soziale Tat vollbracht; sie sorgt für die Sicherstellung des Lebensabends eines freien, bedeutenden Musikers, der $1\frac{1}{2}$ Jahrzehnte für die Höherentwicklung des Musiklebens seiner Stadt Kraft, Nerven, Zeit und Können eingesetzt hat.

Denn Kämpf hat den Ruhm dieser Stadt weit über seine Grenzen bis ins Ausland hinausgetragen. Als gelegentlich des 1. Nürnberger Sängerfestes die M.-Gladbacher Liedertafel mit einem höchst anspruchsvollen Programm unter Kämpfs Leitung aufwartete, da mußten alle neidlos anerkennen, daß der Verein durch die Zucht seines Chormeisters zu einem Spitzenverein

aufgerückt war. Die Wirksamkeit für zeitgenössische Produktion hat Kämpf in seiner ganzen Amtstätigkeit auch treulich beibehalten und manche Uraufführung herausgebracht.

Es ist daher durchaus gerechtfertigt, daß die Stadt jetzt ihre Dankesschuld an Kämpf in der genannten Weise abträgt. Hoffentlich macht die vorbildliche, soziale Haltung der Stadtverwaltung M.-Gladbachs Schule.

Ohne Zweifel hat sich Kämpf auf dem Gebiet des Männerchorwesens am stärksten durchgesetzt. In seiner Berliner Zeit, die bis 1924 geht, hat er viel für Klavier, Violine, Cello, Orchester und Kunstharmonium geschrieben. Aber schon hier focht er für Hebung des künstlerischen Niveaus der Männergesangvereine und schuf Chöre, die in Berlin zunächst als unaufführbar abgelehnt wurden, bis der Prager Lehrer-Gesangverein unter Spilka, der sich von jeher für deutsche Kunst begeistert hatte, zeigte, wie solche technischen Probleme angepackt werden müßten. Aus Kämpfs Feder stammt auch die erste Sinfonie für Männerchor mit großem Orchester, Sopransolo und Orgel, „Die Macht des Liedes".

Kämpf hat nie Modeströmungen mitgemacht, um vorwärts zu kommen. Sein offener, gerader und unbeugsamer Charakter hätte das nie zugelassen. Das hat ihm in der Nachkriegszeit den Weg sehr erschwert. Aber unermüdlich galt sein Schaffen dem anspruchsvollen Männerchor, als dieser noch über die Achsel angesehen wurde. In Verbindung mit Orchester sind da zu nennen: op. 38 „Meeresfage", sinfonische Ballade mit Altsolo; op. 50 „Aus Natur und Leben"; op. 85 „Thüringer Kantate" mit Mezzosopransolo; op. 86 „Rheinische Kantate" mit Mezzosopransolo, Frauen- und Kinderchor und Orgel. In den genannten Kompositionen großen Stils wird der Männerchor vor schwere, aber doch dankbare Aufgaben gestellt, die auch stets Anerkennung bei Publikum und Presse fanden, was zahlreiche Aufführungen dieser Werke beweisen. Kämpf ist ein meisterlicher Beherrscher des Chorsatzes und echter Melodiker. Darauf beruht sein Sieg auf diesem Gebiet, der sich u. a. auch darin dokumentierte, daß er im Schubert-Preisausschreiben 1929 unter 941 Einsendungen für den Chor „Frühlingsfahrt" mit dem ersten Preis gekrönt wurde.

Außerordentlich groß ist die Zahl von Kämpfs a cappella-Schöpfungen. Vieles davon ist bewußt in einfacher Schreibweise gehalten, um damit auch den kleineren Vereinen neues Liedgut zu schenken. Wie sehr er in Kreisen des Männerchors verwurzelt ist, geht aus der Tatsache hervor, daß Kämpf Ehrenmitglied von 37 Vereinen und Ehrenchormeister der M.-Gladbacher Liedertafel ist.

Es hieße Kämpf aber einseitig betrachten, wollte man ihn nur als Männerchorkomponist ansprechen. Seine Lieder und Kammermusik wurden von den bekanntesten Spezialisten aufgeführt. Den Klavierspielern, unter denen sich Julius Dahlke mit Nachdruck für ihn einsetzte, hat Kämpf eine ganze Reihe wertvoller Werke geschenkt in seinen ersten Klavierstücken, ausgehend von dem feingeschliffenen Stil Schumanns bis zu der anspruchsvollen, breit angelegten Ballade op. 81 (Ries und Erler, Berlin). Er entdeckte z. B. in seinen „Märkischen Idyllen" (Simrock) die Schönheit der Mark, noch ehe beflissene Konjunkturritter dieses Gebiet für sich ausmünzten!

Auch das Orchester verdankt seiner Feder manchen Wurf. Über sein bemerkenswertes Frühwerk „Aus baltischen Landen" op. 24 äußerte sich Prof. Friedrich E. Koch, daß Kämpf damit eine Suite geschaffen hätte, die geeignet sei, sich immer auf dem Spielplan der Dirigenten zu halten. Und der gefürchtete Kritiker Tappert schrieb in seiner Kritik gelegentlich der Uraufführung, das Geheimnis der Instrumentation hätte Kämpf den Meistern abgelauscht. Es folgten aus seiner Feder „Aus Eichendorffs jungen Tagen" op. 34; „Andersens Märchen" op. 60 (mit dem mächtig gesteigerten, auf dem a-moll-Dreiklang als Orgelpunkt aufgebauten Mittelsatz); der schon oft gespielte „Feierliche Marsch" op. 93; die „Sinfonische Suite" op. 190 u. a. m.

Kämpfs Stil eignet eine besondere Vorliebe für originelle Verwendung des Orgelpunktes in den verschiedensten Formen. So liegt, um nur etwas herauszugreifen, in seinen „Heiligen drei Brunnen bei Trafoi" (Kunstharmonium) das ganze Stück auf den drei Tönen *gis, h, cis,* und im 6. Satz seiner „Thüringer Kantate" verwendet er die 7 Töne der des-moll-Tonleiter als langanhaltenden Orgelpunkt.

Kämpf ist mit seinem Stil nie ins atonale abgeglitten. In jungen Jahren als „Fortschrittler" verschrieen — man lehnte es damals ab, Kämpf an die Berliner Hochschule als Lehrer zu

berufen, weil er den maßgeblichen Herren zu „modern" war! — konnte man ihn in der Nachkriegszeit nur mehr als „gemäßigt modern" abstempeln.

Kurz sei noch erwähnt, daß Kämpf jahrelang als Kritiker an namhaften Zeitungen tätig war und — besonders in seiner Berliner Zeit — eine große Reihe von Schülern ausgebildet hat, die ihm in Dankbarkeit ergeben ist und seiner nicht vergessen wird.

Nun, da Kämpf dem lauten Berufstreiben entrückt ist, erblüht ihm eine schöne Zeit der Ruhe und inneren Sammlung, die er ganz seinem kompositorischen Schaffen zu widmen gedenkt.

Möchten dem liebenswürdigen und hilfsbereiten Menschen vom Schicksal, das ihm mancherlei Schweres zu tragen bestimmte, noch viele frohe Jahre und schöne künstlerische Früchte beschieden sein!

Friedrich Wilhelm Rust.

Zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages, des 6. Juli 1739.

Von Fritz Müller, Dresden.

Es soll nicht vom Thomaskantor Wilhelm Rust die Rede sein, der sich um die Gesamtausgabe von Joh. Seb. Bachs Werken große Verdienste erworben hat, sondern von dessen Enkel Friedrich Wilhelm Rust, der am 6. Juli 1739 in Wörlitz bei Dessau als 7. Sohn des dortigen Amtmanns und Kammerrats geboren wurde. Er besuchte von 1752—58 das Gymnasium zu Cöthen und studierte dann bis 1762 in Halle die Rechte. Nebenbei erwarb er sich eine gute musikalische Ausbildung. Der erste Geigenlehrer konnte dem Knaben bald nichts Neues mehr bieten. Mit 13 Jahren spielte Rust die meisten Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers auswendig. In Halle war er Schüler Friedemann Bachs.

Als Rust seine juristischen Studien beendet hatte, beauftragte ihn Fürst Leopold Friedrich Franz, das Musikleben zu Dessau auf ähnliche Höhe wie in den anderen Anhaltischen Residenzen zu bringen. Rust aber wollte erst die eigene musikalische Bildung vervollkommnen und nahm auf Kosten des Fürsten, der einst sein Spielkamerad war, Violinunterricht bei Hoeckh in Zerbst und Franz Benda in Berlin, wo er auch Schüler Phil. Em. Bachs war. Dann begleitete er den Fürsten auf einer Italienreise. Während der zwei Jahre lernte er berühmte Geiger, Komponisten und Sänger kennen.
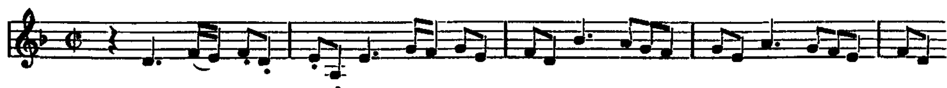
Nach Dessau zurückgekehrt, fing Rust an, die Instrumentalisten und Sänger heranzubilden, die er für seine Pläne brauchte. Er hatte gleich im Anfang Glück, indem in Magdeburg dem Kantor Rolle der halbe Chor davonlief. Die Ausreißer fanden in Dessau liebevolle Aufnahme.

Zu Rusts Schülerinnen gehörten die Sängerinnen Luise und Henriette Niedhardt. Am 5. Mai 1775 heiratete er die jüngere der beiden Schwestern. Die ältere Schwester wurde 7 Jahre später die Gattin Oliviers, eines berühmten Lehrers am Philanthropin. Diese Erziehungsanstalt hatte Basedow 1775 gegeründet. Bei der Ausbildung spielte die Musik eine wichtige Rolle. Musiklehrer am Philanthropin wurde Rust. Bald konnte er mit den Zöglingen ein vollständiges Orchester bilden; und die Konzerte in der neuen Bildungsstätte trugen wesentlich zur Bereicherung des Dessauer Musiklebens bei.
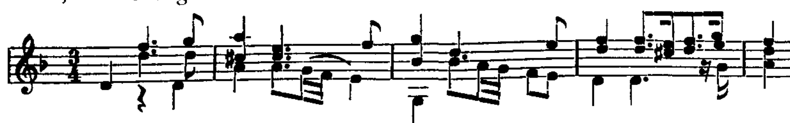
Verschiedene Lehrer an Basedows Anstalt traten gelegentlich in dem Theater auf, das der Fürst 1774 ins Leben gerufen hatte. Rust komponierte für Hoffestlichkeiten nette Singspiele. In dem gleichen anspruchslosen, auf die Künste des strengen Satzes in der Hauptsache verzichtenden Stil sind auch Rusts Kirchenkompositionen gehalten.

Von seinen Oden und Liedern gingen einige in neuere Liedersammlungen über. Rust vertonte auch Gedichte von Goethe, für den er sehr schwärmte.

Am wertvollsten sind die Werke, die Rust mehr zum eigenen Gebrauche schuf. Als Geiger schrieb er eine Anzahl begleitete Sonaten, auch 3 Soloviolinsonaten. Von der d-moll-Sonate ist ein Faksimiledruck erschienen. Sie enthält u. a. eine Fuge über das Thema:



und eine Ciacona, die so beginnt:



Als glänzender Lautenspieler komponierte er auch Violinsonaten mit Lautenbegleitung, von denen zwei bei Vieweg in Neuausgaben erschienen sind, und als Meister auf der Liebesviola eine Reihe Sonaten für Viola d'amore. Das Trio für Liebesviola und zwei Querflöten scheint Rust geschaffen zu haben als er kurz nach seiner Hochzeit ein Gastspiel am Hofe Friedrichs des Großen gab.

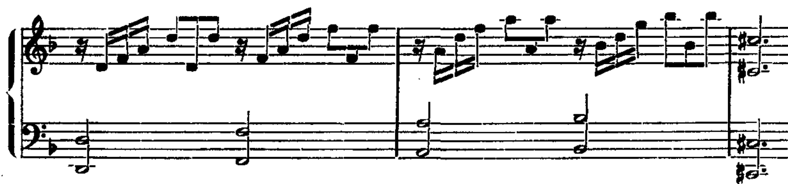
Rust komponierte auch einige Sonaten für die Harfe und ein Quartett für Nagelgeige, zwei Violinen und Baß. Besonders kommt dieses seltsame Klanggerät im langsamen Mittelsatz zur Geltung, wenn die anderen Instrumente mit Dämpfern spielen.

Am bekanntesten sind Rusts Klavierkompositionen. Von den 5 Variationswerken erschienen die 1791 entstandenen Variationen in B-dur in einem Faksimiledruck, den Rusts Enkel veranstaltete. Wilhelm Rust hat auch eine Reihe von Klaviersonaten seines Großvaters neu herausgegeben. Er versah sie nicht bloß mit zahlreichen Vortragsbezeichnungen, sondern fügte selbständige Stimmen ein, änderte manche Stellen mit großer Willkür und komponierte sogar Sätze hinzu. Wer diese Neuausgaben benutzt, hält Fr. W. Rust für einen Komponisten, der die noch im Werden begriffene Sonatenform zu kühnen Gebilden mit einleitenden langsamen Sätzen, eingeflochtenen Rezitativen, durch Zwischenspiele unterbrochene Variationen ausgebaut hat, in denen bisweilen zum Schluß das Anfangsthema wieder auftritt.

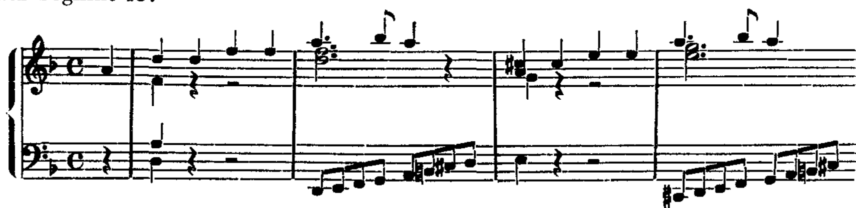
Bereits 1912 wies Dr. Neufeldt im 2. Dezemberheft 1912 der „Musik" in einem leider in Vergessenheit geratenen Aufsatz auf den „Fall Rust" hin; und Dr. Prieger brachte im Märzheft dieser Zeitschrift noch mancherlei Beachtliches hierzu, auch zwei Proben aus den Originalen Fr. W. Rusts. Ich habe vor, die wichtigsten Sonaten des braven Dessauers in der ursprünglichen Fassung herauszugeben.

Die Titel Sonata Italiana, Sonata erotica, Patetico usw. sind vom Enkel Rusts erfunden, wie auch die Auslegungen, die den Neuausgaben vorausgehen, nicht dem Sinn der Urbilder entsprechen, sondern in das einführen sollen, was der Enkel hineingelegt und hinzukomponiert hat!

Besondere Beachtung verdient Fr. W. Rusts d-moll-Sonate, weil sie eine Huldigung an Joh. Seb. Bach darstellt. Erst erklingt der Anfang des Themas vom „Musikalischen Opfer" in reinen Oktaven. Die Art, wie der Gedanke verarbeitet wird, ist aber nicht bachisch, wie folgende Probe beweisen mag:



Der 3. Satz beginnt so:



Freunde alter Musik möchten sich jener bisher noch nicht veröffentlichten Sonate annehmen, die Rust ausdrücklich fürs Klavichord bestimmt hat. Sie enthält zahlreiche Vorschriften,

wie man dem zarten Instrumentchen durch gewisse Tricks überraschende Klangwirkungen entlocken kann! —

Rusts Leben war ausgefüllt vom „Informieren", Komponieren, Einstudieren von Werken, Auftreten als Geiger, Liebesviolaspieler und Begleiter am Cembalo, sowie auch von Kunstreisen.

Am 28. März 1794 ertrank sein ältester Sohn in Halle in der Saale. Diesen Schicksalsschlag konnte der Vater nicht überwinden. Am 28. Februar 1796 setzte der Tod seinem arbeitsreichen Leben ein Ende. Auf seinem Grabstein steht:

„Sanft wie seine Melodien floß sein Leben, war sein Tod. Teuer und unvergeßlich bleibt er einem jeden, der seinen Wert nicht verkannte."

Festtage des Mozarteums Salzburg am 13. und 14. Juni 1939.

Ein nicht nur für Salzburg, sondern für das deutsche Musik- und Kulturleben bedeutungsvolles Ereignis vollzog sich am 8. Juni, als Reichsminister Rust den Erlaß bekanntgab, demzufolge das Mozarteum zur Hochschule erhoben wurde. Dieser Anlaß, vereint mit dem Gedanken, daß vor 25 Jahren das von Richard Berndl erbaute Mozarteums-Gebäude seiner Bestimmung übergeben worden war, und mit der vor wenigen Wochen vollzogenen Gründung des Mozarteum-Orchesters, gab die vollste Berechtigung zu einem Jubel- und Dankfest, das das Salzburger Mozarteum in zwei Festtagen stilvoll beging. Dank der Initiative von Gauleiter Dr. Rainer und Landesstatthalter Dr. Reitter war es möglich geworden, diese erste große Tat im Aufbau der Salzburger Kulturverpflichtung zu bewirken. Was in wenigen Monaten stillen, zähen Schaffens geleistet wurde, trat hier erstmals zutage: der Ausbau der Stiftung Mozarteum, vor allem im Hinblick auf ihre wissenschaftliche Arbeit, die in Bibliothek, Mozart-Archiv und vornehmlich Zentralinstitut für Mozartforschung verankert ist, die Erhebung zur Hochschule, der das Konservatorium und, als Neues, die Musikschule für Jugend und Volk eingegliedert sind, die Gründung eines ständigen Orchesters und die Heranziehung neuer Kräfte zu den alten: wie Prof. Elly Ney (Klavier), Prof. Ludwig Hoelscher (Cello), Christa Richter, Prof Georg Steiner (Violine), Cesar Bresgen (Musikschule für Jugend und Volk, sowie Chor), Dr. Erich Valentin (Musik- und Kulturgeschichte), Dr. Willem van Hoogstraten (Dirigieren), Meinhard von Zallinger (Dirigieren), Dr. Heinz Bischoff (Laute), Franz Biebl (Chor), Ilse Wiedmann (Blockflöte).

Das reichhaltige Festprogramm gab in kurzen, aber eindringlichen Beispielen einen Einblick in das, was sich dieses unter dem Gesamttitel „Mozarteum" zusammengefaßte Institut zur Aufgabe gemacht hat. Ein würdiger Festakt, in dem Gauleiter Dr. Rainer Gruß und Gelöbnis sprach, Reichsminister Rust Auftrag und Verpflichtung verkündete und Clemens Krauß als künstlerischer Orchesterleiter des Hauses den Dank sagte, eröffnete die Festtage. Das zukunftverheißende Mozarteum-Orchester erwies in zwei Festkonzerten unter seinem ausgezeichneten Dirigenten, dem begeisterungserfüllten Dr. Willem van Hoogstraten, an Werken von Mozart, Beethoven und Brahms seine hochwertige Leistungsfähigkeit. Elly Ney spielte meisterhaft Beethoven, Hoelscher riß als Interpret von Dvořáks Cellokonzert mit, Christa Richter und Georg Steiner offenbarten mit edler Einfachheit die Größe Bachs in seinem d-moll-Doppelkonzert.

Den künstlerischen Gaben der Festtage gesellten sich die der Erziehung und der Wissenschaft zu. Konservatorium und Musikschule für Jugend und Volk zeigten in einer Morgenveranstaltung, worum es ihnen geht. Mozarteums-Chor und Jungmädel und Buben der Musikschule für Jugend und Volk sangen unter Cesar Bresgen, dem Leiter der Abteilung Musikschule für Jugend und Volk, der in einer Ansprache die Ziele aufzeigte, Franz Biebl und Professor Friedrich Frischenschlager Chöre und Sätze von Baumann, Biebl, Bresgen und Frischenschlager, das Konservatorirums-Orchester musizierte unter Theodor Müller Mozart, das Collegium musicum Dr. Heinz Bischoff wies mit dem Adagio aus Haydns Lautenquartett auf die Instrumentalpflege hin. In einer von Prof. Franz Sauer geleiteten Arbeitssitzung der Musikerzieher sprach Präsidialrat Heinz Ihlert über die dringlichsten Fragen der Musikarbeit. Im Rahmen einer geschlossenen Kuratoriumssitzung der Stiftung Mozarteum

gab Landesſtatthalter Dr. Albert Reitter die Neugeſtaltung des Kuratoriums bekannt und ernannte Clemens Krauß zum Leiter des künſtleriſchen, Prof. Dr. Ludwig Schiedermair zum Leiter des wiſſenſchaftlichen und Dr. Konſtantin von Kovarbasic zum Leiter des verwaltungstechniſchen Beirats. In ſeiner Anweſenheit fand eine Sitzung des 1931 gegründeten Zentralinſtituts für Mozartforſchung ſtatt, das nunmehr ſeine Arbeit aufnimmt. Dr. Erich Valentin begrüßte in ſeiner Eigenſchaft als Generalſekretär der Stiftung die anweſenden Mozartforſcher (Sandberger, Schiedermair, Engel, Haas, Orel, Schenk, Steglich) und wurde durch Prof. Dr. Schiedermair als Leiter des Inſtituts eingeführt. In einer kurzen Anſprache umriß Schiedermair die Aufgaben des Inſtituts (Geſamtausgabe, Handſchriften- und Photokopieſammlung, Mozartliteratur, Bibliographie, Mozart-Jahrbuch und Buchveröffentlichungen). Den Feſtvortrag hielt Dr. Friedrich Breitinger, der aus ſeinen Salzburger Forſchungen ebenſo überzeugend wie humorvoll die Legenden von Mozarts Liebchen und Liebeleien am Beiſpiel der „Tanzmeiſter-Mizzl" widerlegte. Den künſtleriſchen Rahmen gaben mit ſtilempfundenem Geſchmack Prof. Heinz Scholz am Walter-Flügel aus dem Jahre 1785 ſowie das aus Prof. Robert Jaeckel (Klavier), Prof. Theodor Müller (Violine) und Georg Weigl (Cello) beſtehende Trio.

Empfänge in Schloß Leopoldskron und Hellbrunn, ein Beſuch des vollſtändig renovierten Mozart-Geburtshauſes, in deſſen Verlauf Reichsminiſter Ruſt und Prof. Schiedermair Kränze im Geburtszimmer niederlegten, ein Treffen der Arbeitsgemeinſchaft „Junges Schaffen" und ein Appell der Mozarteumsſtudenten, bei dem der Muſikreferent der Reichsſtudentenführung, Rolf Schroth, ſprach, erfüllten die das Portal zu einer großen Kulturzukunft Salzburgs bildenden Feſttage.

(Die wichtigen Ergebniſſe und Tatſachen ſowie die einzelnen Referate finden ſich an anderer Stelle dieſes Heftes.)

10 Jahre Bergwaldtheater Weißenburg.

Von Karl Foeſel, Nürnberg.

Das bayeriſche Weißenburg, die reizvolle ehemalige „Freie Reichsſtadt" mit dem 1890 wieder ausgegrabenen Römerkaſtell, den Limes-Reſten der „Teufelsmauer", der intereſſanten Wülzburg, den (etwas entfernter gelegenen) Spuren der „Foſſa Carolina" — dieſes geſchichtsträchtige, trutzige Frankenſtädtchen beſitzt ein Naturtheater, deſſen „Traditionen" weit zurückreichen: einen uralten Steinbruch, der heute zu einem komfortablen Theater ausgebaut iſt. Es gibt dort Sperrſitze und Raſenhang-Ränge, einen verſenkten Orcheſterraum, ein Buchenblätterdach, durch das die Sonne lichtgoldene Fresken leuchten läßt und eine vielgliedrige Bühne, in deren Weite die Phantaſie des Regiſſeurs nach Herzensluſt herumtummeln kann. Kurz: Ein geſegnetes Fleckchen Naturtheatererde, und zwar von ausgeſprochen fränkiſcher Eigenart!

Die Eignung des Geländes ſoll ſchon um 1800 herum von Wanderſchauſpielern erkannt worden ſein, die dort Kotzebue aufgeführt haben ſollen. Und 75 Jahre ſpäter wählten ſich die Weißenburger Lateinſchüler für ihren „Tell" die gleiche Stätte. 1929 wurde die „900 Jahrfeier der Weißenburger Reichsunmittelbarkeit" Anlaß zum Umbau des Steinbruches in ein Amphitheater. Der damalige Bürgermeiſter Dr. Fitz ließ dieſen Umbau für die Aufführung eines Heimatſpieles vornehmen. Man erkannte wohl ſchon damals die Möglichkeiten, die ſich hier erſchloſſen: Seit dieſer Zeit wird das Bergwaldtheater regelmäßig im Sommer beſpielt. Zunächſt ſtand das klaſſiſche Schauſpiel im Mittelpunkt der Programmgeſtaltung, bereits 1932 wurde mit Siegfried Wagners „An allem iſt Hütchen ſchuld" ein erſter Opernverſuch unternommen. 1935 erfolgte die völlige Umſtellung zur Muſikbühne. Ein „Weißenburger Opernchor" wurde gegründet. Ein Soliſtenenſemble, das den Sondererforderniſſen des „Spieles im Freien" vorbildlich entſpricht, wurde in ſorgfältiger Siebung geſchaffen. So entſtand im Weißenburger Bergwaldtheater eine rechte fränkiſche Pflegſtätte der Volksoper, deren Spielplan (Weber, Lortzing, Marſchner, d'Albert uſw.) mit ſchönem Kulturbewußtſein aufgebaut wird und deren zehnjährige Arbeit mit reichen Erfolgen geſegnet war.

1934 übernahm der „Reichsbund für Freilicht- und Volksſchauſpiele" die Verwaltung. Heute ſteht das Bergwaldtheater unter der Schirmherrſchaft des Gauleiters Julius Streicher. Für

Weißenburg und seinen Bürgermeister Gerstner ist die fürsorgliche Betreuung der Spiele Herzensangelegenheit. Wesentlichen Anteil an der günstigen Entwicklung dieser fränkischen Freilichtbühne hat neben Wilhelm Brückner-Rüggeberg, dem langjährigen Kapellmeister, insbesondere der Regensburger Intendant Egon Schmid, der die Spiele seit 1931 zielsicher und künstlerisch tatkräftig leitet.

Und noch ein Wort zum künstlerischen Milieu. Das Weißenburger Bergwaldtheater ist ein zwingend naturhaftes Stück der starken, herb-schönen Frankenlandschaft. Die Wirkungen dieser Naturhaftigkeit sind außerordentlich groß. Sie werden nicht nur dem Besucher spürbar: lösend und befreiend. Sie beziehen auch das Kunstwerk selbst in ihre lösende und befreiende Strahlung. Sie bringen alles, was künstlerisch nicht völlig stichhaltig ist, zu unbarmherzigem Versagen. Eine schwere Klippe übrigens für den Regisseur! Die nurkünstliche Spannung, die Theatralik des Rampenlichtes, wird durch diese Naturwirkung zur absoluten Gegenstandslosigkeit verdammt. Man sollte glauben, daß dadurch die künstlerische Eindruckskraft selbst eine Schwächung erfahren müßte. Und die These ist vielverfochten, daß das Kunstwerk zur seelisch aktiven Entfaltung den abgeschlossenen Raum brauche. Das mag für viele Einzeläußerungen der Kunst richtig sein. Für die Opernwaldbühne trifft es — jedenfalls bei der rechten Werkwahl — keineswegs zu. Die Realität der Naturhaftigkeit nähert sich dem Irrationalismus der Kunst. Und umgekehrt in gleicher Weise! Beide, Naturwirkung und Kunst, sind wie zwei Wellenzüge, deren Schwingungen sich nicht aufheben, sondern in der Amplitude verdoppeln. Das Jubiläumsspiel des Weißenburger Bergwaldtheaters, eine köstlich-frische „Waffenschmied"-Aufführung, lehrte diese Erfahrung besonders beweiskräftig.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Paul Barth: Klaviertrio a-moll. Werk 43 (Plauen i. V.).

Anton Bruckner: VIII. Symphonie c-moll in der Urfassung (Wien, 1. Großdeutsches Bruckner-Fest unter Wilh. Furtwängler, 30. Juni).

Robert Carl: Suite (Reichssender Saarbrücken).

Helmut Degen: „Wenn der Bauer Hochzeit macht." Fröhliche Kantate für fünfst. gem. Chor und Instrumente (Bonn/Rh., durch die Singgemeinde Oberhausen und Mitglieder des städtischen Orchesters unter Leitung von K. H. Schweinsberg).

Gerhard Dorschfeldt: Adagio f. 4 Celli (Magdeburg, Kreuzgangkonzerte).

Hans Gebhard: „Wenn alle Brünnlein fließen" für gem. Chor und kl. Orchester (Nürnberg, Sängerwoche).

Frida Kern: Afrikanische Stimmungsbilder für Orchester (Bad Hall).

Heinrich Lemacher: Trio für Flöte, Violine und Viola (Waldfest Kölner Maler in Herkenrath/Rhld.).

Helmut Paulsen: Norddeutsche Tänze für kl. Orchester (Deutschlandsender, 8. Juni).

Gottfried Rüdinger: „Tannenberg". Oratorium (München, unter Richard Trunk).

Hans Wolfgang Sachse: „Kleine Abendmusik II" für Streichorchester Werk 30 (Radiumbad Oberschlema, Sonderkonzert zeitgenössischer sächsischer Komponisten).

Ernst Schiffmann: Kleine Spielfolge für Posaune und Klavier. Werk 46 (Reichssender München und Königsberg, 14. Juli).

Max Seeboth: Fünf Lieder (Magdeburg, Kreuzgangkonzerte).

Hermann Zilcher: Bläser-Quintett (Würzburg, Mozarfest).

Hermann Zilcher: „Nachtlied" für 2 Soprane und kl. Orchester (Würzburg, Mozartfest).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Robert Heger: „Lady Hamilton." Oper (Berliner Staatsoper).

Konzertwerke:

Anton Bersack: „Bagatellen". Orchesterwerk (Mainz, unter GMD Zwißler).

Erich Anders: „All mein Gedanken". Sinfonisches Liebesgedicht über ein altes Volkslied (Dessau unter GMD Seidelmann).

Erich Anders: Reigen. Viersätzige Tanzsuite für mittl. Orch. (Deutschlandsender unter Dobrindt).

Joseph Haas: „Das Lied von der Mutter." Oratorium (Köln/Rh., unter Eugen Papst, 19. Dez.).

Armin Haag: „Mütter." Kantate für Frauenchor, Sopran- und Baritonsolo mit kl. Orchester nach Gedichten von J. H. E. Büttner (Berlin, NS-Frauenchor unter Maximilian Sternitzki).

Albert Jung: Orchestervariationen (Düsseldorf unter GMD Hugo Balzer).

Peter Kwaſt: Sonate für Violine und Klavier (Witten, Zeitgenöſſiſche Muſiktage durch E. Biſchoff - Udo Dammert, 15. Sept.).

Wilhelm Maler: Sonate für Klavier (Witten, Zeitgenöſſiſche Muſiktage durch Udo Dammert, 15. Sept.).

Hans Mayr: Trio für Klavier, Violine, Waldhorn (Witten, zeitgenöſſiſche Muſiktage durch das Münchener Horntrio: E. Biſchoff, Udo Dammert, J. Suttner, 15. Sept.).

Hermann Wunſch: „Erntelied" (Düſſeldorf, unter GMD Hugo Balzer).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

MOZART-FEST IN BAD CANNSTATT.

16.—19. Juni.

Von Prof. Alexander Eiſenmann, Stuttgart.

Die Veranſtaltung eines Mozart-Feſtes geſchieht regelmäßig ſeit drei Jahren zur Eröffnung des Badeſommers in der heilquellenreichen Bäderſtadt Cannſtatt. Hier finden ſich ausgedehnte Anlagen, eine gemütliche Altſtadt mit ſpätgotiſcher Kirche, in näherer Umgebung ein prächtiger Park mit hübſchem Schlößchen. Hier kann man ſich verſenken in die Schönheit der Natur und wird auch empfänglich gemacht für Genüſſe der Kunſt. Wenn es ſich trifft, daß der Himmel ein Einſehen hat, kann man unbeſchreibliche Stunden genießen. Man muß aber die Feſte nehmen, wie ſie fallen und wenn das zwiſchen regneriſche Tage hinein geſchieht, wie man ſie in der Mozartwoche erlebte, dann weiß man doch und fühlt es auch, daß Mozart immer die Sonne mitbringt. Den „Lichtgott der Muſik" hat ihn Richard Wagner geheißen und der Tag iſt noch nicht gekommen, an dem man eine Abnahme der Leucht- und Wärmekraft der von ihm entſendeten Strahlen bemerkt hätte. — Es ſcheint Abſicht geweſen zu ſein, in dieſem Jahr vor allem dem Jüngling Mozart die Huldigung darzubringen. Die kleinen Salzburger Sinfonien in G und C (Köchel 129, 338), auch die A-dur-Sinfonie ſind durchaus nicht ſo bekannt, daß man von ihnen nicht neue Eindrücke gewänne. Sie zeigen den Typus der Sinfonie nur erſt halbentwickelt, aber man hat an ihnen glänzende Beiſpiele dafür, daß Mozart Allem, was er angriff, das Gepräge der Vollendung zu geben vermochte. Ausnahmen wären wenige anzuführen. Von der Pariſer Sinfonie (in D) weiß Jedermann, daß ſie das Werk eines genialen jungen Mannes, eines feurigen und zugleich harmoniſchen Geiſtes iſt, der hier ſchon anfängt, kühn ſeine Roſſe auf die hohe Bahn des Sinfonikers zu lenken. In den zwei Orcheſterkonzerten, die Anfang und Schluß des Feſtes bildeten, hörte man außer dieſen Sinfonien das A-dur-Violinkonzert und das milde Flötenkonzert in G, wiederum zwei Tonwerke, deren Entſtehung in die Salzburger und Mannheimer Zeit fällt und die darum paſſend das Programm ausfüllten. Die KM Willy Steffen und Erich Ade zeigten ſich als Leiter des Landesorcheſters Gau Württemberg-Hohenzollern von dem gleichen Geiſt beſeelt, Mozarts Muſik lebendig warm und mit Beachtung aller ihrer Feinheiten auszuführen und taten das mit gleichem Erfolg. Andrea Wendling-Steffen iſt eine hochgebildete, jedem Anſpruch an Tonſchönheit, Technik und Ausdruck genügende Geigerin, Margarete Ade eine Flötiſtin, die mit Leichtigkeit und Geſchmack ihr Inſtrument behandelt. — Von dem Salzburger Mozartquartett (Führer Norbert Hofmann) konnte man lernen, welch edle Früchte eine feine Pflege der Kammermuſik hervorbringt. Man hörte von dieſer tüchtigen Vereinigung die Quartette Köchel 458 und 575 und das Oboenquartett, bei dem Willy Krümmling durch ſeine Kunſt erfreute. — In der Stadtkirche trug Walther Lutz die ſchönen und ernſten Stücke „für ein mechaniſches Werk" auf der Orgel vor und anderen Tages ließ Erich Ade den Philharmoniſchen Chor die kurze Meſſe in F (K. 192) und ein gleichaltriges Dixit et Magnificat ſingen, daneben wurde auch eine der, eine nicht völlig befriedigende Halbgattung vorſtellenden Kirchenſonaten geſpielt. Mozarts Kirchenwerke tragen genau den kirchlichen Geiſt in ſich, der in ſeinen Tagen herrſchend war, ſie ſind darin ein Abbild ihrer Zeit. Muſikaliſch genommen zeigen ſie Klarheit und Feinheit des Satzes, aber eben dieſe leichte Schreibweiſe verträgt ſich nicht ganz mit unſeren Anſchauungen. — Eine auf den freien Raſenplatz gelegte Vorführung von Rokokotänzen zu Mozartſcher Muſik (Les petits viens) geſchah durch das Staatstheater-Ballett und bot dem Auge und Ohr gleich liebliche Unterhaltung. Die „Deutſchen Tänze" haben allerdings mit Rokoko nichts mehr zu tun, ſie ſind Drehtänze und benötigen das Koſtüm der bürgerlichen Geſellſchaft der Aufklärungszeit. In Zuſammenhang mit dem Mozartfeſt ging am Staatstheater eine Aufführung der köſtlichen „Entführung aus dem Serail" vor ſich. Nach den erſten Ankündigungen hätte zwar „Gärtnerin aus Liebe" an die Reihe kommen ſollen und ſo tröſtete man ſich eben mit dem Gedanken, daß das Verſprechen im nächſten Jahr eingelöſt wird.

Da das diesjährige Feſt auch erfreulich gut beſucht war, darf man annehmen, daß der Kurverein Bad Cannſtatt und die NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude", die Veranſtalter der Mozarttage, ihre Mühe belohnt ſahen. Das gleiche gilt von Erich Ade, deſſen Schultern die Hauptlaſt der künſtleriſchen Vorbereitung und Durchführung aufgebürdet war.

HAYDN-MUSIKFESTWOCHE IN BAD WARMBRUNN.

Von Robert Hentschel, Hirschberg/Rieseng.

Zum zweiten Male fand in Bad Warmbrunn im Riesengebirge eine sommerliche Musikfestwoche statt, die diesmal das Schaffen Josef Haydns in den Mittelpunkt eines vielseitigen Musizierens stellte. Den Hauptanteil an der Durchführung der vielfachen Veranstaltungen bestritt auch diesmal wieder das städtische Orchester Liegnitz unter seinem Dirigenten Heinrich Weidinger, der seit vier Jahren die Kurkonzerte leitet und dem Plan und Durchführung dieser Musikwochen in erster Linie zu danken sind. Mit den Kurgästen nimmt die gesamte Bevölkerung Anteil an diesen Musikfestwochen, deren besonderes Merkmal eine echte Volksverbundenheit und Volkstümlichkeit ist. Sie prägt sich auch in der Programmgestaltung aus, die neben repräsentativen Werken eine Fülle kleinerer Musiken bringt, die jeden ansprechen und zwanglos in die Vortragsfolgen eingestreut sind. Als Eckpfeiler der diesmaligen Haydn-Woche standen an den die Woche einschließenden Sonntagen nach je einer sinfonischen Morgenfeier im Kurpark der Eröffnungs-Festakt und der festliche Ausklang, bei denen neben den Variationen über das Deutschlandlied als sinnvoller Einleitung je eine Ouvertüre, Sinfoniesätze und Arien aus den Oratorien „Schöpfung" und „Jahreszeiten" standen, von der ausgezeichneten Breslauer Sopranistin Claire Frühling und dem Liegnitzer Bariton Gerhard Arlt gesungen, dem auch am Abschluß der Woche die Ansprache des Hans Sachs als machtvoller Ausklang übertragen war. Eine Feieransprache von Regierungsrat Prof. Dr. Seydelmann, Ehrenmitglied des Wiener Burgtheaters, zeichnete im Eröffnungsakt Leben und Schaffen Josef Haydns, während im Abschlußkonzert Bürgermeister und Ortsgruppenleiter Lubczyk die kulturelle Bedeutung der Warmbrunner Musikwochen umriß. Im Mittelpunkt der Woche stand ein sinfonisches Festkonzert des Kurorchesters mit der konzertanten Sinfonie für Violine (Richard Röseler), Cello (Georg Lilge), Oboe (Alfred Kittel) und Fagott (Fritz Kambach), dem Klavierkonzert D-dur, für das sich der junge Günter Weinert-Berlin mit großem Erfolg einsetzte, und der Es-dur-Sinfonie (mit dem Paukenwirbel). Ein geistliches Konzert in der evangelischen Kirche unter Mitwirkung des Ortskantors Wilhelm Kreutziger als Solisten (u. a. Orgelkonzert F-dur von Händel und Konzert für Orgel und Orchester in C-dur von Haydn) und ein Kammermusikabend der ständigen Kammermusikvereinigung des städtischen Liegnitzer Orchesters (Richard Röseler, Kurt Beer, Felix Hilscher und Georg Lilge) unter Mitwirkung von Günter Weinert am Klavier zeigten Haydns Schaffen von den verschiedensten Seiten her. Zwei Serenadenmusiken in den frühen Morgenstunden auf der Kurhausterrasse brachten neben einer Cassation in Es-dur, einem Divertimento der Sinfonien Nr. 73 und 8 und kleineren Werken das Violinkonzert in C-dur mit dem hervorragenden ständigen Konzertmeister des Orchesters Richard Röseler und das Konzert für Violoncello und Orchester in D-dur, das Georg Lilge mit virtuosem Glanz erfüllte. Neben einem Konzert für die Schuljugend, HJ und BdM und einem Werkkonzert für die Belegschaft des großen Füllnerwerks stand noch ein volkstümliches Abendkonzert mit der Paukenschlagsinfonie, den Variationen aus dem Kaiserquartett, dem Finale der Abschiedssinfonie und der Aufführung des 1. Teils der „Jahreszeiten" unter Mitwirkung von Edith Baumert-Ossadnik (Sopran), Willy Heese (Tenor), Gerhard Arlt (Bariton) und den örtlichen Chören unter Leitung von Willy Kreutziger. Die künstlerische Gesamtleitung der ganzen Woche lag in Händen von MD Heinrich Weidinger, der auch diese 2. Musikfestwoche als den kulturellen Höhepunkt der diesjährigen Kurveranstaltungen zu einem vollen künstlerischen Erfolg führte, an dem das städtische Orchester Liegnitz durch aufopfernden Einsatz und diszipliniertes Spiel gleichen Anteil hatte.

FESTWOCHE ZEITGENÖSSISCHER DICHTER UND KOMPONISTEN IN BRAUNSCHWEIG.

Von Ernst Brandt, Braunschweig.

Das Staatstheater führte im Mai zum vierten Mal eine „Festwoche zeitgenössischer Dichter und Komponisten" durch, die als Neuheit auf dem Gebiet des Opernschaffens „Der Mond" von Carl Orff zum Mittelpunkt hatte. Der durchaus märchenhafte Vorwurf, der jeden Konfliktsstoffes, jeder dramatischen Kraft ermangelt, läßt das Ganze zu einem unterhaltsamen Einakter werden, der allerdings dem Komponisten reichlich Gelegenheit gibt, seine musikalische Gestaltungskunst zu entwickeln. Rein musikalisch, besonders aber instrumentationsmäßig betrachtet, fesselt die Oper von Anfang an, gibt rhythmischen und melodischen Anreiz und weiß sehr wohl Höhepunkte herauszuarbeiten. Die Inszenierung (Intendant Dr. Schum), die musikalische Leitung (Kurt Teichmann) und die von Paul Sträter verständnisvoll besorgte Ausstattung verhalfen dem Werk zu einem beachtenswerten Erfolg. Anschließend ergab die Neuinszenierung der Burleske „Petruschka" von Igor Strawinsky ein umfassendes Bild von dem hohen Leistungsstand des Balletts, das leider größtenteils mit Ablauf der Spielzeit Braunschweig verläßt. Hans Macke als Petruschka wird unvergeßlich bleiben. Richard Strauß' „Rosenkavalier" und H.

Pfitzners „Paleſtrina" als Feſtaufführungen anläßlich des 75. bzw. 70. Geburtstages der beiden Meiſter der Opernkompoſition rundeten das Bild der Feſtwoche in würdiger Weiſe ab. Im Rahmen der Kreiswoche der NSDAP dirigierte Hermann Abendroth an zwei aufeinander folgenden Tagen Beethovens 9. Symphonie auf der Weiheſtätte am SA-Feld als Feierſtunden des Staatstheaters. Dieſe Aufführungen mit Lotte Schrader, Ilſe Ihme-Sabiſch, Joſef Witt und Rudolf Watzke als Soliſten waren ein Erlebnis ohnegleichen.

GAUKULTURWOCHE DANZIG (WEICHSELLAND-SÄNGERFEST).

Von Heinz Kühl, Danzig.

Die in dieſem Jahre zum dritten Mal ſtattfindende Danziger Gaukulturwoche hatte in der gegenwärtigen politiſchen Situation in beſonderem Maße die Aufgabe, von dem völlig deutſchen Charakter unſerer Stadt und der innigen Verbundenheit ihres kulturellen Lebens mit dem ihres Mutterlandes Zeugnis abzulegen. Der Muſik war innerhalb der Woche ein eigener Tag vorbehalten, der mit einer Orgelſtunde in St. Marien eingeleitet wurde. Das Programm der Stunde enthielt — von Franz Keßler techniſch wie muſikaliſch überlegen geſpielt — ausſchließlich Werke zeitgenöſſiſcher Komponiſten, darunter als erſtes die Uraufführung der Orgelſymphonie Nr. 2 des Danzigers Johannes Hannemann mit den Sätzen Praeludium, Paſſacaglia und Fuge. Der Komponiſt erhielt für das Werk den von Gauleiter Albert Forſter geſtifteten, in dieſem Jahre erſtmalig verliehenen Kunſtpreis des Gaues Danzig der NSDAP für Muſik (gemeinſam mit dem Danziger Komponiſten Alfred W. Paetſch). Die Symphonie zeichnet ſich durch eine äußerſt gediegene polyphone Arbeit aus, die namentlich im Mittelſatz zu grandioſen Steigerungen führt. Eine gewiſſe Gefahr bedeutet allerdings die allzu enge Anlehnung an die Schreibweiſe Bachs, die, wenn ſie heute derartig ausſchließlich angewendet wird, ſehr leicht hiſtoriſch und unperſönlich anmuten kann. Die Orgelſtunde brachte weiterhin hier bereits gehörte Werke von Joh. Nep. David, die von der durchaus eigenwüchſigen Art dieſes Komponiſten zeugten, ſowie, als Erſtaufführung für Danzig, die Feſtliche Muſik für Orgel von Kurt Thomas, die jedoch — jedenfalls nach dem einmaligen Hören — etwas enttäuſchte. Im Anſchluß an die Orgelſtunde ſprach im Rahmen einer Arbeitstagung der Abteilung Muſik in der Landeskulturkammer Danzig der Präſident der RMK, Prof. Dr. Peter Raabe, zur Danziger Muſikerſchaft über verſchiedene Fragen der Arbeit der RMK. Am Abend dirigierte Prof. Raabe eine Aufführung der 9. Sinfonie von Beethoven in der Waldfeierſtätte Jäſchkental. Das Staatstheaterorcheſter und der Lehrergeſangverein folgten willig den Abſichten des Dirigenten. Leider erwies ſich die Akuſtik der Waldbühne doch als nicht ganz geeignet für ein derartiges Werk, namentlich bei den Streichern gingen ſehr viele Feinheiten verloren. Als Soliſten bewährten ſich Lea Piltti, Lilly Neitzer, Heinz Marten und Max Begemann. An einem weiteren Abend der Woche gaſtierte die Tanzgruppe des Deutſchen Opernhauſes Berlin im Danziger Staatstheater mit einer Tanzfolge „Tanz um die Welt" (Choreographie und Einſtudierung von Rudolf Kölling), die in Danzig ſelten geſehene Spitzenleiſtungen auf dieſem Gebiet bot. Die Aufführung erhielt ihre beſondere Note durch die Anweſenheit von Reichsminiſter Dr. Goebbels, der anſchließend vom Theater aus zur Danziger Bevölkerung ſprach.

Gleichfalls von beſonderer politiſcher Bedeutung war das Weichſelland-Sängerfeſt des Deutſchen Sängerbundes, zu deſſen Teilnehmern nicht nur oſtpreußiſche und memelländiſche, ſondern auch auslandsdeutſche Sänger aus den baltiſchen Staaten gehörten. Die Teilnahme von mehreren tauſend deutſchen Sängern aus Polen hatte die polniſche Regierung in letzter Stunde durch ein generelles Verbot unmöglich gemacht. Der politiſchen Bedeutung des Feſtes, die ihren ſichtbarſten Ausdruck in einer Kundgebung aller Teilnehmer auf dem Langen Markt fand, bei der Gauleiter Albert Forſter eine Anſprache hielt, entſprach leider nicht ganz die künſtleriſche im Hinblick auf die Auswahl der Werke. Das Oratorium „Das Hohelied von deutſcher Arbeit" für Männerchor, Baritonſolo und Orcheſter von Robert Carl, das im Eröffnungskonzert von Chören des Danziger Sängerbundes und dem Staatstheaterorcheſter unter der Leitung von Heinz Lühning mit Waldemar Bitzer als Soliſt aufgeführt wurde, iſt von ſo konventioneller Haltung und in ſeinen Einfällen ſo wenig wähleriſch, daß es künſtleriſch in keiner Weiſe zu befriedigen vermag. Um wieviel ſympathiſcher war daneben in ihrer ſchlichten Haltung die Hymne „Die Wacht im Oſten" für Chor und Orcheſter von Johannes Hannemann, die im gleichen Konzert uraufgeführt wurde. Die übrigen Konzerte im Rahmen des Feſtes brachten neben Komponiſten wie Silcher, Trunk, Baußznern, Knab, Lißmann, Stürmer und einigen wenigen anderen viel reichlich Angeſtaubtes aus der Männerchorliteratur, zeigten aber manches Beiſpiel ſtimmlicher und klanglicher Kultur der mitwirkenden Chöre aus Weſtpreußen, Schneidemühl, Memel und Danzig.

OBERRHEINISCHES MUSIKFEST 1939 DONAUESCHINGEN.

Von Dr. K. Fr. Leucht, Tübingen-Aſchaffenburg.

Die Eigenart des oberrheiniſchen Kulturraumes in der Überſchneidung mehrerer ſtaatlicher Grenzen

(Schweiz, Elſaß und des Großdeutſchen Reichs) mit ſeiner Bedingtheit einer ſtiliſtiſch weitgreifenden Einſtellung macht von vornherein eine abwechſlungsvolle Werkfolge möglich. Eine Einbezugnahme des Gebietes bis an die Maingrenze erwies ſich dabei als möglich und fruchtbar. Vergangenheit und Gegenwart verlebendigen an traditionsreichen Stätten, und ein erleſenes Kennerpublikum ſichtete kritiſch das Gebotene. Glückhaft, daß es aber nicht bei einer kleinen Schar von Kennern blieb, daß vielmehr breiteſte Schichten Anteil nahmen.

In fünf Konzerten ſpiegelte ſich ein reiches Kulturſchaffen, von auserleſenen Künſtlern dargeboten.

Der erſte Abend war der Vergangenheit gewidmet. War doch in dieſem oberrheiniſchen Raum vor allem das Volkslied in der erſten Blüte im frühen Mittelalter äußerſt lebendig und fand den Weg in die Kunſtmuſik. Wie dieſes ſtammesgebundene Volkslied den Weg in eine volksechte und nahe Kunſt fand zeigte in einem überaus anregenden und inhaltsreichen Vortrag Prof. Müller-Blattau (Freiburg) mit ſeinem Collegium musicum und dem Freiburger Kammertrio für alte Muſik. In vollendeter Weiſe verſtand es der Vortragende, ohne an Gründlichkeit zu verlieren, anregend und allgemeinverſtändlich den Weg vom 11. bis zum 16. Jahrhundert an Hand von Werken aufzuzeigen und vermittelte ein lebendiges Bild dieſer reichen Vergangenheit. Größter Wert wurde auf möglichſte Klangtreue gelegt. Die drei großen Gruppen umfaßten „Von der Volksmuſik zur Kunſtmuſik" (ausgehend vom Appenzeller Kuhreihen über das Geißlerlied, das Kreuzfahrerlied zur hohen Kunſt der Motetten), „Minneſang und Spielmannskunſt" (alemanniſche Minnelieder, Spielmannstänze, Hausmuſik, Lieder des Oswald von Wolkenſtein) und „Die großen Meiſter der Zeitwende" (J. Kotter, A. Schlick, H. Iſaac, L. Lemlin, M. Greitter und L. Senfl). Dieſer muſtergültige Abend wurde zu einem lebendig gewordenen Kapitel oberrheiniſcher Muſikgeſchichte und zeigte, welch großen Anteil gerade dieſer Kulturraum in der geſamtdeutſchen Entwicklung einnimmt, zeigte, wie im alemanniſchen Schoß Volkslieder entſtanden, die bis heute noch lebendig geblieben ſind. Das Freiburger Kammertrio für alte Muſik brachte die dargebotenen Werke mit dem originalgetreu nachgebauten Inſtrumentarium (Fiedeln, Gamben, Blockflöten, Radleier, Päuklein, Poſitiv, Portativ und Laute). Die Soloteile wurden von Charlotte Bonſa (Sopran), Reinhold Hammerſtein (Bariton) und Prof. Müller-Blattau (Bariton), die Chorteile vom Collegium musicum geſungen.

Die zweite Veranſtaltung bot Kammertänze nach Muſik oberrheiniſcher Komponiſten (J. C. F. Fiſcher, C. Kreutzer, J. Weismann, H. Degen, G. Lüttgers, G. Frommel und W. Fortner). Den größten Beifall fanden Weismanns „Puck" ſowie die „Schwäbiſchen Volksweiſen" von W. Fortner. Ausführende waren Eva Allerding, Roſa Rund, Irmgard Silberbort, Emil Michutta und Mitglieder der Tanzgruppe des Badiſchen Staatstheaters (Choreographie: Almuth Winkelmann).

Im Orcheſterkonzert der Badiſchen Staatskapelle machte GMD Joſef Keilberth mit einem neuen Werk des Freiburger Komponiſten Guſtav Schwickert bekannt. Die „Symphoniſche Muſik" Werk 7 zeigt erneut, daß wir von dieſem Komponiſten noch einiges erwarten dürfen. Was beſonders feſſelt, iſt neben der Beherrſchung des Orcheſterkolorits ein ſtarker Formwille, der zu geſchloſſenen Formen führt. Neben dem Cellokonzert Werk 42 von Hans Pfitzner, von Ludwig Hoelſcher in höchſter Vollendung und ſtärkſtem Ausdruck geſpielt und den Verdi-Variationen Werk 23 von Robert Heger hörte man die klangſchöne Sinfonietta für Orcheſter von Arthur Kuſterer, ein muſikantiſches, dreiſätziges Werk. Mit einer harmoniſch ſtark eigenwilligen Tokkata für Streichorcheſter ſtellte ſich der Schweizer Jakob Burkhard vor (unerhört ſchön die Aria!). Für alle Werke ſetzte ſich Joſef Keilberth temperamentvoll ein und durfte mit der ausgezeichnet ſpielenden Badiſchen Staatskapelle ſtärkſten Beifall entgegennehmen.

Das Kammermuſikkonzert wurde zum künſtleriſchen Höhepunkt. Das Winterthurer Streichtrio (P. Rybar, O. Kromer, A. Tuſa) vermittelte in hervorragend kultiviertem Spiel Werke zeitgenöſſiſcher Schweizer Tonſetzer, in ſchlechthin vollendeter Wiedergabe. Dieſe zum Teil äußerſt ſchwierigen Werke erklangen mit einer fluktuierenden Klangſinnlichkeit und einer vibrierenden Tonwärme ſowie mit erſtaunlicher Präziſion. Beifällig wurde das formal knappe und funktionsgebundene Streichtrio des Baslers Conrad Beck aufgenommen. Inneren Widerſpruch rief das Trio des Genfers Frank Martin hervor, in der Struktur ſtark international abhängig, ein Werk, das zwar abſolut gekonnt iſt, in ſeinem Aufbau ſich im Gedanklichen verliert und vor allem ſcheinbar jeder harmoniſchen Geſetzmäßigkeit ausweicht. Mit dem Streichtrio d-moll Werk 29 von Volkmar Andreae wurde die Kammermuſik beendet.

Das Schlußkonzert wurde vom Heidelberger Kammerorcheſter unter Leitung von Wolfgang Fortner mit einer leider zu reichhaltigen Vortragsfolge beſtritten. Max Kergl und Ilſe Bernatz ſpielten tonſchön das Duo für Violine und Violoncello von Hans Pfitzner (leider litt dieſes farbige Werk etwas unter der Lauheit der Begleitung). Starke Beachtung fand das Konzert für Klavier, Soloklarinette und Streichorcheſter in h-moll von Gerhard Frommel.

Hauptträger dieses stilistisch nicht ganz einheitlichen, aber stark musikantischen Werkes ist das weitgriffige Klavier (der Frankfurter Pianist Kuhlmann spielte virtuos); interessant ist die Behandlung der Soloinstrumente, die aus dem engen Verband des Orchesters herausgenommen werden und gleichsam als zweite selbständige Klanggruppe auftreten. Ebenfalls starken Eindruck hinterließ der Liedzyklus „Verklärte Liebe“ Werk 112 (nach Dichtungen von Binding). Hier wäre das in seiner Grundstimmung sehr wirkungsvolle fast volksliedhafte Lied Nr. 4 („Traumverkündigung“) hervorzuheben. Hedwig Schöning-Weismann sang den Zyklus mit stark dramatischer Betonung (manche Lieder hätte man sich ungemein zarter denken können). Beifällig aufgenommen wurde das Concertino pastorale für Englischhorn und Streichorchester des Straßburgers Friedrich Adam (Uraufführung), ein reizvolles, dreiteiliges Werk (ein etüdenhaftes Andante con moto, ein ausdrucksvolles Andante sostenuto und ein spielerisches Allegro), das die an sich nicht große Literatur für dieses Instrument bereichert. Hermann Tödtcher spielte dieses Werk tonschön und präzis. Der Gewinn des Abends waren die „Deutschen Tänze“ (Uraufführung) des sudetendeutschen Komponisten Karl Michael Komma. Diese Musik (nach nordmährischen Melodien) zeigt in ihrer Grundhaltung starke innere Verbindung mit dem neuen Musikstil, in stark stammesgebundener Verwurzelung, eine Musik, die sehr wohl auf äußere Effekte verzichten kann. Groß in der Schlichtheit und stark melodienfreudig und formklar findet sie zarteste Töne (Bearbeitung des „Feinsliebchen“) und lebensprühenden Frohsinn (Schlußtanz).

Dieses zweite oberrheinische Musikfest fand regen Widerhall; die Einbezugnahme historisch gewordener Werke in solche der gegenwärtig Schaffenden wird sich als erfolgreich erweisen.

DIE DRESDNER RICHARD STRAUSS-TAGE.

Von Ernst Krause, Dresden.

Richard Strauß und die Dresdner Oper: zwei Namen, die eng zusammengehören. Von Dresden aus sind die großen Opernerfolge des Meisters hinaus in die Welt gezogen. Und in der sächsischen Kunststadt hat das Straußsche Schaffen seit jeher ein besonders aufgeschlossenes und anhängliches Publikum gefunden. So war es eine Selbstverständlichkeit, daß die Staatsoper zum 75. Geburtstag des Gefeierten all ihre künstlerischen Kräfte in den Dienst großzügiger Strauß-Tage stellte. Eine Veranstaltung, die in dieser Fülle vorbildlicher Strauß-Abende (nicht weniger als 10 Opern und Tanzwerke standen auf dem Programm) wohl ohne Beispiel ist. In diesem Sinne hat auch der Meister Prof. Dr. Karl Böhm für die festlichen Tage gedankt. Das Schönste, was Strauß dabei ausgesprochen hat, war aber die Feststellung, daß die Dresdner Staatskapelle heute das „beste Opernorchester der Welt“ sei.

Die Eindrücke der einzelnen Aufführungen können hier nur kurz festgehalten werden. Es fehlt der Platz, es fehlen aber auch die Superlative für die oft beispielhaften Leistungen, die fast ausschließlich vom eigenen Ensemble bestritten wurden.

Neu im Bilde des Dresdner Strauß-Repertoires waren die „Feuersnot“ und die „Couperin-Tanzsuite“. Das „Singgedicht“ ist lange nicht bei uns erklungen. Ein Hauch „Meistersinger“-Poesie liegt darüber und ein gewisser historischer Reiz, wenn Kunrad seine Standpauke an die Spießer und Bornierten hält. Unter Strieglers Leitung kam das Musikalische sehr hübsch heraus, mit Angela Kolniak und Mathieu Ahlersmeyer als glänzendes Paar, und Hofmüllers und Rothenbergers szenische Einrichtung hatte viel Kleinstadtatmosphäre. Zur Ergänzung sah und hörte man die in Dresden vielgespielte „Josephslegende“ (mit der interessanten Frau Potiphar Alice Verdens), während die Tanz-Suite nach den Klavierstücken Couperins in einer reizvollen choreographischen Einrichtung Valeria Katinas als Auftakt des „Friedenstags“ gegeben wurde.

Richard Strauß war, von der Wiener Reichstheaterfestwoche kommend, am Tage nach seinem Jubeltage in Dresden eingetroffen und dirigierte zwei Aufführungen der Festwoche selbst. Zunächst die „Ariadne“: ein unvergeßliches Erlebnis, ein kammermusikalisches Musizieren von kostbarstem Reiz. Das war ein Schwelgen im sinnlichen Orchesterklang und ein Liebkosen der Stimmen, die droben auf der Bühne von Marta Fuchs (Ariadne), Torsten Ralf (Bacchus) und Erna Sack (Zerbinetta) bewundernswert vertreten wurden. Vielleicht noch aufschlußreicher für die Art, wie Strauß heute alles vereinfacht, alles auf die Ursubstanz des Melodischen und Rhythmischen zurückführt, war dann, wenige Tage später, seine „Arabella“. Das Wienerische, das Lyrische wird meisterhaft getroffen, das gewisse spätreife Aroma des Kolorits ohne jedes überflüssige Gefühl verdeutlicht. Herrlich das Orchester, ein Glücksfall die Besetzung, mit der Arabella Margarete Teschemachers, dem Mandryka Ahlersmeyers, mit der Wieber als Zdenka. Das Szenische bedarf hier freilich (nach über 60 Wiederholungen seit der Uraufführung von 1933) einiger Auffrischungen. Strauß wurde mit überströmenden Herzen gefeiert.

Den Anfang und den Schluß bildete der „Rosenkavalier“, noch immer und immer wieder das Zugstück aller Strauß-Opern. Leitete das erste Mal Kurt Striegler mit beträchtlichem Temperament das Orchester, so befeuerte die letzte Aufführung der Impetus und der Fanatismus Karl Böhms. Über-

ragend hier die Marschallin der Marta Fuchs, eine sing-schauspielerische Erfüllung der wundervollen Rolle. Als Octavian ist der Mezzosopran und die Gestalt von Marta Rohs wie geschaffen. Ein derb-gutmütiger Ochs: Ludwig Ermold; eine charmante Sophie (für die in Italien filmende Maria Cebotari) die Ungarin Esther Rethy.

Vervollständigen wir unseren Bericht durch die vier übrigen Abende. Wie Gewitter brauste die „Elektra" unter Böhms hinreißender Leitung über die Bühne. Eine Aufführung, die zum Triumph des geistigen und antiken Strauß wird, beherrscht von der imponierenden Elektra von Margarete Baumer, von den erlesenen Stimmen Frau Teschemachers, Frau Karéns und Schöfflers. In Anwesenheit des Komponisten erklang die „Frau ohne Schatten", die ja erst kürzlich neuinszeniert worden ist. Das Orchester unter Böhm, die Regie von Hofmüller und die Bühnenbilder Mahnkes, dazu die Bäumer, Teschemacher und Karén, Ralf und Schöffler in den tragenden Partien: das war ein volltönender Akkord Straußschen Opernbarocks. Auch seiner „Daphne" wohnte Strauß, in sichtlich gehobener Stimmung, bei. Man kann ja auch nur Freude haben an dieser authentischen Auslegung der „bukolischen Tragödie", die der letzte große Dresdner Uraufführungserfolg des Meisters ist. Kein Wort des Lobes ist zu viel für die Daphne von Margarete Teschemacher. Daneben der strahlende Apoll von Torsten Ralf. Der musikalische Leiter, Karl Böhm, hatte diesmal die „Daphne" von dem anderen Einakter, dem „Friedenstag", getrennt, und das war gut so. Das „militärische" Stück wurde von dem Operndirektor mit großartiger Wucht herausgearbeitet. Die Fuchs als Maria und Ahlersmeyer als Kommandant waren ihm hier vorbildliche Helfer.

Eine glückliche Regie hatte den verschiedenen Opernabenden auch ein Orchesterkonzert hinzugefügt. Es war ein Abend der Staatskapelle, die unter der Direktion Böhms in allen Farben leuchten konnte. die dem „Don Juan" einen unwiderstehlich lebensbejahenden Zug gab und der „Alpensinfonie" verschwenderische melodische Schönheit. In einer solchen Interpretation zwingt Böhm seine Hörer restlos in den Bann des umstrittenen Werkes. Als „Neuheit" dazwischen das Hornkonzert, das Strauß einst für seinen Vater schrieb und das Max Zimolong mit poetischem Ton blies. Des Beifalls war kein Ende. Diese Strauß-Tage werden noch lange im Spielplan der Staatsoper nachklingen.

HANS PFITZNER-FESTWOCHE IN FRANKFURT/M.

Von Grete Altstadt-Schütze, Wiesbaden.

Dem 70jährigen Hans Pfitzner, dem Wahrer deutscher Romantik und musikalischer Formgüter, widmete die Stadt Frankfurt/M. eine Festwoche, die einen Großteil von Pfitzners Schaffen bot. Zunächst das Bühnenwerk, von dem der „Arme Heinrich", „Rose vom Liebesgarten", „Das Herz" und „Palestrina" aufgeführt wurden. Gerade in dieser gedrängten Übersicht wurde das Ethos der Pfitznerschen Opernstoffe wiederum so beglückend klar. Daneben freilich das, dieses Ethos zum Erlebnis führende, musikalische Genie des Meisters. Mit welcher Logik und formalen Gesetzmäßigkeit, welcher Stimmungskoloristik und psychologischer Charakteristik, mit wieviel ausgesprochen bühnendramatischem Fingerspitzengefühl und technischer Meisterschaft weiß Pfitzner die weiten Wölbungen seiner Musik zu schaffen und zu überdachen. Nirgends ein „toter Punkt", überall selbstverständlich aus natürlichem Impuls geborene Verschmelzung von Idee und Gestaltung, welcher der blühende Orchestersatz nie als Effekt, sondern stets als musikalisch-seelischer Ausdruck dient. So beweist bereits der „Arme Heinrich" die ausgesprochene geniale Eigenart des damals 23-Jährigen. Von ihm aus geht die gerade Linie zur romantischen Oper „Die Rose vom Liebesgarten", zum Gipfelpunkt deutschen Opernschaffens, neben Richard Wagners „Parsifal", der musikalischen Legende „Palestrina", und schließlich zum „Herz". Die Spielleitung lag diesmal in Händen Hans Pfitzners selbst, sodaß nicht nur eine authentische Wiedergabe gesichert war, sondern auch — des Meisters hohen Anforderungen gemäß — die Mitwirkenden zu Höchstleistungen emporgerissen wurden. Coba Wakkers als Agnes und Helga, Elisabeth Rosenkranz als Minneleide, Res Fischer als Hilde, Clara Ebers als Ighino, Marion Hunten als Herzogin und Silla, Maria Madlen-Madsen als Schüler Wendelin, Thea Hartmann als Asmus Modiger und ihnen gegenüber: Albert Seibert als Heinrich und Siegnot, Jean Stern als Borromeo, Athanasius und Dietrich, Matthias Mrakitsch als Arzt von Salerno und Cardinal Madrutsch, Helmuth Schweebs als Herzog waren neben dem übrigen ausgezeichneten Ensemble prachtvoll in stimmlicher wie geistiger Durchdringung ihrer Partien. Nicht zu vergessen John Gläser als Palestrina. Bertil Wetzelsbergers und Franz Konwitschnys musikalische Leitung war von ebensoviel künstlerischem Verantwortungsgefühl und Gelingen getragen wie die Ausstattung und technische Leitung von Paul Walters und Walter Dinse. Die vom Komponisten vorgenommene Umarbeitung (Kürzung) der „Rose" erlebte ihre Uraufführung in dieser Festwoche und wurde — bei allem Bedauern der Fachwelt um jeden geänderten Takt — vom Publikum begeistert aufgenommen, also als wirkungsvoll sichergestellt.

Neben diesen Opernveranstaltungen hörte man in drei Abenden einen Ausschnitt von Pfitzners

Konzertwerken. An der Spitze die romantiſche Kantate „Von deutſcher Seele“ nach Eichendorff. Auch hier hat die Muſik die Architektonik, die ſeeliſche Verſchmelzung zu leiſten und ſtellt den Gipfel in Pfitzners Konzertſchaffen dar wie der „Paleſtrina“ denjenigen im Bühnenſchaffen. Der unendliche Reichtum an Stimmungs- und Ausdrucksformen wie an techniſcher Meiſterſchaft erzwingt auch hier dem Genius Pfitzner reſtloſe Anerkennung. Franz Konwitſchny verſtand das Maſſenaufgebot an Mitwirkenden: Cäcilien-Verein, Rühlſcher Geſang-Verein, Lehrerſängerchor und Singakademie (Vorſtudium: Prof. Fritz Gambke und Helmuth Schäfer), ſtädt. Orcheſter und die Geſangsſoliſten Giſela Derpſch, Lore Fiſcher, Joſef Witt und Johannes Willy zu einem Guß zu ſchweißen und eine lebendige, dramatiſch geladene und ausgefeilte Wiedergabe zu erzielen. An einem weiteren Abend lieh Konwitſchny der märchenhaft zarten „Chriſtelflein“-Ouvertüre und der Rittertum und Gefühlsweichheit ſo einzigartig einfangenden Ouvertüre zu Kleiſts „Käthchen von Heilbronn“ die ihnen eigene blühende Farbigkeit, verhalf dem noch von Schumann beeindruckten und doch ſchon ſo eigenen Jugendwerk, Scherzo c-moll, zu freundlicher Wirkung und war Max Strub und Ludwig Hoelſcher ein mitgeſtaltender Begleiter in dem in formaler, harmoniſcher und virtuoſer Anlage kühnen Violinkonzert h-moll, dem daneben faſt klaſſiſch wirkenden, höchſte Kultur aufweiſenden Cello-Konzert und dem geiſt- und klangvollen, beinahe inbrünſtigen Duo für Geige, Cello und Orcheſter. Daß der reiche Liederborn an einem geſonderten Abend im Hochſchulſaal ſprudelte und zum Ergötzen aller wurde, war das Verdienſt der ſtimmſchön nachſchaffenden Opernhausmitglieder Clara Ebers, Coba Wackers und Rudolf Gonſzar, von Helmuth Schäfer am Flügel ſchattierungsfähig begleitet. Die aus verſchiedenen Schaffensperioden gewählten Lieder ließen die ganze Skala Pfitznerſchen Ausdrucksreichtums erneut aufleuchten. Über dies Thema ſtellte Dr. Erich Valentin vom Salzburger Mozarteum einleitend einige intereſſante Betrachtungen an, nachdem Gerhart Frommel Worte des Dankes und der Anerkennung der ganzen Nation für den Genius Hans Pfitzner übermittelt hatte. Der Jubilar wurde bei ſämtlichen Veranſtaltungen begeiſtert gefeiert und mit Ehren und Auszeichnung (Goethe-Plakette und Blumen) überſchüttet.

FEST DER DEUTSCHEN CHORMUSIK IN GRAZ.

24.—28. Juni 1939.

Von Dr. Hans Wlach, Graz.

Der Weg vom Volkslied zur Kunſtmuſik führt über die Chorpflege. Daß ſich die gemiſchten Chöre Deutſchlands ihrer muſikpolitiſchen und kulturellen Aufgaben bewußt ſind, zeigte das 3. Feſt der deutſchen Chormuſik, das Ende Juni als erſte großdeutſche Veranſtaltung des Reichsverbandes der gemiſchten Chöre Deutſchlands in Graz ſtattfand. Gauleiter Dr. Uiberreither hatte die Schirmherrſchaft übernommen; organiſiert und künſtleriſch vorbereitet wurde es von Dr. Richard Limbach, dem Leiter des Reichsverbandes, und Dr. Eberhard Preußner, dem Leiter des Muſikausſchuſſes im Reichsverband. Ihnen Beiden gelang es, eine neue, beiſpielhafte Form des Muſikfeſtes zu zeigen. Es gab keine Maſſenkonzerte; jeder der 40 Chöre, die zum Feſt gekommen waren, konnte, ſeine Eigenart bewahrend, ſelbſtändig hervortreten. Es wurden einzelnen Chören beſtimmte Aufgaben zugewieſen und ſo ein einheitliches Programm geſchaffen, das einen Überblick über den heutigen Stand der Chormuſik gab. Außer in den nächtlichen ſtimmungsvollen Serenadenſtunden wurden nur Schöpfungen unſerer Zeit aufgeführt. Geſchickt eingerichtete Wiederholungen ſorgten dafür, daß je nach den perſönlichen Wünſchen und Wertungen früher oder ſpäter alle Darbietungen beſucht werden konnten. Der einſeitigen, herkömmlichen Teilnahme an Uraufführungen wurde dadurch begegnet, daß man dieſe im Programmheft nicht vermerkte. Es ſollte niemand um einer Uraufführung willen das einmalige oder doppelte Hören eines als wertvoll erkannten älteren Werkes verſäumen.

Neu und erfolgreich war das ſtark ausgebaute Landſchaftsſingen in den Betrieben, mit dem das Feſt in das werktätige Leben hineinrauſchte und beim Arbeiter für deutſche Lieder und Muſikkultur warb. Da gab es „Muſik vom Gau Niederdonau“ (Erich Bruckner mit dem Chor der Gaumuſikſchule Krems a. d. Donau) in einer Papierfabrik, „Singendes klingendes Schleſien“ (Georg Denkmann mit der KdF-Singgemeinſchaft Hindenburg/OS.) in einer Maſchinenfabrik, die „Schwäbiſche Stunde“ (Guſtav Wirſching mit dem Stuttgarter Singkreis) und „Rheiniſche Kantaten nach rheiniſchen Volksliedern“ (Joſef Dahmen mit ſeinem Kammerchor, Ludwig Böckeler mit der Bonner Madrigalvereinigung und Dietrich Stoverock als Leiter des allgemeinen Volkslieder-Singens) in Großbrauereien. In der Landesbauernſchaft Südmark ſang und muſizierte die KdF-Singgemeinde Nürnberg unter Guſtav Straub und in den Puchwerken brachte Otto Stötterau als „Niederdeutſche Stunde“ mit dem Hamburg-Bergedorfer Haſſe-Chor und dem Grazer Lehrervereins-Orcheſter Hermann Erdlens beachtenswerte Kantate „Von Heide, Marſch und Meer“ zur Uraufführung.

Erdlens Werk iſt wie Ernſt Lothar von Knorrs aufrüttelnde Kantate für gemiſchten Chor und Blasorcheſter „Kameraden der Zeit“ (Georg Oskar

Schumann mit dem Berliner Gauchor und dem Gaumusikzug des RAD Arbeitsgau 36), die den Höhepunkt der Kundgebung am Adolf Hitlerplatz brachte, und Konrad Friedrich Noetels Kantate des Eröffnungskonzertes „Unser Land" für gemischten Chor, Baritonsolo und Orchester (Johann Roeder mit dem Hamburger Lehrergesangverein, Arno Schellenberg und dem Grazer Opernorchester) im Auftrag des Reichsverbandes für das Chorfest geschrieben worden. Die wohlabgewogene Verteilung aller das Fest gestaltenden Kräfte läßt den Wunsch wach werden, bei künftigen Kompositionsaufträgen mögen auch süddeutsche schöpferische Begabungen herangezogen werden. Zu den genannten Werken treten weitere Uraufführungen, unter denen Paul Höffers Oratorium für gemischten Chor, Sopran- und Baritonsolo mit Orchesterbegleitung „Der reiche Tag" (Karl Landgrebe mit dem Städtischen Chor Potsdam, Gunthild Weber, Günther Baum und dem Grazer Opernorchester) den stärksten Eindruck machte. In natürlich formaler Weitung ist hier mit alten als erschöpft geltenden Mitteln ein lebensvolles, vom Ethos unsrer Zeit getragenes Werk entstanden. Hugo Distler geht im „Moerike-Chor-Liederbuch" (der Komponist mit dem Chor der staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart) den naturgegebenen Möglichkeiten des künstlerischen Gemeinschaftssingens auf den Grund. Jede Stimme singt eine ihr gemäße und schlichte, in sich abgeschlossene Melodie; der daraus erblühende Wohllaut wird durch ein vom Text verlangtes Rubato belegt. Distler ist auf dem Weg, der Chorkunst der römischen Schule des späteren Cinquecento ein deutsches Gegenstück zu bieten. Tiefe Leidenschaft atmet aus „Fünf Chorgesänge a cappella" (Franz Zeman mit dem Leitmeritzer Gesang- und Musikverein) des sudetendeutschen Heinrich Simbriger, der eine aus lebensvoller Musikalität geborene, ganz persönliche kontrapunktische Ausdrucksform fand. An Kantaten-Uraufführungen waren noch zu hören Karl Schäfers reifes Werk „Die Kelter" für Sopran, Tenor, Bariton, Chor und Orchester (August Vogt mit dem Chor der Stadt Wiesbaden, Gunthild Weber, Friedrich Hausburg, Horst Günter und dem Grazer Opernorchester), Hermann Grabners tiefempfundener „Weg ins Wunder" für Männer-, Frauen- und Knabenchor, Altsolo und Orchester (Heribert Ringmann mit dem Spitzer'schen Musik- und Gesangverein Breslau, dem Knabenchor der Grieskaischule Graz und Gertrud Gottschalk), Walter Reins edle „Erntefeier" für gemischten Chor, Baritonsolo und kleines Orchester (Hermann Meißner mit der städtischen Chorvereinigung Mühlheim-Ruhr verstärkt durch Mitglieder des städtischen Musikvereins Oberhausen, Horst Günter und dem Grazer Opernorchester), Cesar Bresgens jugendlich-übermütige „Bauernhochzeit" für gemischten Chor, Solostimmen und kleines Orchester (Hans Grischkat mit dem Schwäbischen-, Reutlinger- und Grischkat-Singkreis) und Hellmut Jörns „Der Himmel grau, die Erde braun" (Paul Zenke mit der städtischen Singgemeinde Köslin/Pommern). Karl Höllers „Hymnischer Gesang" (Georg Oskar Schumann mit dem Berliner Gauchor und dem Grazer Gauorchester) wurde in einer neuen Fassung mit Orchester gespielt. Uraufgeführt wurden die a cappella Kompositionen „Fünf Madrigale" von Karl Marx (Ludwig Böckeler mit der Bonner Madrigalvereinigung), Konrad Friedrich Noetels „Fünf Tageslieder" (Waldo Favre mit seinem Kammerchor), Hans Humperts „Fabeln" (Rudolf Lamy mit seiner Singgemeinschaft), „Drei Gesänge um das tägliche Brot" von Herbert Brust (Paul Zenke mit der städtischen Singgemeinde Köslin/Pommern) und Isidor Stögbauers „Die Gottesbündner" (Gustav Becking mit dem Collegium musicum der Prager Universität).

Größer als die Zahl der Uraufführungen war die der Darbietungen jener Werke lebender Komponisten, die sich bereits durchgesetzt haben und die kulturelle Höhe der heutigen deutschen Chorgesangspflege mitbestimmen. Kurt Thomas war mit seinem Oratorium „Saat und Ernte" (Hans Hoffmann mit dem Musikverein der Stadt Bielefeld) vertreten, Heinrich Spitta mit den Kantaten „Land, mein Land" (Rud. Brauner mit dem Gesangverein Typographia Wien) und „Der Weg ins Reich" (Ludwig Kelbetz mit Grazer HJ-Spiel- und Singscharen), Armin Knab mit den Hölderlin-Hymnen „Das heilige Ziel" (Felix Oberborbeck mit dem Grazer Männergesangverein, einem Frauenchor, dem Orpernorchester und Arno Schellenberg), Eberhard Wenzel mit der Kantate „Daß Dein Herz fest sei" (der Komponist mit dem städtischen Chor Görlitz und Günther Baum) und Hans Wedig mit „Hymnus der Liebe" und „Das Wessobrunner Gebet" (der Komponist mit dem Dortmunder Musikverein und dem Grazer Gauorchester). Die Chorstunden „Volk im Lied", „Madrigale", „Hymnische Chormusik", „Lustige Chorstunde" und „Sudetendeutsche Chorstunde" erneuerten außerdem die Bekanntschaft mit Joh. Bammer, Ernst Brabec, Hans Brehme, Fritz Büchtger, Martin Grabert, Josef Haas, Hugo Herrmann, Rudolf Lamy, Hans Lang, Josef Maria Lutz, Felix Petyrek, Otto Siegl, Herm. Simon, Bruno Stürmer, Heinz Thiessen und Herm. Unger. Es ist hier nicht möglich und auch nicht nötig, ihre Werke zu werten. Nur ein gemeinsamer Zug sei erwähnt; alle Vertonungen verwenden in den hier zum erstenmal erklungenen Werken Texte von dichterischer Schönheit und Kraft und hohem sittlichen Ernst. In den Serenadenstunden wurden neben älterer Orchester- und Kammermusik künstlerisch fein ausgewählte Proben von der Entwick-

lung der Chormusik in den letzten dreieinhalb Jahrhunderten gegeben.

Von der Spiel- und Singschar der HJ über die einem neuen, schlagkräftigen politischen Einsatz dienenden kleinen Singgemeinden, den sich der musikgeschichtlichen Forschung unterordnenden Hochschulchören, den machtvollen, deutsche Singfreude und opferbereite Kulturverbundenheit bezeugenden Vereinigungen bis zu dem in klanglicher und technischer Vollendung unübertreffbar erscheinenden Chor (Waldo Favre) war alles zu hören. Es wurde mit Hingebung gesungen und begeistert Beifall gespendet. Die Aufführungen waren von hoher Güte. Die gemischten Chöre sind Deutschlands führende Vokalkörper nicht nur wegen der ihr zur Verfügung stehenden wertvollen Literatur, sondern auch vermöge ihrer Leistungen. Erfreulich ist die Verjüngung der Chöre, die besonders das schöne, musikgesättigte Volksfest im Park des Schlosses Eggenberg beschwingte. Ein weiterer Fortschritt liegt darin: 1936, beim letzten Fest in Augsburg, war ein einziger städtischer Chor angetreten; heuer wirkten 12 städtische Chöre mit. Mit der fortschreitenden Betreuung der Chöre durch die Bürgermeister gehen wir einer neuen Blüte der Volksmusik entgegen. In der abschließenden Chorverbandstagung tauchte der Plan auf, in jeder Stadt die über 50 000 Einwohner zählt, einen städtischen Chor aufzustellen; damit würden die Wege vom privaten, gesellschaftlich wirkenden Chor zur Chorgemeinschaft von öffentlich gestützter Geltung frei.

Unter den Festgästen befand sich auch Professor Dr. Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer. Er eröffnete die glanzvollen Tage mit Ludwig Lürmanns „Festlichem Aufklang" und Werner Trenkners „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema". Unter seiner Leitung bewies das Grazer Opernorchester seine künstlerische Zucht und Höhe. In einer seiner Ansprachen umriß Raabe die Zielstrebigkeit des Chorfestes (dem im Jahre 1941 in Frankfurt a. M. das nächste folgen wird) mit dem Satz: „Die Chormusik und die häusliche Musik werden das Rückgrat sein für die neue Haltung der deutschen Menschen."

DIE MUSIKALISCHEN EREIGNISSE DER GUTENBERG-FESTWOCHE.

Von Willy Werner Göttig, Mainz.

Als glanzvoller Auftakt der Gutenberg-Festwoche ging Ermanno Wolf-Ferraris komische Oper „La Dama Boba" (Das dumme Mädchen) im Mainzer Stadttheater zum ersten Male über eine reichsdeutsche Bühne. Mario Ghisalberti, der hier zum dritten Male als Textdichter für den deutsch-italienischen Meister arbeitet, wählte Lope de Vegas Komödie „Die kluge Närrin" als Vorlage für sein geschickt gemachtes Libretto, das nach einigen Irrungen und Wirrungen vier glückliche Pärchen sich finden läßt. Wenn auch nirgends der Versuch gemacht ist, die Charaktere psychologisch zu vertiefen, sondern Ghisalberti sich damit begnügte, die typischen Vertreter der klassischen commedia dell' arte den typischen Handlungsablauf dieser Spielart der witzigen Komödie agieren zu lassen, so hat er es doch meisterhaft verstanden, dem Komponisten alle Möglichkeiten zu schaffen, um seinem Stil getreu eine kleine Kostbarkeit in Tönen zu dichten. Ähnlich wie in seinen früheren musikalischen Komödien schafft Wolf-Ferrari die Synthese zwischen deutscher Gemütstiefe in den lyrischen, weitgeschwungenen Melodiebögen der Arien, Duette und Ensembles, die den Meister der Satzkunst erkennen lassen, und dem virtuos dahinsprudelnden Parlando, das als Nachkomme des steiferen Recitativs den souveränen Beherrscher des Sprachmelos und -rhythmus verrät. Wenn man allerdings neue stilistische Dinge in der „Dama Boba" sucht, wird man finden, daß Wolf-Ferrari bei seiner musikalischen Ausdrucksweise, die er zum ersten Male in der genialen „Neugierigen Frauen"-Partitur anwandte, geblieben ist, daß er sie noch in der „Schalkhaften Witwe", im „Campiello" mit spürbar einfallsstärkerer Wendigkeit sprach. Aber ohne Frage ist auch die Partitur der „Dama Boba" dank ihres ökonomischen Aufbaus, der mit dem immer fein geprägten, immer noblen thematischen Einfall klug haushält, dank ihrer aparten Harmonik und ihrer sensitiven Rhythmik und vor allem dank ihrer großartigen Instrumentation ein köstliches Juwel, an dessen sprühendem Glanze und leuchtender Wärme man sich von Herzen erfreuen kann.

Diesen Glanz, diese Wärme aufblitzen und ausstrahlen zu lassen, gelang GMD Karl Maria Zwißler, dem unser einfach grandios musizierendes Orchester disziplinierteste Gefolgschaft leistete, in vollkommenstem Maße; vielleicht hätte etwas mehr Brio, ein durchgängig beschwingteres Tempo die geistige Regsamkeit der Partitur noch spürbarer werden lassen. Günter Rennert, der neue Oberspielleiter der Oper, führte sich mit der Inszenierung der „Dama Boba" auf das vorteilhafteste ein: von quecksilbriger Beweglichkeit erfüllt, ließ der Spielablauf das Komödiantische, Bewußt-theaterspielerische des Librettos zu stärkster Wirkung kommen, vor allem durch die mimische und gestische, ja nahezu tänzerische Gelöstheit des Schauspielerischen aller Darsteller, des Chores, der übrigens hervorragend schön sang, und der Tanzgruppe, die unter der Leitung Edgar von Pelchrzims (a. G.) durch Eleganz und Charme ihrer Leistungen auffiel. Truthild Karèn gab den dummen, vorlauten Fratz Finea ebenso bezaubernd wie die durch Liebe klug gewordene Närrin, gesanglich allerdings die Lyrik der Partie kaum erfüllend. Der gescheiten Nise schenkte

Hella Buschmann eindrucksvolle Verkörperung, stimmlich sehr ansprechend. Ganz entzückend war Siegfried von Geldern als Laurencio: der unendlich warm timbrierte, uritalienisch belcanto-prädestinierte Tenor rührte unmittelbar ans Herz des Hörers. Den zweiten Bewerber Liseo wußte Heinz Lübbert mit spanischer Grandezza auszustatten und auch gesanglich der etwas matt gebliebenen Figur fesselnde Züge zu verleihen. Das Quartett der Zofen und Diener war bei Hildegard Strube, Regina Fuchs-Harre a. G., Hugo Zinkler und Artur Seidler in denkbar besten Händen. Den leicht verkalkten Don Octavio mimte Erwin Kraatz mit treffsicherer, handfester Komik. Ernst Preußer hatte den „Palast des Octavio" mit feinem Stilempfinden für die Epoche des 17. Jahrhunderts entworfen und in geschickter Ausnutzung der architektonischen Möglichkeiten den Gegebenheiten der Bühne und den Erfordernissen des Spielablaufes angepaßt. Die Farbtöne der Bauten und die Valeurs der reichen Kostüme klangen in satter Harmonie mit Lichteffekten zusammen. Mit allen Mitwirkenden konnte der anwesende Tondichter für die begeisterte Zustimmung des ausverkauften Hauses, in dem zahlreiche Vertreter des deutschen Musiklebens zu sehen waren, die vom Frankfurter Internationalen Musikfest herübergekommen waren, danken.

Die Konzerte der Gutenberg-Festwoche 1939 waren dem Schaffen Robert Schumanns gewidmet. Der Kammermusikabend im Akademiesaal des Kurfürstlichen Schlosses führte den Meister des Klaviers Walter Gieseking nach Mainz. Er spielte die skurrilen Klavierfantasien der „Kreisleriana" und die lieblichen Charakterstücke der „Kinderszenen" mit gleich restloser Erfassung und vollkommener Verklanglichung ihrer geistigen Gehalte. Die Überraschung des Abends war GMD Karl Maria Zwißler als Sänger von Schumannliedern: es war überwältigend schön, wie Zwißler ohne jede Pose sang — ein ungemein warmer, pastoser Baßbariton wird mit unerhört vollendeter Gesangstechnik in den Dienst tiefster Durchgeistigung des ergreifenden Vortrages gestellt, der sich vor allem durch eine geradezu unglaubhafte Deutlichkeit der Aussprache auszeichnet. Lieder, so gesungen, werden zum unvergeßlichen Erlebnis.

Das Symphonie-Konzert in der Stadthalle begann mit der zügig gespielten „Manfred"-Ouvertüre, brachte dann die Erstaufführung des aus dem Nachlaß veröffentlichten „Violin-Konzert d-moll", dessen schwierigen Solopart Guila Bustabo übernommen hatte. Vor der Leistung der jugendlichen Geigerin, die wie ein fragiles Tanagra-Figürchen vor dem Orchester steht, verstummt jedes kritische Wort — diese souveräne Beherrschung alles Technischen, für die es Schwierigkeiten anscheinend überhaupt nicht gibt, diese Schönheit des Tones, diese allem Effekthascherischen abholde Art des Musizierens, diese tiefe Durchgeistigung des Spiels: das alles rundet sich zu einer Harmonie daß man nur hören möchte, hören und immer wieder hören, beglückt von dem Mädchen, das mit der Geige ein Instrument ist, das nur in Musik lebt, schöpft und wirkt! Den gewichtigen Abschluß bildete die „Zweite Symphonie in C-dur", die Zwißler mit der ihm eigenen Gründlichkeit der Darstellung verklanglichte. Das städtische Orchester folgte seinem überlegen dirigierenden Generalmusikdirektor mit rhythmischer Präzision und hinreißend schöner Klangkultur. Jubelnder Beifall der ausverkauften Säle umtoste Gieseking, der zwei Zugaben spendete, Guila Bustabo, Zwißler und sein Orchester.

Das dritte Konzert der Festwoche war einer Aufführung des selten gespielten Chorwerkes „Das Paradies und die Peri" von Robert Schumann gewidmet. Ein Sonderlob den Chören, die — unter der Leitung von Kurt Steuernagel — mit prächtiger Kultur des Chorklanges, wohlausgewogen in den Gruppen der Stimmen, von der „Mainzer Liedertafel" gesungen wurden. Die sechs Solopartien waren mit erstklassigen Sängern besetzt: die innige Stimme Clara Ebers verhalf der Peri zu paradiesischer Seligkeit, der klangvolle Sopran Etta Charlotte Vogts, der blühende, in der Tiefe wundervoll runde Mezzosopran Else Links, der sich ungemein lyrisch entfaltende Tenor Siegfried von Gelderns, der herbere, aber nicht weniger kultivierte Tenor Hugo Zinklers und der sonore Baß Erwin Kraatz' bildeten ein Ensemble von vollendeter Tonschönheit.

Den festlichen Abschluß dieser Woche bildete eine Aufführung von Richard Strauß' lyrischer Komödie „Arabella", die besondere Anziehungskraft erhielt durch Gastspiele der Kammersängerin Tiana Lemnitz in der Titelrolle und Alfred Poells von der Staatsoper Wien als Mandryka. Jenseits von aller Technik, die letzte Vollendung ist, erfüllt Tiana Lemnitz' Stimme durch ihren Zauber, die unsagbare Süße ihres Timbres, die Weichheit ihres Piano, das strahlende Leuchten ihres Forte das Herz des Hörers mit einem Wonnegefühl tiefster Beglückung. Als Darstellerin entzückt Tiana Lemnitz ebenso durch die adlige Schönheit ihrer Erscheinung, wie durch die natürliche Selbstverständlichkeit ihres Spieles. Alfred Poells Mandryka kennen wir bereits aus der Mainzer Erstaufführung, in der er aushilfsweise gastierte: wiederum bestach der vornehme Künstler durch die unverbrauchte Frische des wohlfundierten Baritons und durch die edle Größe, mit der er den Verliebten, den Enttäuschten und den Beglückten verkörperte: Zusammenklang der Stimmen und des Spiels der beiden Gäste in der herrlichen Schluß-

ſzene ließen die Umwelt verſinken, und vergeſſen, daß Oper geſungen, Theater geſpielt wurde! Karl Maria Zwißler ließ mit dem ſich ſelbſt übertreffenden Orcheſter, mit E r w i n K r a a t z als chevaleresken Glücksritter Waldner, A d e l h e i d W o l l g a r t e n - Köln (a. G.) als beſorgter Adelaide, H e l l a B u ſ ch m a n n als um ihr Glück kämpfende Zdenka, S i e g f r i e d v o n G e l d e r n als feſchen Matteo und den übrigen, geſchmackvoll ihre kleineren Partien erfüllenden Soliſten die Partitur in allen Farben der ſchillernden Palette des Meiſters Strauß erglühen. Beifallsſtürme, wie ſie in Mainz ſelten ſind, riefen die Gäſte und unſere heimiſchen Helfer am Werk immer wieder vor den Vorhang.

ERSTES GROSSDEUTSCHES BRUCKNER-FEST IN DER OSTMARK.

Von P a u l G ü n z e l, Linz.

Das erſte Bruckner-Feſt im völkiſch-nationalen Rahmen der neu verfaſſungsmäßigen „Deutſchen Bruckner-Geſellſchaft" iſt der Auftakt der immer wiederkehrenden Feſte der Oſtmark, zu deren finanzieller und künſtleriſcher Durchführung der Schöpfer Großdeutſchlands, Adolf Hitler, die Hand reichte, um die vertiefende und wirkſame Kunſt Anton Bruckners allen Menſchen deutſchen Blutes für das große Werk der geiſtigen und künſtleriſchen Volksbildung dienbar zu machen. Durchdrungen von der deutſchen Art und monumentalen Kunſt des großen Oberöſterreichers, ſicherte der Führer anläßlich der Aufſtellung der Büſte Bruckners in der Walhalla, deſſen Lebenswerk Schutz und Schild zu mit der Verfügung, durch Reichszuſchüſſe den Druck der Original-Geſamtausgabe zu fördern und für das wirtſchaftliche Fortbeſtehen der Deutſchen Bruckner-Geſellſchaft Sorge zu tragen.

Daß man bei den Feſten um Bruckner in der Oſtmark ſtets die engere Heimat des Genies Linz und St. Florian als Eingangstore wählte, iſt nicht nur Erbberechtigung der Geburt. Gibt es doch kaum einen Künſtler ſeiner Größe, der mit der Scholle ſeiner Heimat, mit dem Geiſte und Brauchtum ſo verwachſen geblieben iſt wie Meiſter Anton. In Linz iſt Bruckner, das Genie, zu wahrem Leben erwacht, hier erſtarkte ſeine künſtleriſche Reife, der Glaube an ſich ſelbſt, hier ſammelte er die Kräfte, um den harten Kampf in Wien zu beſtehen. Hier erfuhren ſeine Werke vor allen anderen Städten ſeines Vaterlandes durch Auguſt Göllerich die liebevollſte Pflege; hier entſtand durch denſelben die große Lebensbeſchreibung Bruckners (Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg), die allen nachfolgenden Richtung gab. Linz war auch zugleich der Ausgangspunkt der ganz Deutſchland und darüber hinaus umſpannenden Brucknerbund-Bewegung, die durch Göllerichs Ideen und Anregungen ins Leben gerufen und von Max Auer weitergeführt, heute mit voller Aufnahmebereitſchaft und liebevollem Verſtändnis dem Schaffen des Meiſters gegenüberſteht. Und das prächtige Stift St. Florian mit der großen Orgel — „meine Lehrmeiſterin" wie Bruckner ſie nannte — gehört es nicht mit zur eigentlichen Heimſtätte Bruckner-ſchen Weſens!

Mit einem großen Eröffnungskonzert im Linzer Volksgartenſaal, der ſich in akuſtiſcher und optiſcher Ausgeſtaltung den Kunſtwerken und Leiſtungen entſprechend als würdiger Feſtrahmen präſentierte, fand das erſte Großdeutſche Brucknerfeſt ſeinen Auftakt. Geheimrat S i e g m u n d v o n H a u s e g g e r, der auserwählte Brucknerdirigent, ließ, unterſtützt von den vortrefflich geſchulten W i e n e r S y m p h o n i k e r n, Bruckners Ouvertüre in g-moll und die Fünfte Symphonie groß und herrlich erſtehen. Letztere, das unvergleichlich ſymphoniſche Wunderwerk (1875 bis 1878) bildet deutlich einen abgegrenzten Teil Brucknerſcher Entwicklung. Wer nun vermeinte, die Interpretation dieſes Werkes von Hausegger bereits zu kennen, der war überraſcht von der geiſtigen Erhabenheit, die ſich in der Wiedergabe durch den ſchöpferiſchen Dirigenten aufs neue offenbarte. Bei der feierlichen Begrüßung der Brucknerfreunde und Gäſte aus allen Ländern im Goldenen Saal des Linzer Landhauſes durch den Gauleiter E i g r u b e r und Oberbürgermeiſter W o l k e r s d o r f e r hielt Landesrat Prof. Dr. L e n k eine ſehr eindrucksvolle Gedenkrede auf Anton Bruckner. Den Ausklang bildete Bruckners großformatiges Streichquintett in Es-dur, geſpielt von dem verſtärkten M i l d n e r - Q u a r t e t t, Wien. Neu eingebaut im Sinne der Volksgemeinſchaft war gegenüber den früheren Brucknerfeſten die Veranſtaltung eines Männerchorkonzerts weltlicher Geſänge des Meiſters, für deſſen Durchführung ſich der Kölner GMD Prof. E u g e n P a b ſt mit der ganzen autoritativen Kraft ſeiner Muſikerperſönlichkeit einſetzte. Ausführende waren der Sängerbund Oberdonau, Kammerſänger M a i k l und der Bläſerchor der Wiener Symphoniker.

Mit Recht führt der Weg aller Bewunderer Brucknerſcher Monumentalkunſt immer wieder nach St. Florian, dem Konzentrationspunkte alter Kulturwerte in des Meiſters engſter Heimat. Viele Hunderte aus nah und fern ſtrömten am Sonntagmorgen ſchon durch das hiſtoriſche Wald- und Wieſenland, um des Meiſters ſchönſtes Kirchenwerk, die Meſſe in e-moll zu hören. „Was da im Linzer Dom 1869 zum erſtenmal ſtillen Menſchen entgegentönte, war ein unerhörtes Bekenntnis, durch das Gott ſelber in Bruckners Muſik zu ſprechen ſchien." Mit dieſer Meſſe für achtſtimmigen Chor und 13 Blasinſtrumente, 1866 komponiert, hat ſich Bruckner als Kirchenkomponiſt unſterblich gemacht. Der Wiener Domchor, ausgeglichen in ſeinen Regiſtern, muſterhaft diſzipli-

niert, sang vorbildlich; auch der Bläserchor war an der künstlerischen Durchführung der Messe in hohem Maße beteiligt. DomKM Hofrat Prof. Habel, mit allen Fähigkeiten eines vorzüglichen Chorerziehers ausgestattet, gab Weihe, Wert und Inhalt. Organist Prof. Karl Kalter, Wien, zeigte sein Können am Nachmittag in einer Orgelvorführung mit Bachs Toccata, Adagio und Fuge in C-dur, Pastorale F-dur, und Max Regers Consolation. Unvergleichlich schön wurden hierauf im Marmorsaal zwei Symphonien von den Wiener Symphonikern zu Gehör gebracht: die von Bruckner selbst als „Nullte" bezeichnete in d-moll — für deren Verbreitung sich Prof. Franz Moißl, Kloster Neuburg, einsetzte, und die Erste Symphonie in c-moll. Losgelöst von allen konventionellen Schuleinengungen findet Bruckner plötzlich mit letzterem Werk die innere Freiheit, das zu tun, was sein Genie ihm eingibt: „Die hab i komponiert, wie's mir grad g'fall'n hat." Die jugendliche und feurige Wiedergabe durch GMD Eugen Jochum-Hamburg gehört zu den besten, die wir bisher gehört haben. Tief in die Mystik, das Wesen Brucknerscher Musik eindringend, scheint dem jungen, jetzt an eine der vornehmsten Kunststätten Deutschlands berufenen Dirigenten, Bruckner besonders ans Herz gewachsen zu sein.

Die im Gau Oberdonau begonnenen Brucknerfeiern fanden Fortsetzung und Ausklang in Wien. Am 3. Juli setzte sich ein Massenchor, gebildet aus dem Wiener Männergesangverein, Schubertbund und Reichsbahngesangverein mit ihren Dirigenten Prof. Ferdinand Großman, Otto Nurrer und Rudolf Pehm, unterstützt von einem Bläserchor für die weltlichen Chöre und zwei Militärmärsche Bruckners ein. Mit der Wiedergabe der lichtdurchfluteten Zweiten Symphonie im Großen Musikvereinssaal durch die Wiener Philharmoniker löste der impulskräftige und warmblütige Dirigent GMD Hans Weißbach stürmische Huldigungen eines großen Hörerkreises aus. Mit diesem Werk (1871 komponiert) nimmt — wie Dr. Robert Haas, Wien, berichtet — die Form einer Bearbeitungspraxis einen Ausgang, die des Meisters Werke bis über seinen Tod hinaus begleiten sollte. Als eine Steigerung im Rahmen der Brucknerfestlichkeiten gestaltete sich Werk und Ausführung der Sechsten Symphonie unter Oswald Kabasta, der in seinem krafterfüllten Urmusikertum das Orchester zur gleichen Hingabe an das Werk unter seinen Willen zwang.

Am Mittwoch, den 5. Juli, hielt die Deutsche Bruckner-Gesellschaft eine Festversammlung ab, deren Bedeutung durch die Teilnahme des Reichsministers Bernhard Rust, Dr. Seyß-Inquarts sowie hervorragender Vertreter der Partei, des Staates und des Wiener Kunstlebens unterstrichen wurde. Als musikalische Einleitung ließ Prof. Franz Schütz Bachs monumentale Phantasie und Fuge in g-moll gewaltig erstehen. Nach der Begrüßung durch den Obmann Dr. Werner ergriff Dr. Seyß-Inquart das Wort, um über das Lebensbild Meister Bruckners und seine heimatlichen Heimatszüge zu sprechen. Dr. Wilhelm Furtwängler, der Präsident der D. B. G., spürte in seiner großangelegten Festrede dem Genie und dessen Kunst nach, deren Wirkungen auf einen kleineren Kreis deutscher Seelen beschränkt bleiben muß, denn ihre letzten Geheimnisse erschließt sie nicht aus der formalen Betrachtung, aus dem Klanglich-Sinnlichen, aus der Gestaltung, sondern aus der weltentrückten Schauenskraft eines echt deutschen Mystikers, um den alle anderen Fragen ins Wesenlose versinken.

Feierlicheren und erhebenderen Ausklang konnte das erste Großdeutsche Brucknerfest in der Ostmark wohl kaum finden als mit der Achten Symphonie, die in ihrer gewaltigen Schönheit durch Wilh. Furtwängler mit dem vollendeten Orchesterapparat der Wiener Philharmoniker als hehrstes Denkmal deutscher Kunst durchleuchtet, ein kunstverständiges Publikum zu flammender Dankesbezeugung hinriß, wie ich es in meiner langjährigen Musikerlaufbahn noch nie erlebt habe. Schon allein der ausverkaufte Große Musikvereinssaal ließ erkennen, welchen Rang der repräsentativste Dirigent Deutschlands — wie es kürzlich Dr. Goebbels betonte — in unserem deutschen Musikleben und weithin im Auslande einnimmt.

Das erste Großdeutsche Brucknerfest der Ostmark in seiner künstlerisch-vorbildlichen Durchführung hat bewiesen, daß Großdeutschland sich der Pflicht gegen die Größten und Besten der Nation bewußt ist.

SUDETEN-DEUTSCHES SCHUBERTFEST.

Von Adolf Himmele, Reichenberg.

Das diesjährige Sudetendeutsche Schubertfest führte die Festgäste mit der „Sudetendeutschen Philharmonie" — die kürzlich während der Prager deutschen Kulturwoche unter GMD Konwitschny (Frankfurt) zum Orchester des Prager „Deutschen Theaters" geworden war — durch eine der schönsten deutschen Gebirgslandschaften zunächst nach der nordmährischen Leineweberstadt Mährisch-Schönberg im weiten Wiesentalkessel der Teß. Eine Tagung der Reichsmusikkammer, auf der der Abteilungsleiter der RMK Präsidialrat SS-Standartenführer Heinz Ihlert und Landesleiter Dr. Kinzel sprachen, war mit dem großen Festkonzert der Philharmonie würdiger Auftakt zum Sudetendeutschen Schubertfest.

Der Lieblichkeit des Schubertschen „Streichquartetts a-moll" Werk 29 hatte sich in erstmaligem Auftreten das Reichenberger „Sudetendeutsche

Streichquartett" (Rudolf Köckert, Willi Buchner, Oskar Riedel, Josef Merz) erfolgreich angenommen in abgerundeter, aufgelockerter Interpretation. Höhepunkt war, neben der Schubertschen h-moll Symphonie — unter Fritz Klener von der Sudetendeutschen Philharmonie meisterlich, in Streichern wie Bläsern mit sichtbarer Anteilnahme gespielt — die tief verinnerlichte Wiedergabe des umfassenden Liederzyklus „Die schöne Müllerin" durch den Münchener Kammersänger Julius Patzak. Die starke Gestaltungsgabe und Stimmbeherrschung des beliebten Sängers mischten sich mit der vollendeten Technik und künstlerischen, angenehm zurücktretenden Einfühlungskraft des begleitenden Pianisten Prof. Franz Langer (Deutsche Musikakademie Prag), des wohl heute führenden sudetendeutschen Pianisten, zu einem eindrucksvollen Erlebnis, das stürmischer Beifall besonders unterstrich.

Das eigentliche Schubertfest aber fand in einer im deutschen Musikleben bisher vielleicht einmaligen Weise, im dreißig Kilometer entfernten hochgelegenen Gebirgsort Neudorf, inmitten nordmährischer musikbegeisterter Waldhubenbauern in Schuberts Ahnenland statt. Von hier war 1784 Schuberts Vater als einundzwanzigjähriger Schulgehilfe nach Wien zu seinem älteren Bruder Karl ausgewandert. Hier wohnten in einem der sauberen, weißverputzten Häuschen die Großeltern Schuberts, zu dem an diesem Festtag zahllose Menschen über Wiesenhänge hinüberpilgern. Blühende Obstbäume lugen in die kleinen Fenster. Hinter dem vorgebauten Eingang plätschert im Innern Quellwasser in einem Brunnentrog, im engen Korridor steht ein „Aadeppl-Dämpfer", man zeigt die niedere holzwandige Stube, daneben die „Kuchel", in der einst „unseres" Franzls Großmutter geschaltet und gewaltet hat. Unter Denkmalschutz steht heute das schlichte weißgetünchte Gebirgshäuschen, in dem Schuberts Ahnen einmal sechzig Jahre wohnten, in einer Heimat mit Wäldern, rauschenden Forellen- und Gebirgsbächlein, deren schönen Zauber er selbst nie betreten und gesehen hat.

Der fahnengeschmückte Dorfplatz hört an dem sonnigen Tag das Ständchen der Hannsdorfer uniformierten Bauernkapelle. In einer improvisierten Budenstadt herrscht Umtrieb. Mädchen in Teßtaler Tracht, dem Häubchen mit Nackenbändern und schillernder Seidenschürze, machen das Bild noch farbiger. Im Saal des kleinen Dorfgasthauses spricht sodann der Prager Universitätsprofessor und Schubertforscher Dr. G. Becking von der großen deutschen Mission Schuberts, dem Mann mit absolut sudetendeutscher Artung, den nur das Schicksal zum „Wiener" machte, der im zwiespältigen Kampf mit dem übermächtigen Vorbild Beethoven und mit seiner eigenen Begabung lag, der Werke geschrieben hat, die mitbestimmend für die ganze deutsche völkische Geschichte, gerade im Hinblick seines Liedgutes, wurde. Dabei gibt es keinen anderen bedeutenden Menschen und Künstler, der von jüdischen Geschäftemachern so verkitscht wurde. Alles andere war er, nur nicht jener Dreimäderlhaus-Trottel. Nicht aus sentimentalem Liebesleid, aber im Kampf um sein Ziel bricht Schubert zusammen, fängt immer wieder von vorne an, lebt ein innerlich zerrissenes, tragisches Schicksal. War Beethoven die Allnatur selbst, so steht Schubert ihr ergeben gegenüber. Er war eine bäuerlich schlichte Natur im Musikaristokratentum Wiens. Er war nie Wiener und fiel um, innerlich und körperlich längst vom Tode gezeichnet, wie ein Schlesier, der verschlossen nach außen sein Leid und seinen Titanenkampf verschwieg und trug. Bekannt ist, daß gerade das schlesische Volkslied sich über ganz Deutschland verbreitet hat. Mit der Welle des Schlesiertums ist Schubert über die deutschen Lande gegangen, hat die Musikalität der schlesischen Sudetendeutschen ans Reich schon seit einhundert Jahren angegliedert. So war auch er Bannerträger, wie jedes große deutsche Musikwerk eine Fahne ist, die voranflattert.

Am Abend hatten auch die Musiker der „Sudetendeutschen Philharmonie" den Weg auf die 1000 Meter hoch gelegene Berghalde hinter sich gebracht. Die Bauern und die Jugend staunen, wie nun so öffentlich auf dem Dorfplatz Instrumente ausgepackt werden. Frisch ist es geworden. Die Holzbläser und Blechbläser haben diese „Verstimmung" nicht gern. Schubertsche „Deutsche Tänze" für Streichorchester und eine Ouvertüre klingen auf. Ein paar Jungens und Mädels stehen abseits beisammen. Eine Frage, ein Urteil fange ich auf: „Ou, woas houts'n dou für Muusich, is doos nich schien?!"

Selten hatte ein Symphonieorchester, hatte Schubert so aufmerksame Zuhörer. In seiner Ahnen Heimat klingen über Gebirgswiesen, bis hinab zum forellenreichen Grundbach, Franzls Melodien hin. Der Abendstern stand am Himmel. So himmel- und erdennah, volksnah war da Schuberts Genius. Menschen, Natur und Kunst hat dieses Schubertfest wie selten verein. Für immer ist Schubert in seines Vaters Haus heimgekehrt.

WÜRZBURGER MOZARTFEST.

Von Dr. Oskar Kloeffel, Würzburg.

Die Würzburger Mozartfeste haben durch die lange Zeit von bald zwei Jahrzehnten hin ihren Hauptcharakter treu gewahrt. Auch die äußere Form blieb ungefähr die gleiche. Warum erstarrte es nicht? Weil so gut wie in jedem Jahr um die innere Form gekämpft wurde.

Welche Komponisten können die reine Mozartfolge unterbrechen und ergänzen? Wie weit kann man ins 17. Jahrhundert zurückgehen, wann aus dem 19. Jahrhundert noch einbeziehen? Solche

Fragen des Taktes, gelegentlich auch des Wagemutes traten aber zurück hinter dem Bemühen, dem Fest alles abzuringen, was die besonderen Umstände an Möglichkeiten bieten. Es wird immer ein Ruhm der Würzburger Mozartfeste und damit auch Hermann Zilchers sein, dramatische Frühwerke Mozarts gewagt zu haben, obgleich vollkommene Lösungen in dem Kaisersaal unmöglich sind.

Am meisten Sorge machte aber von jeher die Nachtmusik. Nicht nur, insoferne sie stets von der Wetterlage entscheidend beeinflußt wird und damit in jedem Jahr ein Abenteuer bleibt. Auch nicht musikalisch, sondern wegen der großen Tanzphantasie am Schlusse. Das Verlangen nach einem sichtbaren Geschehen am Schlusse des Nachtkonzertes im Freien ist kein Zugeständnis an Sensation, vielmehr verlangt der künstlerische Sinn mit Grund darnach, insoferne ja die Eigentümlichkeit des Würzburger Mozartfestes gerade darin besteht, daß die zauberische Schönheit des edelsten Barockschlosses und die ihr so gemäße Mozartsche Tonwelt gemeinsam den Eindruck bestimmen. Der erhaben schöne Rundraum hinter dem Kaisersaalrisalit will also auch als solcher erlebt werden; seine Poesie ist so fein und zugleich so tiefdringend, daß alles darangesetzt werden muß, sie in vollkommener Reine erstehen zu lassen.

In den letzten Jahren geschah nun eine Klärung dieser Frage. Die Stadt Würzburg gewährte eine ansehnliche Geldstütze, der Städt. Kulturamtsleiter Dr. Diehl übernahm die Leitung der Tänze. Die Anregungen, die ich an dieser Stelle dazu gab, wurden beachtet, und es bereitet Freude, sagen zu können, daß die heurige Lösung im Gegensatz zum vorausgehenden Jahr mozartisch war. Auch der zweite Wunsch wurde erfüllt, das Tanzgeschehen nicht zu ausgiebig nach der Randzone hinzudrängen. Das Hüllende, Verklärende der Nachtnatur wirkte daher ungeschmälert.

Natürlich ist die Lösung nicht so, daß sie nicht überbietbar wäre. Aber sie wird dem Grundsätzlichen gerecht. Reichere, vollere Erfüllungen würden vor allem, wie ich schon im Vorjahr ausführte, noch die Menschenstimme beirufen müssen. Aber das hätte noch eine ganze Reihe von weiteren Änderungen zur Folge, die kaum ausführbar sind, weil die Kosten ganz erheblich stiegen.

Die Nachtmusik gehört zu den versunkensten, die je an dem unvergleichlichen Ort erklangen. Die Tausende von Lauschenden und Schauenden waren wie entrückt, das Dasein ist auf einmal wie gelöst von aller Schwere. Es war aber auch unverkennbar, wie alle Mitwirkenden sich zusammennahmen, um ja das Schönste zu leisten. (Die Tänze stellten die Hitler-Jugend, die Würzburger Tanzschule Effner und das Ballett des Stadttheaters unter Inge Reimers.)

Als das Gewaligste des 18. Mozartfestes behält man die Aufführung von Mozarts Großer Messe in c-moll (in der Ergänzung durch Alois Schmitt) in der Hofkirche der Residenz in Erinnerung. Gewiß, die Orgel ist nicht ausreichend, aber das beeinträchtigt kaum. Es entsteht eine höchst eigene Stimmung, wenn man Mozarts hohe, an Bach entzündete Anstrengung bei der c-moll Messe und deren feine Eigenzüge in diesem merkwürdigen Prunkraum erlebt. Die Kirche hat nur Südlicht, dies wird durch die Architektur gedeckt und spielt magisch über den farbigen schweren Marmoren. Das Würzburger Mozartfest hat durch die Heranziehung dieses Raums entschieden noch gewonnen. Der Naturzauber der Nachtmusik, der gesellschaftliche Glanz der Kaisersaalkonzerte, der mächtige Ernst der Kirche — das sind drei höchst kontrastreiche und einander gegenseitig hebende Gewalten.

Die Spielfolge der Nachtmusik brachte neben Händel, Quantz, Mozart, Brahms und Zilcher ein „unbekanntes Divertimento in C-dur für 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte". Zwischen den gravitätischen Haydnsätzen (eingerichtet von Sandberger) steht ein sehr schön klingendes Adagio. Die Hereinbeziehung der drei deutschen Volkslieder für Chöre und Vorsänger von Brahms wurde von mancher Seite getadelt; aber hier ist es gewiß richtiger, aus der ganzen Grundstimmung dieser nächtlichen Geschehnisse zu urteilen als nach bloß historischen und Stil-„Grundsätzen".

Die Orchesterkonzerte im Kaisersaal gaben ausschließlich Mozart, voran die beiden Symphonien, die vor der letzten Gruppe stehen, die „Linzer" (K. V. Nr. 425) und die in D-dur (K. V. Nr. 504), schließlich die „Jupiter"-Symphonie. Dazu eine Symphonie des vierzehnjährigen Mozart (in G-dur K. V. Nr. 74) und einige reizende Kleinigkeiten: das „Donnerwetter" (K. V. Nr. 534 in der freien Bearbeitung für Kammerorchester von Edwin Fischer, der es auch dirigierte) und das Notturno in D-dur für 4 Orchester. An den Höhepunkten standen das D-dur Konzert für Violine (K. V. Nr. 218), von Adolf Schiering mit einem spiegelnd-fülligen Ton und überquellendem Schönheitsgefühl gespielt, und das Klavier-Konzert in Es-dur (K. V. Nr. 482), das Edwin Fischer sehr persönlich, tief innerlich und an den Schlußstellen mit einem prachtvollen Trotz deutete.

In der Kammermusik stand neben Mozart und dem Konzert in A-dur für Cembalo und vier Streicher von J. Chr. Bach, das Heinz Knettel mit packender Nachdrücklichkeit vortrug, die Uraufführung eines Bläser-Quintetts von Hermann Zilcher. Die Bläserliteratur wurde da mit einem eigenartigen Werk bereichert. Das Werk hat seinen Vorzug nicht so sehr in gedrungener Substanz als in einer Fülle von Sonderreizen der Klänge und Einfälle. Vor allem wird man Zeuge einer sehr persönlichen und geistreichen Auseinan-

derſetzung des Komponiſten mit manchen Richtungen der neuen Muſik.

Noch ein zweites Werk von Zilcher wurde uraufgeführt: das „Nachtlied für zwei Soprane und kleines Orcheſter". Es iſt eine ſeiner wertvollſten Arbeiten der letzten Zeit, hervorgegangen aus flutender Eingebung, berauſchend ſchön inſtrumentiert.

Den Reichtum der Feſtwoche dankt man nicht zuletzt auch den übrigen Soliſten. Dem Schiering-Quartett (Adolf Schiering, Karl Wyrott, Karl Bender, Franz Faßbender), das jetzt erneuert iſt und ſehr kultiviert ſpielt, der rühmlich bekannten Würzburger Bläſervereinigung (Hermann Zanke, Eugen Gugel, Guſtav Steinkamp, Ernſt Großmann, Fritz Huth) und den hervorragenden Vokal-Soliſten (Maria Zilcher-Scarbath, Henny Wolff, Heinz Marten, Dr. Heinrich König).

Auffällig war der ungemein ſtarke Andrang aus allen Kreiſen der Bevölkerung, darunter viele auswärtige Gäſte.

SCHWEIZERISCHES TONKÜNSTLERFEST IN ZÜRICH.

Von Prof. Dr. Fritz Gyſi, Zürich.

Runde Jubiläumszahlen geben gewöhnlich Anlaß zu retroſpektiver Betrachtung. Nach dieſem Geſichtspunkt erfolgte die Programmaufſtellung für die 40. Tagung des Schweizeriſchen Tonkünſtlervereins. Man verzichtete diesmal auf einen Wettbewerb von Uraufführungen und zog es vor, in der Hauptſache Werke anzunehmen, die bereits in früheren Jahren zur Kenntnis gelangt ſind. So war denn die ganze Konzertſerie mehr auf Rekapitulation als auf Überraſchungen angelegt. Auch das Zürcher Stadttheater, wohin die Feſtteilnehmer am Vorabend geführt wurden, hatte nichts Neues zu bieten. Man gab Schoecks „Pentheſilea", gleichſam als ſchweizeriſchen Ausklang unſrer feſt in Wagners Werk verankerten Juni-Feſtſpiele.

Den Auftakt für das Kammerkonzert (Mitglieder des Radio-Orcheſters bildete Walter Müller von Kulms ſuitenartige „Muſik für Streicher, Cembalo, Solovioline und Solobratſche", die unter Hans Haugs beſchwingter Direktion und unter Mitwirkung von Hans Andreä, Gertrud Flügel und Walter Kägi lebendige Geſtalt gewann. Eine ziemlich myſteriöſe Angelegenheit iſt Bernard Reichels ſchwammiges Duo für Violoncello (Richard Sturzenegger) und Klavier (Eliſe Faller). Das Exotiſieren, wie es Huldreich Georg Früh in ſeinen „Maori-Liedern" praktiziert (geſungen von Annette Brun), iſt zwar längſt nicht mehr große Mode; doch hat es immer wieder ſeinen Reiz, fremdartige Natur- und Liebeslyrik mit im- oder expreſſioniſtiſchen Farbklängen des hochgezüchteten abendländiſchen Orcheſters zu behängen. In den Kreis der Jungen trat der 75jährige Joſef Lauber mit einem friſch melodiöſen, in altmeiſterlichen Formen gehaltenen, durch Willem de Boer, Marta Stierli, Paul Neumann, Fritz Reitz und Joſef Lippert famos wiedergegebenen Streichquintett. Sodann gab es noch ein von Walter Kägi geſpieltes, dem Soloinſtrument dankbare Aufgaben bietendes Bratſchenkonzert von Paul Müller.

Die Konzentrierung aller Kräfte erforderte das große Chorkonzert. Beſtand wirklich die Abſicht, an bereits Gewordenes und Dauerhaftes anzuknüpfen, ſo hätte ſich kaum etwas Wertvolleres finden laſſen als Willy Burkhards Oratorium „Das Geſicht des Jeſajas", ein Werk, das uns erſchüttert ſowohl durch die lapidare Faſſung ſeiner Tongedanken wie durch den aus dieſer Muſik hervorbrechenden religiöſen Ernſt. Der Gemiſchte Chor Zürich unter Volkmar Andreäs befeuerndem Taktſtock ſang mit größter Hingabe, und das verſtärkte Tonhalleorcheſter trug das Seine dazu bei, uns Burkhards machtvolle und eindringliche Tonſprache ins Bewußtſein zu prägen. Als Soliſten wirkten mit Helene Fahrni (Sopran), Erneſt Bauer (Tenor) und Werner Heim (Baß). Fritz Bruns ſiebente Sinfonie (D-dur), an ſich eine markante Arbeit, nahm ſich in der Nachbarſchaft von Burkhards monumentaler Schöpfung nicht eben vorteilhaft aus.

Für eine Kantaten-Matinée hat ſich der Häuſermannſche Privatchor zur Verfügung geſtellt. K. H. Davids „Kantate nach Minneliedern" iſt eine aparte, in mancher Hinſicht wirklich „minnigliche" Vokalſuite, die mit ihren flüſſigen Chorſätzen, den leidenſchaftlichen Tenor- und Sopranmonologen und ihrem amouröſen Inſtrumentalſpuk den Hörer aufs angenehmſte unterhält. In ganz andrer Gedankenrichtung gehen die ſieben a cappella-Geſänge, welche Heinrich Sutermeiſter zu einer Huldigung an Andreas Gryphius vereinigt hat. Sie beſtätigen das ungewöhnliche Talent dieſes auch auf der Bühne erfolgreichen Berner Komponiſten. Eine weitere Kantate unter dem Titel „Meditation" von René Matthes (auf Texte von Sileſius, Eichendorff und Rückert) durfte neben dem Genannten in Ehren beſtehen (Soliſtin: Elſe Böttcher). Weit gekünſtelter muten Robert Blums „Pſalmen" an, wo die Idee und ihre Erſcheinungsform häufig miteinander in Konflikt geraten. Hier wurden übrigens auch der Sängerin (Alice Frey-Knecht) forcierte Leiſtungen abverlangt.

Blieb zum Abſchluß der Tagung noch das übliche Orcheſterkonzert mit lauter Inſtrumentalwerken. Das weitaus Erfreulichſte auf dieſem Notenſchlachtfeld war Hans Haugs Klavierkonzert in A-dur. Es nennt ſich beſcheidentlich Concertino, iſt es aber nur ſeinem Spielcharakter, nicht den Dimenſionen nach. Noch beſſer würde ihm etwa der Titel

eignen: „Fantasie über die Kuckucksterz". Denn Haug macht hier den obstinaten Lockruf des volkstümlichen Frühlingssängers zum Kernmotiv seiner Partitur und wird dabei selber zum Spaßvogel. Aus seinem Orchester blüht und lacht es, und das Klavier tut im selben Sinne mit. Mit dem Komponisten am Pult und einer ausgezeichneten welschen Interpretin des Klavierparts (Françoise Budry) errang sich dieses Concertino einen eklatanten Erfolg. Vorangegangen war Conrad Becks „Ostinato für Orchester", ein Stück, von dem der Autor in rührender Aufrichtigkeit bekennt, es habe einen „eher schwierigen Charakter". Jedenfalls unterscheidet sich diese starre und zähe Ostinato-Musik im wesentlichen kaum von dem, was wir vom „Absolutisten" Beck zu empfangen gewohnt sind.

Eine philosophische Betrachtung über menschliche Zufriedenheit soll A. F. Marescottis „Prélude au Grand Meaulnes" darstellen. Die Sache hebt ziemlich verquollen an, wird dann stark pathetisch und steigert sich zu einem effektvollen Crescendo, um hierauf in dumpfes Brüten zurückzusinken. Edward Staempflis „Violinkonzert" (ausgeführt im Solopart von Fritz Hirt) ist eines jener typischen Gegenwartsprodukte, die unter allen Umständen modern sein möchten. Auf rein akustischem Wege ist dies ja verhältnismäßig leicht zu erreichen. Um Erfindung und gedankliche Ordnung kümmert man sich weniger. Dennoch möchten wir im Falle Staempfli das Talent nicht verkennen, das hinter dieser ungebärdigen und auseinanderflatternden Musik spürbar wird. Einen weit betrüblicheren Kasus stellt Frank Martins verschrobene „Symphonie" dar. Diesem bedeutenden Könner ist es auf einmal eingefallen, uns allerlei Hokuspokus vorzumachen mit der Zwölftonreihe, mit „musique harmonique polytonale" und dem abgegriffenen Jazz-Instrumentarium. Auf diese Weise entstand ein ausgesprochen kakophones Produkt, was man von diesem sonst so diszipliniertem Genfer am allerwenigsten erwartet hätte. Die Aufführung all der genannten Orchesterwerke war Volkmar Andreä und dem Tonhallenorchester anvertraut.

KONZERT UND OPER

BREMEN. Unsere Oper hat bis zum Schluß nur gute Vorstellungen gebracht. Ihre Vorbereitungen forderten viel Zeit und damit waren dem Spielplane recht enge Grenzen gesetzt, die hoffentlich in der nächsten Spielzeit stark erweitert werden. Gipfelpunkte waren eine Meistersinger-Aufführung, die GMD H. Beck auf Lustspiel einstellte und in den Bereich der Höchstleistung emporriß, und die Darbietung des „Boris Godunow". Wir haben diese Oper lange nicht in Bremen gehört. Die unvergleichliche Musik Mussorgskis, GMD Becks meisterhafte Interpretation nebst den fesselnden Bühnenbildern Komanns werden dem Gedächtnis der Hörer nicht so leicht entschwinden. Der Abend war ein ganz großer Erfolg. Dr. Kratzi.

FRANKFURT/Main. (Besuch des Bukarester und Belgrader Opernensembles.) In Erwiderung der letztjährigen Balkanreise der Frankfurter Oper kehrten nunmehr die Opera Romana, königliche Oper Bukarest, und das Belgrader Nationaltheater zu mehrtägigen Gastspielen in Frankfurt/Main ein. Die Bukarester imponierten nicht nur durch ein prachtvolles Stimmmaterial, sondern auch durch die temperamentvoll realistische schauspielerische Leistung, mit welcher sie Verdis „Rigoletto" und vor allem Puccinis „Bohême" über die Bretter gehen ließen. Der Glanz der Stimmen verband sich einem bis ins Feinste geschliffenen Orchester, dessen Leitung Egizio Massini unterstand, einer ausgeprägten Künstlerpersönlichkeit. Als Gipfel stimmlicher Kultur erwies sich der Tenor Dinu Badescu, „Rudolf" und „Herzog". Ebenso seine Partnerin „Mimi": Valentina Cretoriu Tassian. Emilia Gutiana Alessandrescu faszinierte durch die unerhörten darstellerischen Mittel, die ihr zu Gebote stehen, als „Musette", sie rang als „Gilda" um verinnerlichten Ausdruck. Einen samtweichen Alt lernte man bei Maria Moreanu, „Maddalena" und „Giovanna", kennen. In lebenswahrer Charakteristik gab Petre Stefanescu Goanga den „Rigoletto". Aber auch die Stimmen der übrigen Mitwirkenden, denen sich in kleinen Partien einige Frankfurter Kräfte aufs beste einfügten, ließen aufhorchen. Bild und Regie sind als gut bekannt, so daß der begeisterten Aufnahme der Gäste nichts im Weg stand.

Die Belgrader National-Oper kam mit Werken ihrer eigenen Komponisten: Der komischen Oper „Ero der Schelm" von Jakov Gotovac (1895) und dem Ballett „Der Teufel im Dorf" von Fran Lhotka (1883). Beide Autoren empfingen den musikalischen Impuls aus dem reichen Schatz slawischer Volkslieder und -Tänze, so daß ihnen die innig-gemütvolle Melodik ebenso unbeschwert aus der Feder fließt wie die leidenschaftliche Rhythmik, und beides sich mit einer über alle modernen Farben und Ausdrucksmöglichkeiten verfügende Orchestertechnik verbindet. Am bestechendsten an dieser Musik ist ihre ungebrochene Kraft und psychologisch-programmatische Darstellungscharakteristik. Lovo Matacic, der Direktor der Belgrader Oper, war der vor 4 Jahren in Zagreb uraufgeführten Gotovac'schen Oper ein kongenialer Deuter und hatte in dem verstärkten Rhein-Mainischen Landesorchester einen klanglich ausgezeichneten Apparat zur Verfügung. An seiner

Spitze erschien am 2. Abend Fran Lhotka als Selbstdirigent seines Werkes. Prachtvolle gesangliche Leistungen boten auch die Belgrader in dem metallisch-glänzenden Tenor Ivan Francl, „Ero", und seiner Partnerin Anita Mezetova, „Djula". An Stimmgewalt und Charakteristik kaum zu überbieten: Milan Pihler, „Müller", und Milorad Jovanovic, „Marko". Ferner die mimisch und stimmlich vorzügliche Eugenie Pinterovic, „Doma". Charme und Stimme imponierten auch an dem „Hirtenknaben" der Vucosava Ilic. Ein besonderer Genuß waren die klangvollen National-Chöre. Bild und Regie: Frau Fromann und Bolzanski, waren lebensprühend überzeugend, sowohl in der Oper wie im Ballett. Dieses war in selten starker Besetzung vertreten und wußte die psychologische Entwicklung der zugrunde liegenden Idee von Pia und Pino Mlakar mit vollendetem Adel des Ausdrucks und Leichtigkeit der Bewegung darzustellen. — Die Hauptrollen waren Alexander Dobrohotov, „Teufel", Anatolije Zukovski, „Mirko", und Natasa Boskovic, „Jela" anvertraut. Die mitgebrachten Original-Nationalkostüme in ihrer bunten Pracht wirkten ebenso elektrisierend auf das ausverkaufte Haus wie die jeweiligen Schlußsteigerungen der Werke zu einem Kolo (Nationaltanz). Dessen leidenschaftliche Wogen erfaßten alle, bis sich der Jubel in den beiderseitigen Nationalhymnen in erstere Formen gegenseitigen Freundschaftsbeweises fand.

Grete Altstadt-Schütze.

HAGEN i. W. Die musikalische Tradition der Stadt Hagen ist noch nicht sehr groß. Man muß dabei berücksichtigen, daß Hagen zu denjenigen Städten am Rande des westlichen Industriegebietes gehört, die innerhalb weniger Jahrzehnte vom kleinen Ort zur Großstadt anwuchsen. Aber man wird von einem durchaus eigenen und starken Musikleben in Hagen sprechen dürfen: Beweis dafür sind die nun schon seit Jahrzehnten durchgeführten Reihen der großen Symphonie- und Chorkonzerte, der reichhaltige Bezirk der vielen kleineren musikalischen Veranstaltungen und der alljährliche Kreis von Neuinszenierungen der stadteigenen Oper.

Es wird überdies interessieren, daß heutige Musiker von Rang einst mit Hagens Musikleben in engster Verbindung standen. Wir nennen z. B. StaatsKM Dr. h. c. Robert Laugs, der das Hagener Orchester schuf; wir erinnern an GMD Hans Weisbach, der mehrere Jahre lang die Hagener Symphoniekonzerte leitete und schon hier besonders durch seine vorzüglichen Bruckner-Interpretationen Aufsehen erregte; oder wir denken an StaatsKM Karl Elmendorff, der eine Zeit lang die musikalische Führung der Hagener Oper hatte.

Also: Die musikalische Tradition Hagens ist, wie gesagt, noch nicht groß, aber sie ist doch bereits vorhanden. Zudem bleiben die musikalischen Kräfte in dieser Stadt rege und zielbewußt. Und wenn wir nun rückschauend den Hagener Musikwinter 1938/39 betrachten, so finden wir auch ihn reichhaltig und wertvoll. Zählen wir nur die wichtigsten Konzerte, so kommen wir auf ungefähr 50 an der Zahl. Hinzutreten die Neuinszenierungen der Oper. Tragende Achse dieses musikalischen Geschehens sind die großen Symphonie- und Chorkonzerte. Es darf hier erwähnt werden, daß in Hagen als der einzigen Stadt Deutschlands der Versuch gemacht wurde, für diese Konzerte ein sogenanntes Volksabonnement aufzulegen, ein Versuch, der ausgezeichnet gelang. In diesem Abonnement kostet der Eintritt für ein Konzert durchschnittlich etwa 50 bis 60 Pfennig. Und von diesem Volksabonnement konnten zwei Konzertreihen ausgegeben werden, eine jede von ihnen mit ca. 1000 Sitzplätzen. Es wurde dadurch erforderlich, daß ein jedes der großen Konzerte zweimal aufgeführt wurde, Donnerstags für die A-Abonnenten und Freitags für die B-Abonnenten. Dem Gedanken dieses Volksabonnements ist man verwaltungsseitig treu geblieben; nur ergab sich die Feststellung, daß ein bestimmter Teil der Konzertbesucher mehr volkstümliche Musik begehrte. So wurde denn die Reihe B mit Programmen volkstümlicher Musik versorgt; außerdem wurde hier die Anzahl der Konzerte ein wenig herabgesetzt; und im Ganzen gestaltete man die Eintrittspreisstaffelung etwas anders. Aber die Verwirklichung des Gedankens, das musikalische Gut an möglichst viele Volksgenossen heranzutragen, blieb.

Die Symphoniekonzerte der vergangenen Spielzeit blieben programmäßig ziemlich konservativ. Wir hörten Beethoven, Schubert, Haydn, Mozart, Liszt, Tschaikowsky und Bruckner. Die einzige Aufführung eines lebenden Komponisten war diejenige der VI. Symphonie Carl Seidemanns. Dieser ist seit langen Jahren in Hagen ansässig, ein tüchtiger Könner als Komponist, im Kompositionsstil mehr neuromantisch, in seiner symphonischen Form klassisch; und es zeichnen sich seine Symphonien besonders durch ihre ethische Grundhaltung, durch das aus ihnen sprechende kämpferische Wesen und durch eine tadellose thematische Arbeit aus, die übrigens gern auch polyphone Satzkünste einschließt. Hier sei gleich erwähnt, daß auch die Oper Seidemanns „Die Lügnerin" hier im letzten Winter herauskam, ein Werk neuromantischer Struktur mit gesunder, theaterwirksamer Musik und edlem Ethos.

In den Chorkonzerten erklang die As-dur-Messe Schuberts und ferner „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius, hier in der konzertmäßigen Bearbeitung Felix Mottls. Es erwies sich auch jetzt wieder, daß dieser musikalisch-feinsinnige „Barbier" stilistisch wohl zwischen Opernform und oratori-

scher (dieses Wort im weitesten Sinne verwandt) Form steht; daher auch die ewige Problematik um seine Aufführungsstätte, ob Konzertsaal oder Opernhaus. Hans Herwig, Hagens städtischer Musikdirektor, der alle die großen Konzerte leitet, hatte also die konzertmäßige Bearbeitung des „Barbiers" gewählt. Diese Bearbeitung durch Mottl bietet zwar nicht den inneren, feinen Cornelius, aber es blieb die Wirkung der Aufführung doch gesichert. Schließlich ist als Chorkonzert noch die Aufführung der Neunten Beethovens zu erwähnen; sie geschieht hier alljährlich zum Geburtstag des Führers und ist somit bereits Tradition geworden.

In den sogenannten Solistenkonzerten boten Wilhelm Kempff und Georg Kuhlenkampff mit klassisch klarem Spiel Sonaten für Violine und Klavier von Beethoven, Emmi Leisner sang Händel, Schumann und einen hübschen Kranz fremdländischer Volkslieder, und Prof. Heinz Stadelmann brachte mit reifer Gesangskunst Schuberts „Winterreise".

Eine Spezialreihe kammermusikalischer Konzerte wurde vom Kulturring der Hagener Hitler-Jugend geboten, ein Gang durch die Kammermusik verschiedener Jahrhunderte, angefangen mit dem Barock Bachs und Händels, über die französischen geistvollen Herren Couperin, Rameau u. a. zur Klassik Haydns, Mozarts und Beethovens, weiter zur Romantik Schuberts und schließlich zu Reger und Pfitzner (Sonaten für Violine und Klavier) als Schöpfern neuzeitlicher Musik. Außerdem stellte derselbe Kulturring den jungen und talentierten norddeutschen Pianisten Detlef Kraus vor, der einige Klaviersonaten Beethovens klar und kraftvoll nachgestaltete. Weitere Konzertreihen wurden durchgeführt von der Organistin Käthe Hyprath, einer Schülerin Ramins, die in Orgelfeierstunden Orgelwerke verschiedener Epochen bringt, angereiht um das Zentrum J. S. Bach; ferner Ludwig Vetter, Organist der Pauluskirche, der sich besonders auch für zeitgenössische Kirchenkomponisten einsetzt und überdies mit dem Chor der genannten Kirche Schuberts Es-dur-Messe und Händels „Messias" stilvoll herausbrachte; eine ähnliche Reihe wertvoller Kirchenmusik sind die Abendveranstaltungen des Organisten Werner Blauel, der immer wieder besonders für seine Reger-Interpretationen dankbare Anerkennung findet.

Klavierabende einheimischer Künstler, wie Hans Foizik, Thea Brenken, Margret Bueren und Marianne Griesenbeck (die letzteren beiden spielten Bachs „Kunst der Fuge" in einer zweiklavierigen Bearbeitung von Dr. Schwebsch), zwei Kammerkonzerte Hans Foiziks und Alfred Hauers, dann besonders auch die Hausmusiken der Hagener Volksmusikschule (Leitung: August Seidemann) bereicherten das Musikleben in vorteilhafter Weise. Kamen hinzu ein Großkonzert, das mit den Chören höheren Hagener Knabenschulen und dem Hagener Männergesangverein Szenen aus Wagners „Parsifal" unter Leitung von Dr. Laue brachte, ein Konzert der Donkosaken, ein solches des Reichs-Symphonieorchesters unter Leitung von StaatsKM Erich Kloß, ein Abend mit dem spanischen Meistergeiger Juan Manén und Aufführungen des Hagener Singvereins (Leitung: Alfred Söding), wo es Händels dramatisches Pastorale „Acis und Galatea" und die Kaffeekantate Bachs gab.

Das Theater bot mehrere wertvolle Operninszenierungen, so „Meistersinger", „Die Lügnerin", „Mignon", „Eugen Onégin", „Butterfly", „Aida", Aufführungen, die unter der musikalischen Leitung Alfred Gillessens oder Hans Mickoreys standen.

Aus dem Gesagten ist zu ersehen, daß das Hagener Musikleben auch im vergangenen Winter sehr reichhaltig und wertvoll war. Man spürt den ehrlichen und kraftvollen Willen zur musikalischen Kultur, und man sieht, daß die Kräfte, die diesen Willen haben, auch die nötige Befähigung besitzen, Kultur zu gestalten. Albert Maaß.

KIEL. Außer den zyklischen Veranstaltungen des Vereins der Musikfreunde, die vor einiger Zeit an dieser Stelle gebührend gewürdigt wurden, gab es in Kiel noch eine Reihe bedeutsamer musikalischer Ereignisse. In erster Linie sind da zu nennen die kirchenmusikalischen Veranstaltungen des St. Nikolaichors, der unter Dr. Deffners Leitung in den letzten Jahren ganz außerordentlich in der Achtung der hiesigen Musikfreunde gestiegen ist. Diese Chorvereinigung ist jetzt so weit, daß sie sich mit Erfolg auch an die gewichtigsten Aufgaben heranwagen kann. Die Bachsche Matthäus-Passion, das Requiem von Brahms und Haydns Schöpfung, also drei starke Kapitel deutscher Musik, das waren die Leistungen, mit denen dieser Chor für seinen Teil das Musikleben unserer Stadt bereicherte. Die Einstudierungen Deffners trugen den Stempel liebevoller und werkgetreuer Vorarbeit. Daß gerade auch die chorerzieherischen Bemühungen Dr. Deffners auf fruchtbaren Boden fielen, zeigten die an Qualität ständig wachsenden Leistungen des Chors, der nun auch schon außerhalb Kiels Erfolge errungen hat. Wertvolle Kräfte waren auch für die Solo-Partien gewonnen worden: Marta Schilling, Helmut Melchert, Oskar Dittmer, Adelheid Armhold — um nur einige zu nennen. Nicht vergessen werden darf die Erwähnung der Kieler Orchestergemeinschaft, die dem unternehmungsfreudigen Dirigenten brauchbare Hilfe leistete. Daß Dr. Deffner außerdem noch ein Konzert der in deutschen Landen schon berühmt gewordenen Thomas-Kantorei vermittelte, ist ihm

viel gedankt worden. Die Freunde edler Chorkunst kamen bei dieser Veranstaltung, die unter anderem Bachs über alle Maßen herrliche Motette „Singet dem Herrn ein neu Lied" in geradezu vollendeter Wiedergabe bescherte, voll auf ihre Kosten.

Auch an weiteren kirchenmusikalischen Veranstaltungen war das Kieler Musikgeschehen auffallend reich. Aus der Arbeit des oft schon gerühmten Kieler Bachchors seien erwähnt eine Abendmusik mit Werken von Schütz, Haydn und Distler und eine Adventsmusik mit einer interessanten Wiedergabe eines selten zu hörenden Jugendwerkes Mozarts (Tedeum). Leider ist es nicht möglich, an dieser Stelle auf die ausgezeichnet aufgebauten Programme, die der Leiter dieses Chors, Studienrat Dütemeyer seinen Hörern bietet, näher einzugehen. — Wertvolle Kirchenmusik bot auch wieder der Kieler Schütz-Kreis unter Leitung Walter Heidemanns. Der ausgezeichnete Organist der Jakobi-Kirche, Martin Usbeck brachte sich durch einen inhaltsreichen Orgelabend (Bach, Reger, Liszt) in Erinnerung.

Um die Hausmusikpflege machten sich wieder die in der Fachschaft Musikerziehung vereinigten Kräfte verdient, teils durch sorgfältig vorbereitete Schüler-Vortragsabende, teils durch Vorträge der Musikerzieher selbst. In bester Erinnerung ist ein Brahms-Abend mit den Variationen Werk 23 (vierhändig); dem Klarinettentrio Werk 114, mit einigen Klavierstücken und Liedern, wobei sich bewährte Lehrkräfte (Martin Usbeck, Elisabeth Strecker-Witkugel, das Ehepaar Beetz) für die gute Sache werbend einsetzten.

Die Nationalpolitische Volksbildungsstätte gab im Laufe des Winters vier Sonntags-Kammermusiken, die im Zeichen Robert Schumann standen. Gerade bei diesen Veranstaltungen, die eine ständig wachsende Besucherzahl aufwiesen, kam der Hochstand des örtlichen Musiklebens zum Ausdruck. Lediglich einheimische Kräfte wurden hierbei eingesetzt, die in der selbstlosesten Weise sich zur Verfügung stellten. Die Nordmarkschule für Musik, die jetzt nach dem Fortgang Prof. Wührers unter Leitung Werner Schmalmacks steht, kam ganz zum Schluß der Spielzeit noch mit einem beachtlichen Orchester-Konzert heraus, bei dem zwei Schüler der Anstalt, Egon Proft (Violinkonzert D-dur von Mozart) und der außerordentlich begabte Gerhard Rothfuß (Beethovens Klavierkonzert C-dur) unter Leitung des Konzertmeisters Träger erste Lorbeeren errangen.

Viel beachtet wurden die Orchesterkonzerte des Horl-Orchesters, das sich die Aufgabe gestellt hat, unter Förderung der Stadt und der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" volkstümliche Musik zu pflegen. Auch hierbei wirkten Kieler Solisten mit, junge aufstrebende Kräfte wie Julius Sörensen (Weber, Klavierkonzert C-dur), Waltraut Bertelsen (Beethoven, Klavierkonzert Es-dur) und Ilse Martens (Beethovens Violinkonzert).

Aus dem übrigen reichhaltigen Winterprogramm seien nur noch erwähnt: die Kammermusik des Schmalmack-Quartetts, bei der Schuberts a-moll-Quartett und Beethovens Septett zu hören waren, die Kammermusik des Ritterhoff-Quartetts, das aus Mitgliedern unseres Städtischen Orchesters gebildet ist, die Sonaten-Abende Carl Seemann — Lothar Ritterhoff, Ferdinand Böhme — Martin Usbeck und Konrad Wührer — Dr. Schäfer (Cello). Ein hochinteressantes Programm spielte der ausgezeichnete Pianist Carl Seemann an seinem Klavierabend: Paganini-Variationen von Brahms und eine viersätzige Suite von Jury Arbatsky — ein Werk voller Eigenart und Kraft.

Das Collegium musicum unserer Universität (Leitung: Prof. Blume) erfüllte seine besonderen Aufgaben mit Veranstaltungen, die bei allen Kennern höchste Befriedigung auslösten: Bach-Abend, Höfische Musik des Mittelalters in Frankreich — und selten zu hörende Kirchen-Chorwerke von Haydn und Mozart. Arthur Maaß.

MAINZ. Als interessanten Spielzeitabschluß vermittelte das Stadttheaer ein Gastspiel eines italienischen Opernensembles mit Domenico Cimarosas komischer Oper „Il Matrimonio segreto" (Die heimliche Ehe). Das von allen guten Geistern echtester Buffooper erfüllte Werk ist der Typus der Musizieroper: wenig bedeutet die durchaus konventionelle Handlung, die ein bereits heimlich vermähltes Ehepaar glücklich zusammenkommen und den Grafen Robinson nach leicht verwundenem Liebesirrtum glücklich seine Elisetta finden läßt, alles aber ist die Musik, die mit eleganter Leichtigkeit der melodienreichen Nummern vor allem dadurch entzückt, daß sie den sinnlichen Reiz der menschlichen Stimme sich ebenso mühelos wie vollkommen entfalten läßt. Ohne jede harmonische Kompliziertheit schaukelt die sich weitschwingende Melodie über den einfachen, traditionellen Begleitfiguren des zwar ebenfalls herkömmlich, aber doch pikant instrumentierten kleinen Orchesters, unbekümmert werden reizende Effekte aus dem tausendfach erprobten Schnellsingen geholt, das der Sprech- und Zungenfertigkeit größte Wirkungsmöglichkeiten gibt. Es überwiegen die homophon gehaltenen Arien und Duette; auch die größeren Ensemblesätze, die sich nur in den beiden Finali zu großangelegten Szenen weiten, bleiben ohne polyphone Verästelung der Singstimmen: die Kontrapunktik hat 1792 — im Uraufführungsjahr der „Heimlichen Ehe" — noch keinen Eingang in die Partituren der komischen Oper gefunden.

Das italienische Opernensemble, das dieses liebenswürdige Werk nun nach Mainz brachte, wurde am Staatstheater Kassel zusammengestellt und der

Generalintendant dieser repräsentativen deutschen Bühne, Dr. F. Ulbrich, inszenierte die Aufführung ganz im Stile der klassischen Opera buffa: leicht, spielerisch, gelöst in der völlig aus dem Rhythmus geborenen Beweglichkeit der schauspielenden Sänger, durchpulst von einem fast ein bißchen persiflierenden Humor. Entzückend die Grazie, mit der das Sextett mitging: die stimmlich nicht immer ganz befriedigende Karolina Lia Falconieris, die kapriziöse, von allen Sprühteufeln weiblicher Koketterie besessene Elisetta Maria Laurentis, die von einer köstlichen unfreiwilligen Komik umgebene Fidalma Palmira Vitali Marinis, der verliebte, in tausend Nöte geratende Paolino Emilio Renzis, der durch und durch chevalereske Graf Robinson Ugo Novellis (wohl die schönste Stimme des Ensembles) und der urkomische, seine Schwerhörigkeit amüsant ausnützende Geronimo Enrico Vannuccinis. Mit leichter Hand führte Maestro Salvatore Allegra den Taktstock: unser Städtisches Orchester erwies sich als ein jeder Aufgabe gewachsener Instrumentalkörper und gab der Aufführung eine in jeder Hinsicht vollendete orchestrale Grundierung.

Die Gäste waren Gegenstand begeisterter Ovationen eines zwar gut besuchten, aber unbegreiflicherweise nicht ausverkauften Hauses.

Willy Werner Göttig.

PLAUEN. Das Hauptereignis der ausklingenden Winterspielzeit war eine Aufführung der „Neunten" im Städtischen Theater. Ein gewaltiger Apparat war aufgeboten, um den Anforderungen des Werkes gerecht zu werden. Leider war die Überfülle auf der Bühne (über 300 Mitwirkende!) und im Zuschauerraum dem Orchesterklang wenig zuträglich, so daß z. B. die Rezitative der Violoncellos und Kontrabässe zu Beginn des letzten Satzes nicht recht befriedigten. Auch sonst schien der Streicherklang unter diesen besonderen akustischen Verhältnissen nicht die gewohnte Intensität zu haben. Trotzdem war die Wiedergabe höchster Achtung wert. Der 1. Städt. KM Georg L. Jochum ließ seiner bekannten Vorliebe für eine auch äußerlich stark gefühlsbetonte Auslegung wieder freien Lauf, ohne allenthalben von der Notwendigkeit einer so ausgeprägten Gestik überzeugen zu können. In der Gesamtanlage seiner Dirigentenleistung zeigte sich eine restlose Vertrautheit mit der Materie, nur fiel eine zumindest ungewöhnliche Tempoüberstürzung im Scherzo und im Chorfinale etwas befremdlich auf, vor allem im Vergleich mit den „maßgebenden" Aufführungen der Neunten, wie man sie erst jüngst wieder in Düsseldorf bei den Reichsmusiktagen erleben durfte. Höchste Anerkennung verdienen die Chöre, die man selbst in größeren Städten kaum besser hören kann; sechs Einzelvereinigungen hatten sich zu einem Klangkörper so überwältigender Wucht zusammengefunden und zeigten sich auch den gewagtesten Tempoanspannungen gewachsen. Nicht gleichwertig war das aus Theatermitgliedern gebildete Solistenquartett. Im ganzen hinterließ die Aufführung nachhaltigste Eindrücke und war ein beachtlicher Beitrag zu der unentwegten Aufbauarbeit der städtischen Musikpflege.

Auf eine gewaltsame, wenn vielleicht auch ganz amüsante „Fra-Diavolo"-Bearbeitung durch Dr. Hermann Werner sei hier nicht näher eingegangen, da sie in allzu starkem Gegensatz zu den Forderungen nach Original-Aufführungen steht, die in den Heften dieser Zeitschrift immer wieder erhoben werden, aber scheinbar noch immer nicht Allgemeingut geworden sind.

Von den zahlreichen Konzerten sei zunächst ein Abend der von Hans Wolfgang Sachse geleiteten Deutschen Chorvereinigung rühmend hervorgehoben, der außer Madrigalen des 16. und 17. Jahrhunderts u. a. auch Proben einer künstlerisch hochwertigen Hausmusik (J. Ch. Faber, W. Fr. Bach) bot. — Der Richard Wagner-Verband deutscher Frauen, der seit vorigem Jahr auch in Plauen eine strebsame Zweigstelle besitzt, führte mit dem Städtischen Orchester ein Karfreitagskonzert durch; außer dem Siegfried-Idyll kamen nur Werke Siegfried Wagners (Bruchstücke aus „Kobold", „Banadietrich" und „Heilige Linde"), solistisch von Mitgliedern des Theaters betreut, unter Jochums Gesamtleitung zum Vortrag. — Großen Erfolg errang auch in Plauen das Römische Kammerorchester unter Ermanno Colarocco mit vorwiegend neuitalienischen Werken (Bossi, Porrino usw.), und daß ein Gastspiel der Don-Kosaken mit ihren Liedern der Sehnsucht nach einem vergangenen Zarenreich immer wieder eine Sensation ist, braucht eigentlich nicht erst gesagt zu werden — jedesmal aufs neue bezaubert diese unvergleichliche Mischung aus vollendetem Artistentum und ebenso elementarer Volkskraft!

Unter den Solistenabenden ragte ein Gastspiel Poldi Mildners hauptsächlich mit virtuosen Werken (von Liszts h-moll-Sonate zu den Donau-Arabesken Schulz-Eislers!) hervor, merkwürdigerweise kombiniert mit einem Abschiedskonzert zweier Theatermitglieder (Hans Erichsen, Hanna Claus), der nicht sonderlich tiefe Eindrücke hinterließ. Adele Kern bewährte sich als Koloratursängerin von Format, und den Mut zu einem eigenen Orgelkonzert brachte der junge Elsterberger Organist Gerhard Goldammer auf: in Werken von Bach und Reger, ferner einem eigenen Spielstück stellte er sich als begabter Straube-Schüler vor und hatte in der geschätzten einheimischen Altistin Irma Günther-Huster (Joseph Haas: „Gesänge an Gott") sowie in der Greizer Sopranistin Irmgard Drescher (Kleine geistliche Konzerte von Heinrich Schütz) wertvolle Helferinnen gefunden.

Dr. Hans Dietrich Hellbach.

REICHENBERG/Sudetengau. Das Musikleben brachte mit dem vergangenen Monat Juni insbesonders den Beginn der sommerlichen Konzertsaison im Sudetengau, vornehmlich in den großen Weltkurorten. Man stand noch im Banne des einzigartigen Schubertfestes, das die Gaukulturwoche nach Mährisch Schönberg mit einer Tagung der Reichsmusikkammer und der Aufführung der Schubertschen „Unvollendeten" verlegt hatte. Vor allem aber war das große Erlebnis hoch oben in den Bergen im Waldhuben-Bauerndorf Schubert-Neudorf, dem Geburtsort von Schuberts Vater, wo die „Sudetendeutsche Philhamonie" auf dem bäuerlichen Festplatz Schuberts „Deutsche Tänze" erklingen ließ und der Prager Universitätsprofessor und Schubertforscher Dr. G. Becking über Schuberts große deutsche Mission sprach. Künftig wird dieser idyllische Ort ein Schulungsheim für musikalische Ausbildung erhalten.

Das Theater der Gauhauptstadt Reichenberg, das dieser Tage einen namhaften Betrag von Reichsminister Dr. Goebbels und Gauleiter und Reichsstatthalter Konrad Henlein erhielt, wird mit der kommenden Spielzeit neben Schauspiel und Operette nun auch ein eigenes Opernensemble unter der Leitung von Operndirektor Heinrich Geiger (früher Pfalzoper Kaiserslautern) erhalten. Den beschwingten Kehraus machten die Operetten „Liebe in der Lerchengasse" und „Wiener Blut" unter KM Dr. Suchanek. Im benachbarten Gablonz hörte man die ausgezeichnete „Sudetendeutsche Philharmonie" (die jetzt während der Prager Deutschen Kulturwoche unter GMD Franz Konwitschny, Frankfurt neue Lorbeeren erntete) einmal mit Bruckners „Vierter" und kürzlich in Reichenberg unter dem neuen Aussiger GMD Fritz Rieger mit Schuberts „Siebenter". Inzwischen bereitet auch das Reichenberger Städtische Orchester sinfonische Arbeit vor.

Einen „Serenadenabend" mit Gluck, Haydn, Mozart und Weber erlebte Aussig. Prof. Abendroth dirigierte anläßlich eines würdig verlaufenen Konzertes des „Gesangvereins Aussig 1848" Hadyns „Jahreszeiten" mit Erna Haßler (Sopran) Karlsbad, Hans Hoefflin (Tenor) Berlin und Bassist Johannes Oettl-Leipzig. Marienbad hörte unter MD Paul Englers schon zahlreiche Sinfonie-Konzerte, das Kurtheater eröffnete in Anwesenheit Konrad Henleins mit der prickelnd melodiösen „Kosakenbraut" des im vergangenen Jahr verstorbenen sudetendeutschen Komponisten Eduard Czajanek, von Adi Waté mit Temperament inszeniert. Jahrelang hatte das Karlsbader Theaterpublikum den damals jüdischen Direktor sabotiert. Die Theaterfremdheit des Publikums versteht nunmehr Intendant Hurrle mit guten Aufführungen auszulöschen. „Figaros Hochzeit", „Ein Maskenball" mit Kammersänger Krämer (Dresden), eine würdige Aufführung des „Rosenkavalier" waren Höhepunkte. Am besten aber ziehen noch Operetten. In einem Symphoniekonzert des Kurorchesters war Gastdirigent Walter Stöver (Bad Nauheim, Seebad Norderney), Solovioline Konzertmeister Karl Krämer (Staatsoper Dresden). Wie die obengenannten sudetendeutschen Bäder und Kurorchester hatte auch Franzensbad nur mit Mühe in den vergangenen Jahren einen geregelten Musik- und Konzertbetrieb aufrecht erhalten können. Auf rund zwanzig Musiker war das Orchester zusammengeschmolzen. Nun aber erklingen im schönen Kurpark unter MD Maximilian Thamm wieder beachtete Symphoniekonzerte mit Pfitzner, Richard Strauß, Beethoven. Das Orchester wurde auf 45 Mann ergänzt, der Konzertbetrieb dadurch sichergestellt. Orchester- (Karlsbad, Bad Elster) und Dirigentenaustauschkonzerte (GMD Robert Manzer, Karlsbad und MD Paul Engler, Marienbad) haben sich bestens eingeführt. Der musikalische Umbruch und Aufbau ist im musikfreudigen Sudetenland in vollem Gange.

Adolf Himmele.

ULM/D. Die Oper soll diesmal zuerst zu Worte kommen. Steht sie doch augenblicklich im Mittelpunkt aller Betrachtungen über das Ulmer Kunstleben. Ist es ketzerisch, einen solchen Bericht mit einer statistischen Zahl zu beginnen? Die Umstände rechtfertigen es. Das Ulmer Stadttheater wurde in der abgelaufenen Spielzeit an jedem Abend durchschnittlich (!) von 500 Personen besucht. Dazu muß noch die Menge derer hinzugezählt werden, die an Samstagen und Sonntagen enttäuscht abziehen mußten, weil das Haus ausverkauft war. An Begeisterungsfähigkeit der Ulmer fehlt es also wirklich nicht. Von dieser Seite wäre der Beweis für die Berechtigung eines Theaterneubaus glänzend erbracht. Von der künstlerischen Seite her aber ist er diesen Winter auch wieder erbracht worden. Was an Wünschen übrig blieb, hängt einzig und allein mit der Antiquität des Hauses zusammen. Intendant Ockel hat sich nämlich entschlossen, nur noch Werke aufzuführen, die das alte Bühnenhaus bewältigen kann, d. h. insbesondere alle Werke Richard Wagners vom Spielplan zu streichen. Daß das nur eine Verlegenheitslösung ist, weiß er selbst am besten. Auch sind die Ulmer nicht gewillt, sich diese Beschneidung auf die Dauer gefallen zu lassen. Ulm hat ein Recht auf ein neues Theater! Das sei auch in der ZFM in aller Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht. Im nachweihnachtlichen Spielplan bildete einen Höhepunkt die der Musik fein angemessene Erstaufführung von Norbert Schultzes „Schwarzer Peter". Hier wird die Beschränktheit der Mittel aus der Not zu einer Tugend. Friedrich Wilhelm Küchel und Heinrich Reckler als die beiden Könige, Walter Stoll

als Spielmann und das Liebespaar Gerda-Maria Cornelius und Alfons Fügel verhalfen unter Berthold Sakmann und KM Groß dem liebenswürdigen Werk zu einem durchschlagenden Erfolg. Mozarts „Gärtnerin aus Liebe“ machte in der Aufmachung von Dr. Beckers (Spielleitung) und Heinz Lahaye (Bühnenbild) und unter der sorgsamen Stabführung MD Haufs einen recht frischen Eindruck.

Aus der zweiten Hälfte der Sinfoniekonzerte haften zwei Werke lebender Komponisten in der Erinnerung: Pfitzners Duo für Violine und Cello, das Franz Bischof und Folkmar Längin zu blühendem Leben erweckten und ein ausgezeichnet gearbeitetes Ostinato für Orchester von Kurt Rasch. In Beethovens Fünfter und Bruckners Vierter zeigte Karl Hauf, daß er das Orchester nicht bloß zu einem disziplinierten Klangkörper erzogen hat, sondern mit seinen Musikern auch in tiefere musikalische Bezirke vorstoßen kann. Einen sehr anregenden und geschliffenen Kammermusikabend verdanken wir dem Collegium Musicum Wiesbaden unter Edmund Weyns, das u. a. die B-dur-Suite aus der Hamburger Tafelmusik G. Ph. Telemanns in kostbarster Aufmachung servierte. Das Ulmer Trio und das erstmals auftretende Ulmer Streichquartett boten mit ihrer fleißigen Arbeit den Kammermusikfreunden, deren es hier nicht wenige gibt, manchen Genuß.

Der Verein für klassische Kirchenmusik hatte mit der Karfreitagsdarbietung von Bachs Johannespassion auch einen großen äußeren Erfolg. Erfreulich, daß die unermüdliche Pflege, die Fritz Hayn in aller Stille einem besonders wertvollen Teil unseres musikalischen Erbgutes angedeihen läßt, so belohnt wird. Im angrenzenden Neu-Ulm brachte der ausgezeichnete Chormeister Josef Knoll zum Festtag des hundertjährigen Bestehens der Sängergesellschaft „Das hohe Lied der Arbeit“ von Robert Carl, dessen musikalische Sprache bei aller Eingänglichkeit stets geschmackvoll ist. Heinrich Rehkemper (München) war ein trefflicher Helfer am Werk.

Fritz Wagner.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. Ihrem rein „sachlichen“ Werte nach behaupten sich nach wie vor die Schallplattensendungen, ohne daß jede einzelne Nummer eine Spitzenleistung wäre, in ihrem allgemeinen Klang-Ergebnis mit als das musikalisch Bedeutendste, was der Sender seinen Hörern mitzuteilen hat. Das liegt zu einem guten Teil wohl daran, daß solche „Aufnahmen“, jedenfalls die, auf die es wirklich ankommt, zu gleichem Maße auf Können und auf sorgsame Vorbereitung begründet sind, begründet sein müssen, da sie als käufliche Ware einem immer wiederholten kritischen Überprüfen ausgesetzt sind. Am besten werden sie sein, wenn das, was in der jeweiligen Leistung (vom Werk wie von der Wiedergabe her) als unmittelbar persönlicher Inhalt enthalten ist, bis an die Grenze des Möglichen als objektiver Klang fixiert werden konnte. Schallplatten also sind feste Begriffe; die lebendige Arbeit des Musikfunks hingegen, zumal in Auswirkung seines Zwanges zu einer durch nichts sonst erreichten Vielseitigkeit, ist bis zu einem gewissen Grade stets Improvisation, ja manchmal vielleicht mehr Skizze als Ausführung. Man darf daher auch eigentlich nicht Vergleiche anstellen zwischen den Sendungen, die durch Benutzung von käuflichem Schallplattenmaterial entstehen, und den unmittelbar originalen Funk-Veranstaltungen; denn das ästhetische Gesetz, das über ihnen beiden steht, ist kein absolutes, wenigstens nicht in der Praxis; absolut und nur von der Kunst her gesehen gibt es ja allerdings einzig die eine Forderung, welche Vollkommenheit heißt . . . Wenn daher an dieser Stelle die Eindrücke aus Schallplatten-„Konzerten“ welcher Art auch immer keinen Niederschlag finden, so bedeutet das nicht, daß diesem Teil des musikalischen Funkbetriebs keine gebührende Schätzung entgegengebracht würde, sondern daß der Reichssender Hamburg hier als ein tätiges Institut, nicht als Sammler gewürdigt wird (mag er uns als „Sammler“, der seine Schätze nicht für sich behält, auch noch so sympathisch sein).

Ich registriere im folgenden also ausschließlich selbständige Darbietungen des Hamburger Funks. Die Geigerin Lotte Ackers-Ulmer, nicht zum ersten Male hier genannt, setzte sich, neuerlich mit Richard Beckmann (Klavier) im Bunde, für die ihr sehr am Herzen liegende Kunst der klassischen Sonate ein. Veracini und Mozart waren die Gottheiten dieser Stunde.

Jeweils am Spätnachmittag des letzten Wochentages wird im Verfolg einer löblichen Gewohnheit das „Lied im Volksmund“ gepflegt; solistisch oder chorisch behaupten sich diese Veranstaltungen mit gleicher Anziehungskraft, zehren sie doch von einem unerschöpflichen Quell, dessen Adern weitverzweigt und tief hinabreichen in den heiligsten und fruchtbarsten Boden des deutschen Volkes.

Ein Maiensonntag war zum „Tag des Rundfunks“ in Pommern ausersehen. Es wurde an mancherlei Werte erinnert, die das deutsche Geistes- und Kunstleben gerade Pommern zu verdanken hat. Am Abend gab es ein „Festliches Konzert“ unter Johannes Röder; der Funkchor sang unter Hans Uldall; Solisten waren der Bariton Johannes Oettel und der Pianist Richard Laugs. Dieser setzte sich erfolgreich für die „Burleske“ von Richard Strauß ein, dieses in

seinem Elan und in seinen kraftgeladenen Effekten noch keineswegs abgenutzte Stück des großen Meisters, zu dessen 75. Geburtstag, einem glanzvollen Festtag der deutschen Musik, der Reichssender Hamburg übrigens weniger umfassend und impulsiv Beiträge stiftete wie bei der Untermauerung des Pfitznerschen Ehrentages.

Eine gedeihliche Beethoven-Sendung bestritten Hans Münch-Holland (Cello) und Therese Pott (Klavier) mit einer Sonate (102, Nr. 2) und den Variationen über das „Zauberflöten"-Thema „Bei Männern, welche Liebe fühlen . . ." in diesem Falle Mozart.

Bei Robert Franz und seinen Liedern ist viel Schönes zu holen. Hanni Hamann-Gesterkamp machte sich diese Chance zunutze, als sie die „Schilflieder" zur Eröffnung einer Sendung wählte, die mit Robert Schumanns „Stücken im Volkston" für Cello (Julius Berger) und Klavier (Gerhard Gregor) fortgesetzt wurde.

Das Prisca-Quartett gastierte mit Franz Schubert (C-dur) und Luigi Boccherini (Auswahl).

Ein Händel, der wohl kaum von Händel ist, das „h-moll-Konzert" für Bratsche, wurde Anlaß für Ernst Doberitz, sich wieder einmal solistisch zu betätigen. Ferry Gebhardt spielte in der gleichen Eigel Kruttge unterstehenden Sendung das B-dur-Klavierkonzert von Mozart, mit den Originalkadenzen. Trotz vieler schöner Einzelheiten und überzeugender Maßnahmen der pianistischen Darstellung blieb der Hörer eben an Einzelheiten hängen, man nahm Teile, aber kein „Stück" entgegen, was gerade im Falle Mozart zweifellos nur dann zu verwirklichen ist, wenn Solist und Dirigent bzw. das Orchester nicht nur einer Meinung, sondern eines Gefühles sind, bezogen auf alle Tatsachen des schwebend hellen Mozart-Klanges und seines mühelos federnden Rhythmus. Nur darin kann ja auch der wahre Sinn eines kammerorchestralen Vortrags gesehen werden, da das ja nicht allein eine Frage der Benutzung, sondern mehr noch der musikalischen Haltung und reproduktiven Disziplin ist.

Willy Piel spielte, von Beethoven über Schumann, Chopin, Liszt zu Debussy, ein Klavierprogramm des bewegten Geistes und der bewegten Finger.

In einer netten sonntäglichen Hausmusik führte Gerhard Gregor, der sich jetzt mehr auf das Klavierspiel zu spezialisieren scheint, von Scarlatti zu Reger; Frauenterzett und Männerquartett waren auch mit von der Partie.

Zum siebzigsten Geburtstag Siegfried Wagners sprach Wilhelm Raupp einige Sätze aus, deren Wahrheit, so hofft man, sich nun doch allmählich auch herumsprechen möge, damit unser Volk den Nutzen daran habe. Dr. Walter Hapke.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE NACHRICHTEN

Der Präsident der Reichskulturkammer sieht sich veranlaßt, seine auf Grund des § 25 der I. Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz erlassene Anordnung vom 1. März 1934 in Erinnerung zu bringen, wonach Auslandsreisen von Künstlern oder Vortragenden nur nach vorheriger Genehmigung des Präsidenten der Kammer unternommen werden dürfen, der sie angehören. Wer dieser Anordnung zuwiderhandelt, läßt seine Berufsverantwortung gegenüber der deutschen Kultur außer acht. Er erweist sich daher als unzuverlässig im Sinne des § 10 der erwähnten Verordnung und ist sofort aus der Kammer auszuschließen. Damit verliert er das Recht zur weiteren Betätigung auf jedem zur Zuständigkeit der betreffenden Kammer gehörenden Gebiet.

Gewisse Erscheinungen im geselligen Tanz, insbesondere einige neue ausländische „Tänze", deren Einführung in Deutschland mit den Grundsätzen einer artbewußten Kultur nicht vereinbar wäre, geben den Präsidenten der Reichsmusikkammer und der Reichstheaterkammer Veranlassung, die Verbreitung neuartiger in- oder ausländischer Tänze von einer Unbedenklichkeitserklärung abhängig zu machen. Vor Abgabe der Unbedenklichkeitserklärung ist jede Verbreitung solcher Tänze — durch Verlegen, Verbreiten und Aufführung von entsprechender Tanzmusik und durch Lehren oder Vorführung der Tänze — zu unterlassen. Die deutschen Tanzkapellen werden außerdem darauf hingewiesen, daß es unwürdig ist, bei Tanzmusik Texte in ausländischer Sprache zu singen.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die diesjährigen Reichstheatertage der HJ werden im November in Dresden stattfinden.

Der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe hat auch in diesem Jahre seine Mitwirkung an der Gubener Musikwoche, die für den November in Aussicht steht, zugesagt.

Das schöne Herzbad Reinerz im Glatzer Bergland rüstet wiederum für seine traditionell gewordenen Musikfesttage. Während dieselben früher stets im Monat Juni veranstaltet wurden, kommen sie in diesem Jahre im August zur Durchführung und zwar vom 6.—13. Unter Leitung von Prof. Behr und MD Anders bringen sie wieder eine Auslese von Meisterwerken deutscher Tonkunst, die vom Kurorchester (Nord-

schlesisches Grenzlandorchester) dargeboten werden. Für die Hauptwerke wird die Kapelle bedeutend verstärkt sein. An Solisten wurden Prof. G. Kulenkampff-Berlin (Violine), Prof. Winfr. Wolf-Berlin (Klavier), Gerda Altendorf-Berlin (Sopran), Willy Heese-Leipzig (Tenor) und Kurt Becker-Bad Reinerz (Baß) zur Mitwirkung gewonnen. Im Schlußkonzert wird der Städtische Chor Bad Reinerz erneut Zeugnis seiner hohen Leistungsfähigkeit ablegen. Das große Symphoniekonzert am 6. August bringt u. a. das Violinkonzert von Brahms mit Prof. Kulenkampff. Am 8. August findet eine „Kleine Abendmusik" im Kurpark statt, bei welcher Serenaden und die szenische Aufführung von Mozarts „Bastien und Bastienne" geboten werden. Am 10. August kommen die Schlesischen Tonsetzer mit eigenen Werken zu Wort und das große Schlußkonzert, ein Beethovenabend, vermittelt die Achte Symphonie, das Klavierkonzert Es-dur und die Chorfantasie unter Mitwirkung von Prof. Winfried Wolf und des Städtischen Chors unter Leitung von Prof. Hermann Behr.

Im Mittelpunkt der Internationalen Orgelfestwoche zu Aachen (8.—15. Oktober) steht das Werk Joh. Seb. Bachs. Das Programm umfaß ferner alte und neue Orgelmusik der verschiedenen Nationen, die an den großen Orgeln der Stadt dargeboten wird. Daneben sind auch ein Orchesterkonzert, ein Kammermusikabend und eine Hausmusikstunde vorgesehen.

Auch am diesjährigen Tag der Deutschen Kunst war München erfüllt von Musik. Musiker und musikalische Körperschaften aus dem ganzen Reich hatten sich wieder zu diesem großen Festklang zusammengefunden. München selbst hatte seine Philharmoniker zur Verfügung gestellt, die unter Oswald Kabastas Leitung Bruckner mit der Aufführung der Fünften Sinfonie huldigten. Hans Adolf Winter dirigierte mit dem Großen Orchester des Reichssenders München Bruckners Vierte. Die Vortragsfolge von August Schmid-Lindners Kammerorchester verzeichnete u. a. Werke von Karl Hasse und Karl Ehrenberg. Die Konzerte des Kammerorchesters der Neuen Musikalischen Arbeitsgemeinschaft und des Münchener Kammerorchesters umfaßten klassische, romantische und zeitgenössische Musik. Zum ersten Male beherbergte München das mit herzlichstem Beifall willkommen geheißene Sudetendeutsche Philharmonische Orchester, das unter Nettstraeters und Riegers Leitung mit Schöpfungen von Weber, Schubert und Reger sein hohes Leistungsvermögen belegte, sowie das Memeldeutsche Kammerorchester, das, von Ludewigs und Paul Schubert geleitet, eine zahlreiche Hörerschaft mit Kompositionen von Händel bis Trunk erfreute. An der musikalischen Ausgestaltung des Tages waren weiter in hervoragendem Maße beteiligt: die Berliner Philharmoniker, deren Einsatz Beethovens Fünfter Sinfonie und Regers Mozartvariationen galt, die Wiener Philharmoniker mit einer Aufführung von Strauß' Alpensinfonie und das Philharmonische Staatsorchester Hamburg unter Mitwirkung des Münchener Lehrergesangvereins und des Münchener Philharmonischen Chors und hervorragender Solisten unter Eugen Jochums Leitung mit der Aufführung der Neunten von Beethoven. Auch zahlreiche auswärtige Chöre waren zur Mitwirkung herangezogen, darunter die Wiener Sängerknaben und der Städtische Singchor Augsburg.

Bad Oeynhausen veranstaltete vom 17. bis 21. Juli drei Beethoven-Festtage, bei der die „Eroica" und „Fidelio" zur Aufführung kamen.

Im Rahmen einer „Kulturwoche Hitler-Jugend und Theater" bescherte das „Städtische Orchester" Erfurt unter GMD Franz Jung ein beachtenswertes Konzert, in dem die „Junge Generation", die in der HJ ihren kämpferischen Ausdruck findet, mit starken Kräften zu Worte kam. Aus dem Programm verdienen die „Handwerkertänze" von Gerhard Maaß und ein „Romantisches Konzert für Bratsche und Orchester" von Joachim Sobanski (ausgezeichneter Solist: Fritz Steiner) hervorgehoben zu werden. Das Hauptwerk des fesselnden, viele Anregungen gebenden Abends war Cesar Bresgens „Sinfonische Suite für großes Orchester Werk 20", in dem man eine glückliche, vollwertige Lösung neuer klanglicher und rhythmischer Aufgaben begrüßte. Daß die Mitglieder der HJ und des BdM bei anderen Gelegenheiten auch an klassische Musik (Orchesterkonzerte und Opernabende) herangeführt wurden, ist jetzt fast eine schöne Selbstverständlichkeit geworden, soll aber trotzdem erwähnt werden. B.

Die vom 24. Juni bis 9. Juli veranstalteten Nationalfestspiele auf der Freilichtbühne der Heidecksburg zu Rudolstadt (Intendant Egon Schmid) brachten Hebbels „Nibelungen" und Kleists „Käthchen von Heilbronn" mit stilvoller Musik von Karl Vollmer. Die Musik, dem Raume angepaßt für Blechbläser geschrieben, wurde von einem Quartett der Landeskapelle wirkungsvoll vorgetragen. H. B.

Vom 26. bis 29. Oktober findet in Stuttgart ein großes viertägiges Heinrich Schütz-Fest statt. Zur Aufführung kommen: Das „Weihnachtsoratorium", die „Johannespassion", Stücke aus „Symphoniae sacrae" und der „Geistlichen Chormusik", doppelchörige Psalmen und dreichörige Werke. Träger des Festes ist der Stuttgarter Oratorienchor und der Stuttgarter Kammerchor. Außerdem wirken mit die Chöre der

Leonhardskirche, Hospitalkirche, Johanneskirche, Garnisonkirche und Martinskirche, sowie der Knabenchor der Adolf Hitler-Oberschule. Das Fest gliedert sich in vier Abendmusiken und einen Festgottesdienst. Die Gesamtleitung hat KM Martin Hahn.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Im Mittelpunkt der beiden letzten Burgmusiken auf Schloß Burg a. d. Wupper stand die Tagung der Felix Draeseke-Gesellschaft. In Gegenwart der Witwe des zu Unrecht vernachlässigten deutschen Musikers ließen zwei Veranstaltungen in Wort und Ton sein Schaffen lebendig werden. Draesekes Biograph Dr. Erich Roeder sprach in längeren Ausführungen über die Bedeutung seiner Persönlichkeit, Proben seines Schaffens vermittelten Generalintendant Dr. Hermann Drews mit dem Bergischen Landesorchester und die Solisten Karl Robert Vohwinkel (Klavier), Otto Weißenborn (Klarinette) und Walter Schult (Bratsche).

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Deutsche Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Schulungsamt der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in der Zeit vom 16. bis 23. August 1939 eine Arbeitswoche „Grundfragen der Musikerziehung". Diese Arbeitswoche, zu der Lehrer und Lehrerinnen aller Schularten zugelassen werden, findet in der Schulungsstätte des Deutschen Zentralinstituts Rankenheim (Post Groß-Köris, Kreis Teltow) statt. Die Leitung hat Prof. Stoverock übernommen. Ihre Mitarbeit haben bekannte Musikerzieher zugesagt. An Arbeitsgebieten stehen zur Behandlung: Das Volkslied in der Musikerziehung — Gestaltung des Musikunterrichts — Rhythmische Erziehung — Stimmerziehung — Chorisches Singen — Instrumentalspiel (Streicher, Blockflöte, Laute). Die Unkosten betragen RM. 15. 50%ige Fahrpreisermäßigungsscheine werden ausgegeben. Meldungen sind zu richten an das Deutsche Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamer Straße 51/53, das auf Wunsch ein ausführliches Merkblatt übersendet.

Dem Aufruf des Reichsstudentenführers an das Deutsche Studententum, seine Einsatzbereitschaft durch die Tat zu beweisen, haben die Kölner Musikstudenten in großer Anzahl Folge geleistet. Über 100 junge Künstler, Studentinnen und Studenten helfen nach dem Schluß der Sommersemester als freiwillige Helfer beim Einbringen der Ernte des deutschen Ostens.

Als Nachfolger von Frau Prof. Philippi wurde zum Hauptfachlehrer für Gesang an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln Kammersänger Julius Gleß berufen. Er trat sein Amt bereits am 1. Juli an.

Am 1. Juni wurde in Schweinfurt/M. eine Städtische Jugend-Musikschule eröffnet. Im Instrumentalgruppenunterricht werden 90 Schüler und in der Singschule in 5 Klassen 250 Schüler nach dem Vorbild der Augsburger Singschule unterrichtet. Zum Leiter der Schule wurde Lorenz Schlerf berufen.

Die Weimarer Musikhochschule schloß auch in diesem Jahre ihr Sommersemester, wie es seit 1935 Brauch geworden ist, mit einem dreitägigen Schlußlager auf der Leuchtenburg bei Kahla. Hier vereinigen sich die Studentenschaft und die Lehrgänge der HJ und des Reichsarbeitsdienstes unter Leitung ihres Direktors zu gemeinsamer musikalischer, sportlicher und kameradschaftlicher Betätigung. Im Rahmen des Lagers fand ein Werkkonzert in der Porzellanfabrik Kahla sowie ein öffentliches Konzert für die Einwohner Kahlas statt.

Das Collegium Musicum der Universität Kiel spielte im Rahmen der „Woche der Universität" an einem Abend „Junge deutsche Musik" Werke von Helmut Degen, Paul Höffer, Ernst Pepping und Fritz Büchtger.

Mit einer Feier im Kaisersaal des Römer wurde soeben das erste musische Gymnasium in Deutschland durch Reichsminister Dr. Bernhard Rust in Gegenwart zahlreicher Ehrengäste aus Staat und Partei feierlich eröffnet.

Im Rahmen ihres „Musiksommer 1939" veranstaltete die Hochschule für Musik zu Berlin eine Hans Pfitzner-Feier zum 70. Geburtstag des Meisters, bei der an zwei Abenden das Violinkonzert, das Duo für Violine und Cello, Gesänge für Bariton mit Orchester, Ouvertüre für „Käthchen von Heilbronn" u. a. erklangen. An einem Haydn-Abend machte die Hochschule mit zwei wenig bekannten Sinfonien in Es-dur und C-dur und dem Violinkonzert D-dur, ausgeführt vom Kammerorchester unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein, bekannt. Ein schwedischer Kammermusikabend vermittelte Instrumental- und Vokalwerke von Kallstenius, Wirén, Stenhammar, Rangström und Peterson-Berger.

Zur Feier des 70. Geburtstages von Hans Pfitzner veranstaltete die Hochschule für Musik und Theater Mannheim im neuen Kammermusiksaal zwei Festabende. Prof. Dr. Noack würdigte einführend das Lebenswerk des Meisters. Vor einer begeisterten Zuhörerschaft gelangten die Cello-Sonate fis-moll durch Konzertmeister Carl Müller und Friedr. Schery, das Streichquartett F-dur durch das Kergl-Quartett (Kergl — Ellinger — Hoenisch — Müller), die Violin-Sonate e-moll durch Karl von Baltz sowie das Klavier-Trio F-dur durch

Richard Laugs, Karl von Baltz und Max Spitzenberger zum Vortrag. Dazwischen sang Frau Anny König-Bomatsch einige Pfitzner-Lieder. Ebenfalls in festlichem Rahmen beging die Mannheimer Hochschule in Anwesenheit der Vertreter von Partei, Staat, Wehrmacht und Stadtverwaltung wie auch des gesamten Musiklebens und Vertreter der italienischen und spanischen Kolonie im Rittersaal des Schlosses den 75. Geburtstag von Richard Strauß. Nach einleitenden Worten von Prof. Dr. Friedrich Noack spielte Max Spitzenberger von Friedrich Schery begleitet die Cello-Sonate. Richard Laugs, Karl von Baltz, Chlodwig Rasberger und Max Spitzenberger brachten das Klavier-Quartett zum Vortrag. Unter der Stabführung Chlodwig Rasbergers spielte das Hochschulorchester die Suite „Der Bürger als Edelmann" nach Molières gleichnamigem Lustspiel. Die gesamtkünstlerische Leitung der beiden Festabende lag in Händen des Hochschuldirektors Chlodwig Rasberger.

KIRCHE UND SCHULE

Als Auftakt zu den diesjährigen Abendmusiken in der Marienkirche zu Lübeck hatte Organist Walter Kraft „Drei Canzonen für zwei und drei Orgeln und mehrere Orchester" von Giovanni Gabrieli gewählt.

Der Zwickauer Domorganist Hermann Zybill spielte in den letzten Wochen in Breslau (St. Maria Magdalena), Frankfurt/M. (St. Katharinen und am Reichssender), Leipzig (Gewandhaus) Werke von Bach, Buxtehude, David, Distler, Höller, Marx, Micheelsen, Pepping, Schroeder, Schumann und Thomas.

In der Andreaskirche zu Leipzig hörte man Orgelwerke und Lieder für Bariton und Orgel des dortigen Organisten Georg Winkler.

Orgelmusik von Paul Krause erklang kürzlich in Dresden, Wurzen, Leipzig, Braunschweig, Breslau und Erfurt.

Zur Zweihundertjahr-Feier der Veröffentlichung des dritten Teiles der „Klavierübung" von Joh. Seb. Bach brachte Prof. Fritz Heitmann das Werk zweimal ungekürzt auf der Schnitger-Orgel der Charlottenburger Eosanderkapelle zur Aufführung. Er spielte ferner die „Deutsche Orgelmesse" auf Einladung des Bach-Cantata-Clubs mit ausgezeichnetem Erfolg auch in London.

KMD Gerhard Bunk brachte in seinem letzten musikalischen Feierstunden ausschließlich Werke von Joh. Seb. Bach, darunter eine Reihe Motetten für 2 Chöre.

Die Oberhausener Singgemeinde (Leitung Karl Hch. Schweinsberg), die erst vor wenigen Monaten eine außerordentlich erfolgreiche Konzertreise durch Süddeutschland mit Werken von Heinrich Schütz und Hugo Distler machte und eben in der Universität Bonn Helmut Degens „Bauernhochzeit" zur Uraufführung brachte, wurde für Oktober ds. Js. nach Bremen und Hamburg zur Vermittlung zeitgenössischer und alter Kirchenmusik eingeladen. Der Chor wird dort neben Werken von Schütz Hans Friedrich Micheelsens Deutsches Requiem (für fünfst. gem. Chor a cappella und Einzelstimmen) musizieren.

In der Hauptkirche St. Marien zu Halle/S. eröffnete KMD Oskar Rebling auf der erweiterten Rühlmann-Orgel den 19. Jahrgang seiner Orgelfeierstunden mit Werken aus der Barockzeit. Die folgenden Orgelabende bringen — zum ersten Male vollständig für Halle — den 1739 entstandenen 3. Teil der Klavierübung von J. S. Bach.

PERSÖNLICHES

Heinrich Hollreifer, vom Nationaltheater Mannheim, geht als Nachfolger des zum Stellvertretenden Generalmusikdirektor nach Aachen berufenen Berthold Lehmann an die Duisburger Oper.

Der Oldenburger Generalintendant Hans Schlenck wurde in gleicher Eigenschaft an die Breslauer Bühne und als Leiter der Schlesischen Philharmonie in Breslau berufen.

Alfred Eichmann wurde als Nachfolger des nach Altenburg berufenen Eugen Bodart als erster Kapellmeister an die Kölner Oper verpflichtet.

Die Konzertaltistin Irmgard Pauly, die aus der Schule Martienssen-Lohmann hervorgegangen ist, wurde an die Städtische Oper in Remscheid verpflichtet.

Aus der Gesangschule Martienssen-Lohmann gehen zum Winter ins Bühnen-Engagement: Abba Münzing, Gertrud Pauly und Viktoria Schymatzek an die Städtischen Bühnen Wuppertal, Heinz Bierent an das Stadttheater Oberhausen/Rhld., Karl-Maria Brucklacher an das Stadttheater Koblenz, Reinhold Güther an das Staatstheater Lübeck, Walter Habernicht an das Grenzlandtheater Elbing, Alexander Kolomy an die Staatsoper Danzig, Dora Palluden an das Stadttheater Liegnitz.

Geburtstage.

Der Komponist Hans von Vignau wurde am 23. Juni 70 Jahre alt.

Der Düsseldorfer Pianist Hubert Flohr feierte in diesen Tagen seinen 70. Geburtstag. Zugleich konnte er auf eine Konzerttätigkeit von sechs Jahrzehnten zurückblicken, die vornehmlich im rheinischen Westen ihm große Erfolge einbrachte. Ein tüchtiges musikalisches Sippenerbe gab ihm schon in jungen Jahren die Grundlagen zu einer klavieristischen Kunst von ausgezeichnetem musikantischen Zuschnitt. Darin vereinigte sich die Sonderfähigkeit einer enormen Technik mit einer ungewöhnlichen Gedächtniskraft, beide gebunden durch starke elementare Spieltriebenergien. Zunächst

unterwies ihn sein Vater, der seines Amtes Gymnasial-Musiklehrer in Koblenz war, um ihn dann später zu Abschlußstudien an der Kölner Musikschule zu führen. Der kaum Zehnjährige bewährte sich schon auf dem Podium in Bonn mit Konzerten von Mozart und Beethoven. Langjährige Konzertreisen in Süddeutschland, auch als gern gesehener, gewandter Begleiter, leiteten über zu einer umfangreichen konzertierenden und musikerziehenden Tätigkeit im Düsseldorfer Bezirk, wo er sich seßhaft machte. Flohr kannte kein pianistisches Spezialistentum, wenn schon das typisch Klavieristische im Werkbereich Liszts, Chopins und Schumanns ihm besonders lag. Doch auch Brahms' Klavierschaffen, das er gelegentlich eines Gedächtnisjahres im Laufe eines Winters restlos zur Darstellung brachte, zog ihn stark an. Seine gesunde Musizierkunst paarte sich mit einer lauteren, gänzlich unpathetischen Charakterhaltung, und diese menschliche Eigenart erwarb ihm viele Freunde. Der 70. Geburtstag mit einer besonderen Ehrung seitens der Düsseldorfer Fachschaft der Musikerzieher bewies es ihm aufs neue. Dem unverwüstlichen Spieltemperament Meister Flohrs ist hoffentlich noch manches reiche Tätigkeitsjahr beschieden.

Ernst Suter.

Der bekannte seinerzeitige Altenburger Hofkapellmeister und Schöpfer zahlreicher Kammermusikwerke und Lieder GMD Georg Göhler wurde am 29. Juni 65 Jahre alt.

Der angesehene Züricher Dirigent und Komponist Volkmar Andreae feierte am 6. Juli seinen 60. Geburtstag.

Todesfälle.

† Friedrich C. Weigmann, ein feinsinniger Komponist und Kapellmeister, geboren zu Lauf bei Nürnberg 1869, am 13. Mai wenige Tage vor seinem 70. Lebensjahr zu Stuttgart. Vgl. Kreuz und Quer des vorliegenden Heftes S. 871.

† in Schwerin 70jährig Kammersänger Otto Freiburg, der von 1905 bis 1930 als erster Bassist am Mecklenburgischen Staatstheater wirkte.

† am 25. Juli Prof. Dr. Karl Thiel an einem Schlaganfall bei seinem Kuraufenthalt in Bad Wildungen. Prof. Dr. Thiel, den wir erst im Juli-Heft 1937 zu seinem 75 Geburtstag durch Dr. Johannes Maier einen ausführlichen Aufsatz mit Bildbeigabe widmeten, hat sich als einer der hervorragendsten deutschen Musikerzieher viele dankbare Freunde im ganzen Reich erworben. Er war nicht nur durch vierzig Jahre hindurch Lehrer und Direktor der Akademie für Kirchenmusik zu Berlin, sondern übernahm noch im Ruhestand ehrenamtlich die Führung und den Wiederaufbau der Kirchenmusikschule zu Regensburg, die er durch 12 Jahre hindurch zu neuer Blüte führte. Obwohl er diese umfangreiche Arbeit ehrenamtlich versah, hatte er doch noch immer auch Mittel, um bedürftigen Schülern helfend unter die Arme zu greifen. Prof. Thiel war nicht nur ein hervorragender Musiker, sondern zugleich einer der gütigsten und selbstlosesten Menschen, dem wir gerne dauernd dankbare Erinnerung weihen.

BÜHNE

Über dreitausend neu geworbene Platzmieter der Duisburger Oper, deren nächster 25 und deren weitester 120 km einfachen Weg zu jeder Vorstellung zurückzulegen hat, sahen sämtlich als geschlossene Aufführung den „Ring des Nibelungen" von Richard Wagner.

In der großen Oper zu Paris hatte eine Schöpfung von Silvio Lazzari, „Der Feuerturm" (La tour de feu) einen ungemein starken Erfolg. Der sehr angesehene Kritiker Emile Vuillermoz nimmt im „Candide" vom 3. Mai energisch für den Komponisten Partei und beschuldigt die maßgebenden französischen Instanzen der Lässigkeit, daß sie nach den vorangegangenen Erfolgen anderer der Lazzarischen dramatischen Werke (darunter die seit Jahrzehnten im Repertoire der Opéra comique stehende „Aussätzige" („La Lepreuse") und nach dem Erfolg seiner sinfonischen Kompositionen dem greisen Meister zu wenig Beachtung schenke. In Deutschland ist Lazzari kein Fremder. In Bozen geboren studierte er in den achtziger Jahren in München Violine bei Benno Walter, dem damaligen Konzertmeister der Hofoper, verkehrte viel in den alten Münchener Familien Seidl, v. Miller usw. und befreundete sich mit dem jungen Münchener Musikern jener Zeit, Richard Strauß, seinem Landsmann Ludwig Thuille und Adolf Sandberger. Eine Reihe seiner Kompositionen kam in der Folge in München zur Aufführung, so sein prächtiges Streichquartett, ein Klaviertrio, Lieder und noch 1937 in den Konzerten des „Künstlerhaus-Vereins" die hervorragende Violinsonate, die in Frankreich als die beste neben der César Franckschen gilt. Unter den sonstigen deutschen Aufführungen ist hervorzuheben die der Opern „Amor" in Hamburg und der „Lepreuse" in Mainz. S.

Die Aufführung der beiden Einakter von Richard Strauß „Daphne" und „Der Friedenstag" im Chemnitzer Opernhaus wurde durch die Anwesenheit zahlreicher Vertreter von Partei, Wehrmacht, Stadt und Staat und durch die ausgezeichnete Wiedergabe unter GMD Leschetitzky zu einem festlichen Ereignis.

Aus dem soeben bekanntgegebenen Spielplanentwurf des Aachener Stadttheaters ist zu entnehmen, daß die Oper an neueren Werken des Böhmen Janázek „Jenufa" und des sudetendeutschen Wagner-Regeny „Die Bürger von Calais"

bringt. Die ältere deutsche Oper ist mit Mozarts „Figaros Hochzeit", den Wagnerschen Musikdramen „Parsifal" und „Tannhäuser", mit Lortzings „Undine", Humperdincks „Königskinder" und Otto Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor" vertreten. Italienische Meister kommen mit Verdis „Maskenball" und Puccinis „Bohême", französische mit Aubers „Die Stumme von Portici" und Bizets „Carmen" zu Gehör; ferner ist Mussorgsky mit seinem „Boris Godunoff" genannt.

Die Düsseldorfer Oper gedachte des 70. Geburtstages Siegfried Wagners mit einer sorgfältig einstudierten Aufführung seiner Oper „Sonnenflammen".

Die Berliner Staatsoper hat Robert Hegers neue Oper „Lady Hamilton" für die kommende Spielzeit zur Uraufführung angenommen.

Die Staatsoper in Dresden hat für die nächste Spielzeit u. a. an neuen Werken „Peer Gynt" von Werner Egk, „Carmina burana" von Carl Orff und die Uraufführung einer Neubearbeitung von Monteverdis „Orfeo" durch Carl Orff vorgesehen.

Christoph Claßmann, der bisher am Braunschweigischen Landestheater wirkte, wurde als erster Solotänzer an die Duisburger Oper berufen.

KONZERTPODIUM

Anläßlich des 70. Geburtstages von Carl Rorich, des früheren Leiters des Städt. Konservatoriums in Nürnberg, brachte diese Anstalt von Carl Rorich „Drei Stücke für Klavier" Werk 51, 52 und 53, Vorspiel, Consolation und Humoreske, sowie ein Sextett: „Tausend und eine Nacht" für Streichquartett, Flöte und Harfe Werk 54 zur wohlgelungenen Aufführung. Direktor Gebhard leitete außerdem in einem zeitgenössischen Orchesterkonzert die Ouvertüre für großes Orchester zu Grillparzers Lustspiel „Weh dem, der lügt" Werk 70 mit großem Erfolg.

GMD Helmut Seidelmann brachte im Dessauer Theater die symphonische Dichtung „Das verlorene Paradies" von Enrico Bossi mit den vier vereinigten anhaltischen Chören (Oratorienverein Bernburg, Singakademie Dessau, Bachverein Köthen und Konzertverein Zerbst) zu einer ungewöhnlich erfolgreichen Aufführung. Sie wurde vom Reichssender Leipzig auf Wachsplatten aufgenommen und kurz darauf nochmals gesendet.

Das musikalische Leben der Stadt Osnabrück hat eine schöne Bereicherung erfahren. Direktor Schäfer, der Leiter des Städt. Konservatoriums, der im Winter regelmäßig Abendmusiken veranstaltet, hat für das Sommerhalbjahr Serenadenabende eingeführt und hierfür den romantischen Binnenhof zwischen dem alten Stadttheater und der Jugendherberge ausfindig gemacht. Man kann sich kein schöneres Plätzchen für die Serenadenabende denken. Mitten in der Stadt, aber doch abseits vom Verkehr, umgeben von stolzen Zeugen der altehrwürdigen Osnabrücker Geschichte und Theaterkunst strahlt es eine fast mittelalterliche Ruhe und Behaglichkeit aus. Hinzu kommt eine ausgezeichnete Akustik, wie der 1. Serenadenabend mit Veranstaltungen des Osnabrücker Chores und des Hagel-Trios bereits bewiesen hat. Die Zuhörer, unter denen sich auch der Kreisleiter und der Oberbürgermeister befanden, waren von dieser neuen Einrichtung restlos begeistert. Träger der Serenadenabende sind das Städtische Konservatorium und der Osnabrücker Chor.

Ursula Schnorr v. Carolsfeld-Dresden spielte auf Schloß Halburg bei Volkach a. M. das Violinkonzert von Ludwig van Beethoven und Werke von Mozart. Bettina Frank-Nürnberg sang dort mit KM Markus Rümmelein am Flügel und Joseph Schneider-Schweinfurt als Sprecher den Magelonen-Zyklus von Johannes Brahms.

Josef Meßners „Symphonische Festmusik" für 10 Bläser, Pauken und Orgel kam anläßlich der Schweizer Landesausstellung in Zürich durch Prof. Favini als Solisten zur Aufführung. Die Aufführung wurde auf den Landessender Beromünster übertragen.

Über die Düsseldorfer städtischen Konzertveranstaltungen im kommenden Winter wird bereits heute bekannt, daß die 12 Konzerte umfassende Reihe vom 5. Oktober bis 18. April läuft. Die Gesamtleitung der Veranstaltungen liegt bei GMD Hugo Balzer. An Uraufführungen stehen in Aussicht „Erntelied" von Hermann Wunsch und „Orchestervariationen" von Albert Jung, an Erstaufführungen Gottfried Müllers Konzert für Orchester, Wilhelm Jägers „Symphonische Choralvariationen", Paul Graeners „Turmwächterlied", Hans Pfitzners „Duo für Violine und Violoncello mit Orchester, I. Pizzettis Rondo veneziano, M. Poots „Allegro sinfonique". An großen Chorwerken werden Haydns „Schöpfung", die „Matthäus-Passion" von J. S. Bach und Verdis „Requiem" vorbereitet. Für den Mai sind wieder die Reichsmusiktage in Düsseldorf zu erwarten.

Der Winterplan der Berliner Konzertgemeinde liegt jetzt vor. Als Solisten wurden für die kommenden Veranstaltungen die Pianisten Edwin Fischer, Wilhelm Backhaus, Claudio Arrau, Elly Ney, Lubka Kolessa und Eduard Erdmann, die Sänger und Sängerinnen Emmi Leisner, Maria Müller, Martha Roß, Helge Roswaenge, Franz Völker, Heinrich Schlusnus, Karl Schmitt-Walter und Walter Ludwig, der Geiger Georg Kulenkampff, die Cellisten Caspar Cas-

sado und Ludwig Hoelscher, ferner die Kammermusikgruppen Edwin Fischer-Kammerorchester, Calvet-Quartett, Pasquier-Trio, Strub-Quartett, Stroß-Quartett, Quartetto di Roma und Arrau-Trio gewonnen. Für die Orchesterkonzerte sind das Württembergische Staatsorchester unter Herbert Albert, das Hamburgische Staatsorchester unter Eugen Jochum, das Münchener Staatsorchester unter Clemens Krauß, das Frankfurter Musikorchester unter Fritz Zaun verpflichtet. Der Berliner Philharmonische Chor gibt mit dem Berliner Philharmonischen Orchester unter Günther Ramin ein Chorkonzert. Die Berliner Konzertgemeinde kündigt außerdem besondere Konzerteihen in den Berliner Bezirken an.

Der Geiger Jakob Trapp und der Pianist Kurt Merker, München, haben ihren Beethoven-Zyklus (sämtliche Violinsonaten an drei Abenden), sowohl in München wie auch auf der Ordensburg Sonthofen mit großem Erfolg beendet.

Von Philippine Schick wurden im Frühjahr Kompositionsabende unter persönlicher Mitwirkung und mit einheimischen Künstlern in folgenden Städten veranstaltet: Frankfurt, Dresden (G. Krönergesellsch.), Zürich (Lyceumklub), Köln (Staatl. Hochschule f. Musik), Bremen (Gedok), Nürnberg (Rich. Wagnerverb.), Karlsruhe/B. (Deutscher Frauenklub).

Bei einem zeitgenössischen Konzert in München errang sich die Kölner Pianistin Sascha Bergdolt u. a. mit Klavierkompositionen von Ewald Straesser großen Beifall. Mit feinster kammermusikalischer Einfühlung setzte sich die Künstlerin auch in Paris sehr erfolgreich für Werke von Ewald Straesser ein.

Karl Hermann Pillneys Instrumentierung der Bachschen Tokkata und Fuge in d-moll für großes Orchester gelangte in einem Festkonzert, das den Abschluß und Höhepunkt des Gautages der NSDAP Gau Mecklenburg bildete, zur erfolgreichen Aufführung. Das Konzert, das auch durch den deutschen Rundfunk übertragen wurde, fand vor 20 000 Zuhörern auf dem Festspielplatz in Rostock statt. StaatsKM Hans Gahlenbeck dirigierte den riesigen Orchesterapparat, den die vereinigten Orchester des Staatstheaters Schwerin/M. und des Stadttheaters Rostock bildeten.

Das Münchner Horntrio (Bischoff, Dammert, Suttner) konzertiert Anfang Oktober in Schlesien auf Einladung der NSG „Kraft durch Freude“ mit 13 Konzerten.

Die beliebten Angerkonzerte in Rudolstadt werden diesen Sommer zum erstenmal von KM Karl Vollmer geleitet und entwickeln sich in aufsteigender Linie. H. B.

Karl Höllers Werk 25 „Passacaglia und Fuge“ wird im kommenden Winter in Berlin, Brüssel, Darmstadt, Duisburg, Essen, Frankfurt, Gotha, Hamburg, Lübeck, München usw. erklingen.

Das Konzert für Saiteninstrumente von Otto Wartisch, das bei den diesjährigen Reichsmusiktagen in Düsseldorf erklang, wird im kommenden Winter in Baden-Baden, Nürnberg, Weimar, Berlin, Graz, Gotha und Sondershausen gespielt.

GMD Zwißler wird ein neues Orchesterwerk des jungen Frankfurter Komponisten Anton Bersack „Bagatellen“ in Mainz aus der Taufe heben.

Max Trapps „Sinfonische Suite“ fand unlängst in Bad Wildungen unter Leitung von Paul Dörrie mit dem Kurhessischen Landesorchester begeisterte Aufnahme. In Braunschweig führte Hermann Abendroth Trapps „Konzert für Orchester“ in dem letzten Sinfoniekonzert und in zwei Sonderveranstaltungen vor der Führerschaft der HJ auf. Auch sein neues „Konzert für Orchester Nr. II“ hat viele Annahmen zu verzeichnen.

Die Geigerin Palma v. Paszthory-Erdmann spielte mit großem Erfolg im Kurhaussaal Garmisch-Partenkirchen das Bruchkonzert in g-moll mit der Altenburgischen Staatskapelle unter Leitung von StaatsKM Pflüger.

In Marienbad fand ein großes Konzert des Kurorchesters unter Leitung des Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe statt, dessen Höhepunkt die Darbietung der 4. Sinfonie von Robert Schumann war.

Der Münchner Pianist und Cembalist Karl Ludolf Weishoff gibt im kommenden Winter drei Klavier-Abende in München, ebenso Konzerte in Salzburg, Wien, Graz und Freiburg i. Br.

Das Dresdener Streichquartett (C. Kopatschka, 1. Violine; F. Schneider, 2. Violine; G. Hofmann-Stirl, Viola; G. U. von Bülow, Violoncello) spielte anläßlich der Musikfestwoche in Bad Harzburg mit außergewöhnlichem Erfolg.

Mit Werken von Julius Weißmann und Julius Reubke (b-moll Sonate) machte sich der Münchner Pianist Karl Ludolf Weishoff innerhalb eines Klavierabends in der Münchner Residenz verdient.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Ottmar Gerster arbeitet soeben an einer neuen Oper „Die Hexe von Passau“ nach dem gleichnamigen Schauspiel von Richard Billinger.

Richard Strauß ist wieder mit der Komposition einer neuen Oper beschäftigt, die den Titel „Midas und Daphne“ erhalten soll. Gleichzeitig erfährt seine Erstlingsoper „Guntram“ eine neue Bearbeitung.

VERSCHIEDENES

Das Muſikhiſtoriſche Muſeum Neupert in Nürnberg zeigt während der Sommermonate eine Sonderſchau „Der Hammerflügel zur Zeit Mozarts und Beethovens", die etwa 20 Flügel, darunter auch einige Neuerwerbungen, aus dem 18. und 19. Jahrhundert umfaßt.

Der geſamte künſtleriſche und perſönliche Nachlaß von Johann Strauß iſt in den Beſitz der Stadt Wien übergegangen. Die Stadt wird ihm eine würdige Sammelſtätte ſchaffen und dieſe als Johann Strauß-Gedenkſtätte der Öffentlichkeit zugänglich machen.

Berichtigung: Hermannſtadt. Im Bericht über die Hundertjahrfeier eines deutſchen Muſikvereins im Ausland (Juli-Heft 1939 S. 753) in der 10. Zeile des Aufſatzes muß es heißen: „bis andere, ebenfalls wichtige Vereinigungen an ſeine Seite traten" (nicht an ſeine Stelle).

MUSIK IM RUNDFUNK

Im Deutſchen Kurzwellenſender kam kürzlich die vom Dresdener Tonkünſtlerverein uraufgeführte Kammerkantate „Werbung und Vollendung" nach einer Dichtung von Walther Stein, vertont von Theodor Blumer-Leipzig zum Klingen.

Udo Dammert ſpielte im Reichsſender Berlin im ſymphoniſchen Konzert für die Hitlerjugend unter Leitung von H. Steiner das „Mayenkonzert" von C. Bresgen.

Die Bläſervereinigung des Philharmoniſchen Staatsorcheſters Hamburg: Hans Brinckmann (Flöte), Albert Reinhardt (Oboe), Richard Gräfe (Klarinette), Albert Döſcher (Horn), Chriſtian Weber (Fagott), am Klavier Irmgard Grippain-Gorges, die ſich ſtets gern für neues Schaffen einſetzen, führten im Reichsſender Hamburg Werke von Helmuth Wirth, Othmar Gerſter und Walter Jentſch zu ausgezeichnetem Erfolge.

Joachim Kötſchaus Kleine Präludien für das Cembalo kamen im Reichsſender Köln durch Ilſe Mühlen zur Aufführung.

Udo Dammert ſpielte das Beethoven G-dur Konzert am 13. Juli im Beethovenzyklus der Stadt Baden-Baden unter GMD E. G. Leſſing.

Der Reichsſender Stuttgart brachte zum 85. Geburtstag Heinrich Zöllners ſein Männerchorwerk „Columbus" zur Aufführung.

Anläßlich der Bayreuther Feſtſpiele gedachte der Reichsſender Berlin ſoeben mit einer Sonderveranſtaltung Coſima Wagners.

Über den Deutſchlandſender hörte man kürzlich Lieder des Münchner Komponiſten Franz Dannehl.

In einer Heinrich Schütz-Stunde des Deutſchlandſenders hörte man zwei „Deutſche Konzerte" für vier Soloſtimmen, Chor, Cembalo und Orcheſter, dargeboten durch den Leipziger Univerſitätschor und ſein Kammerorcheſter unter Leitung von Friedrich Rabenſchlag mit den Soliſten Mathilde Stern (Sopran), Lotte Wolf-Matthäus (Alt), Walter Sturm (Tenor), Richard Franz Schmidt (Baß) und Carl Achtelik (Cembalo).

Der Deutſchlandſender übernahm vom Erſten Großdeutſchen Brucknerfeſt die eindrucksvolle Uraufführung der Urfaſſung von Anton Bruckners VIII. Symphonie c-moll.

Der Reichsſender Berlin gedachte des im Juli verſtorbenen Ferruccio Buſoni in einer Gedenkſtunde, bei der Theophil Demetriescu eine Reihe ſeiner Klavierwerke ſpielte.

Der Deutſchlandſender übernimmt aus dem Bayreuther Feſtſpielhaus die Aufführung des „Fliegenden Holländers" am 4. Auguſt.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

In Hilverſum (Holland) hörte man kürzlich Rudi Stephans „Muſik für ſieben Saiteninſtrumente" und Wilhelm Malers „Muſik für Streichorcheſter" unter der Leitung von Pierre Reinards.

Zur Mitwirkung an den Londoner Richard Wagner-Feſtſpielen wurde Kammerſänger Wilhelm Rohde für den „Wotan" im „Ring", Kammerſängerin Anny Konetzni für die „Brünnhilde" und Hilde Konetzni für die „Sieglinde" eingeladen. Den „Siegfried" ſang Lauritz Melchior.

Carl Schuricht wurde für die kommende Spielzeit zu Konzerten nach Paris, Montecarlo und Brüſſel eingeladen.

Im Rahmen einer kirchenmuſikaliſchen Morgenfeier der deutſch-evangeliſchen Gemeinde zu Mexiko unter Leitung des rührigen Dr. Arno Fuchs hörte man neben der Altmeiſterkunſt Werke von Siegfried Karg-Elert und J. N. David.

Im Rahmen der Internationalen Venediger Feſtſpiele 1939 iſt für den 14. September eine Aufführung von Karl Höllers Werk 23 „Violinkonzert" mit Prof. Kulenkampff als Soliſten unter Leitung des griechiſchen Dirigenten Mitropoulos vorgeſehen.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptſchriftleiter: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Für die Rätſelecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — DA 2. Vj. 1939: 2400. — Für Inſerate z. Zt. gültig: Preisliſte Nr. 5.
Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / SEPTEMBER 1939 HEFT 9

INHALT

II. NORDISCHES HEFT

Dr. Fritz Stege: Yrjö Kilpinen 921
Dr. Fritz Tutenberg: Moderne schwedische Musik und Musiker im Umriß. II. Die schwedische Oper 930
Erik Eggen: Isländische Volkslieder 935

Geh. R. Dr. Wolfgang Golther: Bayreuther Bühnenfestspiele 1939 936
Hedwig Seelig: Das Schöpferische in der Musikerziehung 942
Prof. Dr. Heinrich Lemacher: Zur Textbehandlung in der Vokalmusik 947
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik 949
Dr. Wilhelm Zentner: Musik in München 952
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik 956
Josef Drechsler: Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels 958
Max Menzel: Musikalisches Silben-Preisrätsel 959

Neuerscheinungen S. 960. Besprechungen S. 961. Kreuz und Quer S. 966. Uraufführungen S. 977. Musikfeste und Tagungen S. 977. Konzert und Oper S. 996. Musik im Rundfunk S. 1006. Musikfeste und Festspiele S. 1012. Gesellschaften und Vereine S. 1014. Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen S. 1014. Kirche und Schule S. 1016. Persönliches S. 1016. Bühne S. 1018. Konzertpodium S. 1020. Der schaffende Künstler S. 1024. Verschiedenes S. 1024. Musik im Rundfunk S. 1024. Deutsche Musik im Ausland S. 1024. Aus neuerschienenen Büchern S. 914. Ehrungen S. 916. Preisausschreiben S. 916. Verlagsnachrichten S. 916. Zeitschriftenschau S. 918.

Bildbeilagen:

Yrjö Kilpinen 921
Gerhard Hüsch, Yrjö Kilpinen, Fritz Stege 936
Natanael Berg, Kurt Atterberg, Oskar Lindberg, Ture Rangström 937
Heinrich Kaspar Schmid. Nach einer Bronzebüste von Wilhelm Neuhäuser 944
Originalbrief H. K. Schmids an den Herausgeber der ZFM 944
„Frühmorgens, wenn die Hähne krähn", eine komisch-kosmische Betrachtungsstudie v. H. K. Schmid 945
Das Heim des Komponisten Heinrich Kaspar Schmid 945
3 Bühnenbilder zu Richard Wagners „Holländer" (Bayreuth 1939) 952
2 Bühnenbilder zu Richard Strauß' „Frau ohne Schatten" (München 1939) 953

Notenbeilage:

Yrjö Kilpinen: „Der Schneefall" für Gesang und Klavier

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35
Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Helmut Banning: Johann Friedrich Doles. Band 5 der „Schriftenreihe des ſtaatlichen Inſtituts für deutſche Muſikforſchung". Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel Verlag, Leipzig.

Die Lebensbeſchreibung, die den Thomaskantor vorwiegend in ſeinem beruflichen Wirken darzuſtellen verſuchte, hat bereits das Bild ſeiner Perſönlichkeit in großen Umriſſen hervortreten laſſen. Erſt bei zuſammenfaſſender Betrachtung aber wird man einen tieferen Einblick in ſein Menſchentum und ſeine Lebensanſchauungen geben können.

„Wer dieſer Doles iſt?" Mit dieſer Frage ſetzt Gellert ein Schreiben an Caroline Lucius fort, von dem ſchon früher die Rede war.

„Ich will Ihnen den Mann kennen lehren", ſo ſchreibt der Dichter weiter, „wie man einen Unbekannten im Umgange kennen lernt, zuerſt von Perſon. Stellen Sie ſich alſo einen Mann von vierzig Jahren mit einer aufrichtigen, verſtändigen und heitern Miene vor, deſſen Perſon gut gewachſen und durch ſich angenehm iſt, der ſich gut trägt, und durch ſein äußerliches Betragen Vertrauen erweckt.

Sein Charakter? Er iſt ein rechtſchaffner Mann, chriſtlich, verſtändig und wirthſchaftlich. Er iſt nicht gelehrt und hat doch Wiſſenſchaft genug für ſein Amt, und Eifer und Geſchicklichkeit, es gut zu führen. Er iſt ſehr muſikaliſch, und hat doch Geſchmack und Liebe für die andern ſchönen Wiſſenſchaften. Er iſt ein vertragſamer College, ein zufriedener Mann im Hauſe, und ein munterer beſcheidner Mann in Geſellſchaft. Mit ſeiner verſtorbenen Frau hat er vortrefflich gelebt, und hat einen Sohn von ihr, dreyzehn bis vierzehn Jahre alt, den er wohl erzieht.

Sein Amt? Ich weis nicht, wie viel es beträgt; aber das weis ich, es ernährt den Mann und die Familie bequem. Vielleicht hat er auch einiges Vermögen mit ſeiner Frau bekommen; doch das weis ich nicht."

Dieſes literariſche Porträt iſt ungemein plaſtiſch und ſcharf gezeichnet. Es läßt beinahe die Tatſache verſchmerzen, daß ein graphiſches Porträt von Doles nicht mit Sicherheit feſtzuſtellen iſt. Die Worte Gellerts vermitteln einen trefflichen Eindruck von der ausgeglichenen Perſönlichkeit des Kantors. Sie wirken echt und natürlich, weil ſie nicht in überſchwenglichen Tönen nur ſeine guten Eigenſchaften als Menſch und Künſtler preiſen, ſondern auch die Grenzen, die ſeinem Wiſſen geſetzt waren, nicht verſchweigen. „Er iſt nicht gelehrt", ſchreibt Gellert. Das ſoll keinen Mangel an Bildung andeuten, ſondern eher die unproblematiſche Lebenshaltung des Thomaskantors kennzeichnen. Eine grübleriſche Natur war Doles nicht. Er beſaß ohne Zweifel kein Buchſtabenwiſſen, aber dafür reiche künſtleriſche Erfahrungen, die er noch im hohen Alter klar formuliert niederlegte. Neben ſeiner beruflichen Tätigkeit pflegte er zwar auch „die andern ſchönen Wiſſenſchaften", wie Gellert andeutet, jedoch nicht mit der Intenſität des Forſchers, ſondern mit der ſtillen Freude des Liebhabers. Seiner freundlich-heiteren Art entſprach weder das Ringen um tiefſte Lebensweisheiten noch um letzte Geſtaltung und Ausfeilung ſeiner muſikaliſchen Ideen. In ſeinen Werken findet ſich Vollendetes neben Unbedeutendem, aus einem Guß Geformtes neben Unausgereiftem. Daß bei ihm, der in ungeheuer ſchneller Folge Kompoſition auf Kompoſition ſchrieb, mit wachſender Routine das Verantwortungsbewußtſein gegenüber jeder geſchriebenen Note einer gewiſſen künſtleriſchen Sorgloſigkeit Platz machte, iſt verſtändlich. Dieſe Feſtſtellung möge allerdings nicht zur Anſicht verleiten, daß das ſolide Können von Doles nicht aus jedem ſeiner Werke ſpräche.

Beſonderes Intereſſe zeigte der Kantor ſeit den Zeiten ſeines Studiums für Fragen der Theologie. An den bedeutſamen Wandlungen, die dieſe im 18. Jahrhundert durchmachte, nahm er regen Anteil, vor allem, als Mitte der achtziger Jahre der Superintendent Prof. D. Roſenmüller in feſſelnder Weiſe über Neues Teſtament, Kirchengeſchichte, Dogmatik und Katechetik an der Leipziger Univerſität zu leſen begann. Doles fand Gefallen an der geiſtigen Regſamkeit dieſes führenden Kirchenlehrers der Aufklärung, und noch mit ſeinen 70 Jahren war es ihm ein „großes Vergnügen", als „aufmerkſamer Zuhörer" deſſen „Vorleſungen der Kirchengeſchichte unausgeſetzt" beſuchen zu können. Roſenmüller war ein fortſchrittlich geſinnter Theologe, der das in vielen Dingen rückſtändige Leipziger Kirchenweſen den Anforderungen der neuen Zeit anglich und in ſeinen Kollegs kein formelhaftes Wiſſen vermittelte, ſondern aus reicher Amtserfahrung heraus dozierte. Doles ſchätzte — wie aus obiger Bemerkung hervorgeht — die Lehrweiſe dieſes Mannes außerordentlich. Sie entſprach ja auch völlig ſeinen eigenen pädagogiſchen Prinzipien, nämlich aus der Praxis für die Praxis zu unterrichten. Wieder zeigt ſich hier der unmittelbar auf die Nützlichkeit und Brauchbarkeit aller Dinge gerichtete Lebensſinn des Kantors. Der Rationalismus mit ſeinen Zielſetzungen hatte ſein Weſen entſcheidend beeinflußt. Doles ſtand feſt auf dem Boden der Wirklichkeit. Andererſeits aber war er ein Mann von tiefer Frömmighkeit.

Lebensverbundenheit und Gottvertrauen klangen in seinem Wesen harmonisch zusammen.

EHRUNGEN

Zu Ehren des 75jährigen Richard Strauß gab Oberbürgermeister Reichsleiter Karl Fiehler in den Räumen des Städtischen Hauses Tannhof in München einen Empfang, zu dem hohe Vertreter des Münchener Kunst- und Musiklebens geladen waren. Reichsleiter Fiehler betonte in seiner Ansprache vor allem die Treue, die der Meister bis heute seiner Vaterstadt bewahrt habe; er sprach die Hoffnung aus, daß es Richard Strauß vergönnt sein möge, noch lange Jahre schöpferisch zu wirken. Als Zeichen der Anerkennung überreichte der Oberbürgermeister dem Jubilar ein Gemälde des Schlachtenmalers Monten, eines entfernten Verwandten aus der Familie der Gattin des Meisters. Richard Strauß dankte mit herzlichen Worten für die Gabe; sie stelle eine wertvolle Bereicherung seiner Garmischer Sammlung dar. Im Anschluß daran galt sein Dank allen Instanzen, wie dem Reichssender München, den Münchener Philharmonikern und der Münchener Staatsoper, die durch mustergültige Wiedergabe seiner Werke mit in hohem Maße zu den Feierlichkeiten anläßlich seines 75. Geburtstages beigetragen haben. Die Aufführung seiner Oper „Arabella" sei erstklassig gewesen, wie überhaupt gerade die Münchener Staatsoper seine Werke hervorragend zur Geltung bringe.

Anläßlich eines Festabends in Garmisch-Partenkirchen, der Wahlheimat von Rich. Strauß, überreichte Bürgermeister Scheck dem Komponisten „als äußeres Zeichen der Dankbarkeit in Würdigung der großen Verdienste" eine aus Silber und Bernstein gefertigte Kassette mit dem goldenen Ehrenring des Olympiaortes Garmisch-Partenkirchen.

Wie der Leiter der Städtischen Museen in Meiningen, Dr. Marquardt, mitteilt, wird im Schloß zu Meiningen ein theater- und musikgeschichtliches Museum eingerichtet. Ein besonderer Raum wird Max Reger gewidmet sein im Gedenken an seine dortige Wirksamkeit von 1911—1913.

Die Stadt Frohburg in Sachsen, Hans Pfitzners Ahnenheimat, überreichte dem Meister zu seinem 70. Geburtstag den Ehrenbürgerbrief der Stadt.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Leitung der Würzburger Residenz-Mozart-Feste (Dr. Hermann Zilcher) sucht sowohl für die Orchester- wie für die Kammermusik-Veranstaltungen Kompositionen, die in den Rahmen des Balthasar Neumann-Schlosses passen und die dartun, daß „Mozarts Genie eine zeugende Kraft besessen hat, die in Jahrhunderten noch nicht verzehrt ist" (Goethe). Zusendungen erbeten an die Direktion des Staatskonservatoriums Würzburg, Paradeplatz 1.

In dem unter der Schirmherrschaft des Vizepräsidenten der Reichsmusikkammer, des Komponisten Paul Graener, stehenden Musikwettbewerb von Bad Orb, der der Neuschaffung guter Unterhaltungsmusik dienen will, ist jetzt die Entscheidung getroffen worden, die in die Hände des Publikums gelegt war. Der Wettbewerb umfaßte in diesem Jahr Ouvertüren, Suiten und Walzer. Die Preisträger sind: Friedrich Siebert (Stuttgart), Heinz Lindemann (Berlin), Ludwig Siede (Berlin), Willi Krull (Goslar), Ilse Teuber (Hanau), Bruno Kerber (Coburg), Karl Ball (Hamburg), Hans Löhr (Braunschweig) und Willi Czernik (Dresden).

In feierlicher Ratsherrn-Sitzung überreichte Bürgermeister Dr. Haydn dem Komponisten Prof. Hermann Wunsch den Robert Schumann-Musikpreis der Stadt Düsseldorf.

VERLAGSNACHRICHTEN

Joseph Meßners Werk 6 „Scherzo fugato" für großes Orchester erscheint soeben im Verlag Joseph Doblinger in Wien, sein Werk 48 „Der Himmel hängt voller Geigen", ein heiteres Werk für Frauenchor und Orchester, kommt bei der Universal-Edition in Wien heraus.

Hermann Erdlens Lönsliederspiel „Aber dies, aber das" ist jetzt auch für gemischten Chor, Solostimmen und kleines Orchester im Musikverlag Hochstein erschienen.

Das Staatliche Institut für deutsche Musikforschung bringt als den 5. Band seiner Schriftenreihe soeben eine Lebens- und Schaffensgeschichte des Leipziger Thomaskantors Johann Frierich Doles aus der Feder von Helmut Banning heraus. Das Werk beschreibt zunächst Leben und Persönlichkeit von Joh. Friedrich Doles und kommt dann eingehend auf seine musikpädagogische Wirksamkeit, auf seine Werke und seine Stellung in der Musikgeschichte überhaupt zu sprechen. Der Band erscheint im Verlag von Fr. Kistner & C. F. W. Siegel-Leipzig.

Das diesmalige Heft bringt wieder einige wirkungsvolle Prospekte. Die Gesellschaft der Musikfreunde in Aachen legt das Programm ihrer „Internationalen Orgelfestwoche Aachen" bei. Der Henry Litolff-Verlag, Braunschweig kündigt ein in seinem Verlage neu erschienenes Werk „Dr. Hans Sommer, Weg, Werk und Tat eines deutschen Meisters" von Dr. Erich Valentin, an. Der Musikverlag Gebrüder Hug & Co., Leipzig gibt seine Neuerscheinung: Kurt

Hermann „Der fröhliche Musikant", ein neuer Weg für den Anfangsunterricht im Klavierspiel" bekannt.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

AUS NEUEN ZEITSCHRIFTEN

Richard Euringer: „Was ist schon ein Kritiker?" (Der Autor, Juli 1939).

Die „Kritik" ist abgeschafft. Aufbauend tritt an ihre Statt jene Art der Kunstbetrachtung, die das Wesen des Kunstwerks schaut und verkündet. So wenigstens ist es der Wille der Führung. An die Stelle des Bekrittlers rückt also der Verkünder des Künstlers. So wenigstens war es gemeint.

Voraussetzung für diese Forderung kann nur die Einsicht gewesen sein, daß das, was sich Kritik dünkte, entartet sei zur Krittelei, zum Unfug des Bekrittelns, also das schon sprachlich — nicht mehr mit dem prüfenden „krinein" des echten Kritikers zu tun hat, vielmehr mit dem Bekritzeln des Kunstwerks. Das Standbild der Venus von Milo, womöglich anonym, zu verkritzeln und zu bekritzeln, wird untersagt. So etwa sieht das Verbot im Bild seiner Willensmeinung aus.

Für den schaffenden Künstler aber drehen alle Fragen sich immer nur um das werdende Werk. In ihm lebt er, an ihm webt er. Für dies eine, dies kommende Werk, gäbe er alles Geschaffene hin. Er ist wie jener Holzschuhschnitzer, der gern den „fertigen" Holzschuh hingibt, um nur dafür den Klotz Holz einzuhandeln, aus dem er den nächsten schnitzen wird. Denn er muß schnitzen. Es steckt soviel unerlöste Form, soviel ungestaltete Gestalt noch in seinem Material, wer weiß, was noch draus werden mag! Es steckt soviel Kunst noch in seinem Können, das noch nicht Kunstwerk geworden, daß er nicht verweilen mag. Aller Kampf, den schaffende Künstler um ihrer Werke Wirkung kämpften, galt immer nur dem werdenden Werk. Dies in Frieden auszutragen, waren sie von jeher bereit, all ihr Geschaffenes zu verpfänden. Denn es ist wahrhaftig ihr Leben, über alle Existenz. Schaffen ist wichtig, nur dies Schaffen; vivere non est nécesse. Das haben alle jene bekannt, denen ein Lebenswerk vorgeschwebt. Und wir haben es neu bewiesen. Immer wieder haben wir „sichere Existenzen" hingeworfen, um zu schaffen. Warum? Weil dies keimende Leben in uns, das ein kommendes Werk ankündigt, unser wahres Leben ist.

Nein, nicht um Geborgenheit, nicht um Lebensversicherungssicherheit: um das keimende, kommende Werk dreht sich das Leben des schaffenden Künstlers. Er kennt den horror vacui, das Schrecknis der Spanne zwischen Werk und neuem Werk, die Anspannung dieser Anspannung, die erfüllt ist von Gesichten, die Werk werden wollen zu einer Zeit, da die Natur ihr Letztes gegeben, das doch nicht ihr Letztes war.

In solchen Stunden wälzt ein Stein sich auf die Seele des Erschöpften, der Alpdruck der Frage: „Wirst du es schaffen?" Denn nun vergißt er, was er vollbracht. Hat er denn etwas vollbracht? Nein, er sieht: Nichts ist vollbracht. Alles ist doch erst im Werden. „Mir ist's als hätt ich noch nichts geschrieben", sagt der sterbende Jean Paul!

So also leben die Schöpferischen. Die Unruhe, ihr Lebenswerk nicht als Stückwerk zurückzulassen, stürzt sie ewig aus Ermattung in immer höhere Begattung. Glut wird alles, was sie fassen. Asche alles, was sie lassen. Bis die Flamme sie verzehrt hat.

Wie billig nun ist es dann, angesichts solch eines Heldenlebens, vor das Werk hinzutreten, das als Standbild stehenblieb, um festzustellen, was . . . dran fehlt! Der Venus von Milo fehlen zwei Arme! Aber nicht der ist ein Kritiker, der seinen Witz darüber reißt, vielmehr ist der ein Kunstbetrachter, der Phantasie genug besitzt, zu vergessen, daß sie fehlen.

Damit ist nun nicht gesagt, daß der Kritiker kritiklos einfach anzubeten habe. Aber soviel sei gesagt: Kritiker sind ewig Mäkler aller Makel, aller Mängel, oder sie sind Schöpferische, selber Künstler ihrer Kunst.

Und da scheiden sich die Geister. Aus einem Beckmesser wird kein Verkünder, zerschlügst du ihm auch die Tabulatur. Der Bruder Kritiker aber, der Künstler seiner Kunstbetrachtung, mag richten, wie es ihn richtig dünkt: er wird selbst in seinem Urteil ewig nur dein Werk verkünden. Denn es ist nicht Feindschaft gesetzt zwischen Künstler und Kunstbetrachter, sondern sie sind eins in zweien; und das dritte ist ihr Werk. Sie brauchen sich, sie suchen sich, sie finden sich, immer einer im andern.

Und hier ersteht die andere Frage, ob denn die Kunst des Kunstbetrachters auch vom Künstler verkündet wird. Ob er denn weiß, was er ihm dankt. Ob er denn ahnt, was er verlangt, da er ihm die Schau abfordert in der Erscheinungen (in der Neuerscheinungen) Flucht. Ob er denn weiß, wie hier ein Geist, der so gerne sich versenken, der so gern versinken möchte in Betrachtung, immer wieder aufgeschreckt wird vom Uhrzeiger eines Tagwerks, das ihn weiterhetzt in Hast. Wer einmal miterlitten hat, was Angestellte der Volksbüchereien — mit übermüdet bebrillten Augen! — lesen, zusammenlesen müssen, nur um überhaupt zu wissen, was da ist, den verwundert nicht mehr, wenn ihn aus einem Dutzend „Kritiken" zehnmal, in verwaschenen Worten derselbe Waschzettel wieder anlacht. Kein Mensch kann sich dabei vertiefen! Kein Mensch kommt so zum „reinen

Anſchauen", zur Verſenkung in ein Werk, geſchweige denn in ein Lebenswerk.

Wir ſelber, wir Dichter untereinander, kennen uns kaum. Wir wiſſen, daß einer ein Stück geſchrieben und ein anderer einen Roman. Wir leſen Kritiken über einander. Wir haben, wenn's hoch kommt, früher einmal, ein paar Bücher von dem geleſen oder von jenem. Wir tauſchen Freiexemplare aus. Wir wiſſen etwa, wer der Kerl iſt. Aber wir kennen auch nicht einen Bruchteil des Lebenswerks auch eines Teils nur der Kameden. Und das ſage ich, der ich dreieinhalb Jahre lang als Bibliothekar nur für deutſche Dichtung lebte!

Ein Kritiker, der in dieſer Zeit, in dieſer Sturzflut von Verpflichtung und Ereignis, ſich Stille und Einſamkeit erkämpft, um ſich wahrhaft zu verſenken, muß ſchon gepanzert ſein wie ein Taucher. Und doch ſind die Schätze aller Künſte nicht zu heben ohne ſolche gefeiten Forſcher. Sie müſſen herunter in die Tiefe, in die Selbſtverſunkenheit einer rätſelhaften Welt, oder ſie bringen nur Kunde von dem, was an der Oberfläche ſchwimmt. Nichts von dem, was zu fördern iſt, liegt zu Tage.

Was wären Beethovens Symphonien ſelbſt, im Bewußtſein eines Volkes, ohne die beſchwörende Macht, die — nachſchaffend — ſie verkündigt! Und wie fehlt uns der Mittler am Werk, der ſo, voll der Geſichte der Dichter, ſie verkündigt allem Volke! Ein Hellſichtiger, der ſehen macht!

Der Dramatiker, ja, er findet ſeinen Darſteller noch; er wird verkündigt, beiſpielhaft. Die ſtillere Kunſt der ſtummen Letter iſt unter die ſchweigenden Künſte gegangen. Und doch bedarf ſie des Mittlers erſt recht, des beſchwörenden Verkünders. Er wird nicht gefeiert; wir wiſſen es gut. Was iſt ſchon ein Buchbeſprecher!? Was iſt ſchon ſolch ein „Rezenſent"! Was iſt ſchon ein Kritiker, zu einer Zeit, da die Kritik doch „abgeſchafft iſt"! Was bringt ihm ſein Amt ein? Wer bezahlt ihn für die Mühſal, daß er tiefer ſchürft als einer, der ſeine ſechszehn Zeilen hinhaut?! Zeilenlohn iſt Zeilenlohn. Wer kann es ſich leiſten, wirtſchaftlich, zeitlich, geſundheitlich, ins Werk des Schaffenden einzudringen, nicht in „ein Buch" nur, nein, ins Weſen ihres Werks, bis in das keimende Geheimnis ihres Schöpfertums hinein? Wer iſt reich genug dazu an Liebe, an Ehrfurcht, an Künſtlertum, an Gönnertum, an Mut zur Verkündigung!? Wer iſt ſelbſtſicher genug ſeiner ſchöpferiſchen Ahnung, die durch ihr Bekenntnis erſt einem Werk die Wirkung ſichert, die Zeit ſchafft, Raum ſchafft, Ruhe ſchafft, Keime ausreifen zu laſſen!?

Und doch geht es hier wie dort um keimendes

Leben der Nation. Und doch geht es hier um die Hoffnung der Hoffnungsvollen. Es wird ſo unendlich viel getan, heute, um die deutſche Zukunft. Es wird ſo viel Nachwuchs gepflegt und betreut. So wollen wir Dichter auch einmal ausſchauen nach dem Nachwuchs derer, die uns nottun wie täglich Brot. Denn es gibt dich, du einſamer Wanderer, Wünſchelrutengänger des Geiſtes. Wir grüßen dich, Bruder Schöpfer im Geiſt, der du Quellen witterſt und Adern! Der du nicht Schnüffler und Sykophant, nicht Inquiſitor und Literaturpapſt, ſondern Quellenforſcher der Seele, Labſalſchöpfer und Wahr-Sager biſt. Du ſagſt unſere Werke wahr. Du begibſt dich noch in Gefahr, nicht Nachbeter des Bewieſenen zu ſein, ſondern Beſchwörer des Bezweifelten zu ſein. Du bliebſt Literaturprophet, wo du als Literaturhiſtoriker es dir bequemer machen könnteſt. Darum iſt dein aber auch die Zukunft.

Wir wollen miteinander ſorgen, daß deine Art und Gattung nicht ausſtirbt. Wir wollen dich mit dem Glauben erfüllen, mit dem du, Gefährdeter, an uns glaubſt. Du haſt eine Sendung, ungefeiert wie kaum eine, verkannt, verläſtert wie kaum eine, aber wichtig wie kaum eine. Sie iſt namenlos geworden; denn der „Kritiker" iſt tot. Und was iſt ein „Kunſtbetrachter"!

So werden wir dir einen Namen machen. Nicht: Schönredner des Geſchonten noch Sinndeuter deines Eigenſinns. Künder der Künſte ſollſt du heißen. Und Verkündiger der Künſtler. Deuter der Dichter ſollſt du heißen, du, der Seher ihrer Geſichte. Wiſſe, daß die Geſtalt der Geſtalter, an der du meißelſt, dein Meiſterwerk iſt.

„Oſtpreußiſche Muſik", das Mitteilungsblatt der Oſtpreußiſchen Muſikgeſellſchaft (Königsberg/Pr.), Muſikwiſſenſchaftliches Seminar, iſt nach langer Pauſe mit Heft 2 (Auguſt 1939) erſchienen, deſſen mannigfacher Inhalt auf rund 40 Seiten vielerlei Anregendes bringt:

Aus dem einleitenden kurzen Bericht von Willy Ludewigs über „Das Muſikleben der Stadt Memel ..." iſt zu erſehen, daß man während der Abtrennung Memels von Deutſchland ſtetig und hartnäckig und zielbewußt beſtrebt war, deutſche Muſik durch deutſche Künſtler zu pflegen. Zu dieſem Zweck wurde 1931 das

„Collegium musicum" gegründet, eine Vereinigung kunſtbegeiſterter und opferwilliger Muſikliebhaber, der das Bemühen auch glückte. Zwei weitere Aufſätze: „Rückſchau auf den Königsberger Konzertwinter" von Otto Beſch und „Die Oper in Königsberg" von Hans Engel beleuchten das Königsberger Muſikleben. Die Arbeit und die öffentlichen Veranſtaltungen des Collegium musicum der Königsberger Albertus-Univerſität ſchildert Herbert Kelletat, der an einer anderen Stelle des Hefts auch intereſſante Daten gibt von der kürzlich erneuerten Orgel in Gr.-Schwansfeld, der älteſten oſtpreußiſchen Dorfkirchenorgel. In dem Artikel „Zwei Jahre Danziger Muſikleben" betont Helmuth Sommerfeld die Verdienſte des Nationalſozialismus auf muſikaliſchem Gebiet. Von der Muſikpflege und muſikaliſchen Betätigung der HJ berichten Wilhelm Scholz und Johannes Roß; und Arno Hufeld, Vorſitzender der Oſtpreußiſchen Muſikgeſellſchaft, erzählt einiges von ſeiner Oper „Das bitterböſe Weib". Eine Würdigung Johann Friedrich Reichardts, des bedeutenden Königsberger Tondichters, bringt Hans Dennerlein, während zwei Abhandlungen aus dem Muſikwiſſenſchaftlichen Seminar der Albertus-Univerſität (von Helmut Backhaus und von Alexander Wieck) dem „vergeſſenen oſtpreußiſchen Muſikerzieher" J. F. W. Thomascik und dem Danziger Friedrich Wilhelm Markull gewidmet ſind. In der Reihe „Oſtpreußiſche Komponiſten in Selbſtzeugniſſen" kommt diesmal der aus Eydtkuhnen gebürtige und am Königsberger Konſervatorium ausgebildete Friedrich Welter zu Wort, deſſen Zyklus „Nach Oſtland" in Königsberg aufgeführt wurde. Schließlich iſt des reizvollen Artikels von Hans Engel zu gedenken: „Zwei Bildwerke künden von oſtpreußiſcher Muſik", dem eine Anzahl Abbildungen beigegeben iſt.

AUS TAGESZEITUNGEN

Dr. Gerhard Sappok: „Deutſche Muſik und Muſikkultur in Polen" (Völkiſcher Beobachter, Berlin, 9. Auguſt und Wien, 15. Auguſt).

De. Alfred Morgenroth: „Männerchor — unzeitgemäß?" (Weſtdeutſcher Beobachter, Köln, 15. Auguſt).

Dr. Armin Knab: „Bruckners Fünfte Symphonie" (Deutſche Allgemeine Zeitung, 20. Aug.).

GMD Prof. Dr. Karl Böhm: „Mozarts Genius in Salzburg" (Berliner Börſenzeitung, Berlin, 30. Juli).

Max von Millenkovich-Morold: „Das Erlebnis Bayreuth" (Völkiſcher Beobachter, Wien, 23. Juli).

Adolf Himmele: „Muſik — völkiſches Symbol". Vom inneren Reich deutſcher Muſik (Die Zeit, Reichenberg, 1. Auguſt).



Yrjö Kilpinen

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / SEPTEMBER 1939 HEFT 9

Yrjö Kilpinen.

Von Fritz Stege, Berlin.

Der Nordiſche Gedanke iſt Ausdruck einer Weltanſchauung, welcher die Steigerung des Menſchen ein göttliches Gebot iſt. Hans F. K. Günther.

Die weltanſchauliche Einſtellung der Gegenwart erwartet von der künſtleriſchen Bewertung eines Tonſetzers wie des Finnen Yrjö Kilpinen eine innerliche Auseinanderſetzung mit dem nordiſchen Gedanken. Der urſprünglich landſchaftliche Begriff läuft Gefahr, zu einem abſoluten Wertmaßſtab erhoben zu werden, als wenn das nordiſche Weſen in der Kunſt zwangsläufig „ſchön" ſein müſſe — das Unnordiſche dagegen künſtleriſch minderwertig. Eine Fehlmeinung, gegen die ſich führende Raſſeforſcher wie L. F. Clauß, Richard Eichenauer u. a. mit Recht ausgeſprochen haben. Und Schemann nennt die „Zergliederung geiſtiger Schöpfungen nach raſſiſchen Beſtandteilen" ſogar „die Zerſtörung ihrer ganzen ideellen und äſthetiſchen Einheit, da doch gerade das In-eins-Fließen, das Verſchmelzen das Letztcharakteriſtiſche aller höheren Geiſteswerke iſt".

Es bleibt ein bedenkliches Unterfangen, an einen Tonſetzer nordiſcher Herkunft mit feſtumriſſenen Vorurteilen heranzutreten und von ihm kategoriſch dieſe und jene Stilmerkmale zu verlangen — als wenn romaniſcher Geiſt nicht auch im „Nordlande" heimiſch werden könnte und ein Südländer wie Verdi zeitlebens nordiſchen Einflüſſen unzugänglich geweſen wäre. Anſtatt den Begriff des Nordiſchen zu einem Werkzeug rationaler Denkweiſe zu erniedrigen, ſollten wir uns lieber bemühen, ſeine künſtleriſche Objektivierung in jener demutsvollen Bereitſchaft hinzunehmen, die einem logiſch nicht zu enträtſelnden raſſiſchen Ideal gebührt — ohne damit ein vielleicht hart ausfallendes Werturteil zu verbinden. Das Genie bedarf keiner Vorſchriften darüber, wieweit es „nordiſch" ſein darf oder nicht.

Das Geheimnis nordiſchen Weſens beruht nicht in der Äußerlichkeit landſchaftlicher Bindungen, ſondern in der durchaus perſönlichen Art, die landſchaftliche Umwelt zu beſeelen. Und je ausgeprägter das Bild der Natur, je unterſchiedlicher es ſich zu Ländern anderer Zonen darbietet, deſto eigenwilliger wird es ſich im Spiegel des ſchöpferiſchen Genies offenbaren — des Genies, das ſich in Denken und Fühlen eins weiß mit ſeiner Umwelt und ihren Bewohnern, deren Charakter durch die Größe ihrer Naturverbundenheit beſtimmt iſt. Das Nordland formt den Menſchen, deſſen innige Beziehungen zum Heimatboden der tiefere Sinn aller nordiſchen Sehnſucht ſind, und verleiht ihm diejenige charakterliche Reinheit, die unmittelbarer Ausdruck der Landſchaft iſt. Ausgezeichnet hat L. F. Clauß die Einheit von Seele und Land in ſeinem Buch „Die nordiſche Seele" erfaßt: „Das Nordmeer atmet überall Unendlichkeit, und dieſe macht ſein eigentliches Weſen aus: alles iſt auf die Ferne geſtimmt, alles weiſt und drängt in

die Ferne, die kein Ende hat . . . Die nordiſche Landſchaft ruft auf, immer weiter zu gehen . . . ſodaß ſie niemals fertig erſcheint, ſondern immer im Werden begriffen . . . Raumwille erwacht in der Seele, die aus dieſer Landſchaft geboren iſt und wahrhaft in ihr lebt. Der nordiſche Raum reißt in die Ferne und will überwunden werden . . ." Glücklich der Tonſetzer, dem die Gabe verliehen iſt, ſich in ſeinen Werken zum Künder jenes nordiſchen Unendlichkeitsgefühls zu machen!

Die „nordiſche Sehnſucht" iſt ein natürliches Empfinden all derer, die aus ſeeliſcher Bedrängnis heraus in die Weite ſtreben. Das Nordland wird Symbol für die Überwindung des engen Ich, für den Drang, ſich an das All zu verausgaben. Und — mit den Worten Hans F. K. Günthers — der nordiſche Gedanke wird Ausdruck einer Weltanſchauung, welcher die Steigerung des Menſchen ein göttliches Gebot iſt. Die Weite des Landes bringt die Gottheit näher.

*

Die Beziehungen zwiſchen Finnland und Deutſchland verraten gerade auf muſikaliſchem Gebiet die ſeeliſche Verwandtſchaft beider Länder. War der Spohr-Schüler Fred. Pacius als Begründer finniſchen Nationalſtils ein Deutſcher, ſo iſt die Reihe der in Deutſchland ſtudierenden Komponiſten ſchier unüberſehbar: von Kajanus als Schüler des Leipziger Konſervatoriums, von Sibelius (bei Becker, Bargiel), dem Buſoni-Schüler Järnefelt, dem Bruch-Schüler Mielck, Selim Palmgren, Toivo Kuula bis zu K i l p i n e n, geb. am 4. Februar 1892 in Helſinki, der am dortigen Landeskonſervatorium ſtudierte und ſich in Wien bei Heuberger, in Berlin bei Paul Juon vervollkommnete. Er gehört dem Vorſtand des finniſchen Tonkünſtler-Verbandes, ſowie der Finniſch-deutſchen Geſellſchaft an, iſt Mitglied des „Ständigen Rates". Als Internationaler Preisrichter war er 1936 bei der Muſik-Olympiade in Berlin tätig und iſt Vorſitzender des Muſikausſchuſſes für die Olympiade 1940 in Helſinki. Seine zahlreichen Ehrungen und Auszeichnungen (darunter von der Hand des Führers) wünſcht Kilpinen nicht erwähnt zu ſehen, denn „von meinem Leben iſt nicht viel zu erzählen!" Seine Zeit teilt er zwiſchen Deutſchland und ſeiner Heimat, die ihm (ähnlich wie bei Sibelius) eine Ruheſtätte auf einem Landſitz außerhalb der Hauptſtadt gewährt. Hier, in der Abgeſchiedenheit der Natur, in ſtiller Zurückgezogenheit angeſichts des Meeres entſpringt die Quelle ſeiner ſchöpferiſchen Fantaſie, der wir über vierhundert, noch nicht geſchloſſen im Druck vorliegende Lieder zu finniſchen, deutſchen und ſchwediſchen Texten danken, dazu auch 6 Klavierſonaten, 3 Klavierſuiten, kleinere Klavierſtücke (Manuſkripte) eine neu erſchienene Sonate und Suite für Violoncello und Klavier, Männerchöre u. a.

Führte der Drang nach künſtleriſcher Vervollkommnung den jungen Tonſetzer gleich der Mehrzahl ſeiner Zeitgenoſſen nach Deutſchland, ſo blieb die Seele der Heimat verhaftet — dem „Land der tauſend Seen", dem Land des Lichtes, in dem die Sonne nicht untergeht, dem Land der weißen Nächte, in denen die Wirklichkeit zum Traum gewandelt wird, in denen die harten Linien des Tages gelöſt verblaſſen, eingehen in jene unendliche Weite, die ſich über das unermeßliche Schweigen dunkler Wälder und leuchtender Waſſer breitet. Finnlands geographiſche Lage bedingt die innerliche Abgeſchloſſenheit ſeiner Bevölkerung. Zwiſchen den Wellen der nördlichen Oſtſee und dem Eismeer führt eine unwirtliche, kaum gangbare Brücke nach Skandinavien hinein, und im Oſten dehnt ſich die Tiefebene Rußlands. In einem ſolchen Lande weiß ſich der Naturinſtinkt erfolgreich gegen die „Segnungen" der Ziviliſation zu behaupten — hier bewahrt völkiſches Leben ſeine Urſprünglichkeit, wird die Vergangenheit zur Gegenwart in der Erhaltung völkiſcher Traditionen, in der Ehrfurcht vor der Überlieferung. Und der ſchöpferiſche Künſtler, der ſeine Fantaſie in den Dienſt der Heimatliebe ſtellt, bedarf keiner Umwege, um auf der Flucht vor den Abhängigkeiten des Alltags zu ſich ſelbſt zu gelangen. Er wird zum unmittelbaren Künder ſeiner Umwelt, die ihn in unverfälſchter, reiner Form täglich, ſtündlich umgibt. Er ſelbſt iſt die Stimme ſeines Landes, das Echo der Volksſeele, in ihm werden Jahrhunderte der Geſchichte lebendig, wandeln ſich zu Wort und Ton. So mußte der finniſche Nationalkomponiſt Jean Sibelius aus innerem Drang heraus der muſikaliſche Ausdeuter des Kalevala-Epos werden, mußte in ſeinen ſinfoniſchen Dichtungen, in ſeiner abſoluten Muſik immer und immer wieder Lebensbilder ſeines Landes zeichnen. So

mußte Yrjö Kilpinen der Sänger der Heimat werden, um unermüdlich in beredſamer Liebe in hundertfältiger Variation als Kunſt zu geſtalten, was die Natur ihm eingab.

Wie Yrjö Kilpinen von der „Natur" zur „Kunſt" gelangt — das beweiſt überzeugend das dichteriſche Erleben der Texte von den kleinen Liebesliedchen der Jugendzeit bis zu der krönenden Vertiefung durch Chriſtian Morgenſtern, von Werk 3 Nr. 3 bis Werk 79. Die Reihe der mir vorliegenden 228 Lieder, für deren Überlaſſung ich den Verlagen Breitkopf & Härtel, Leipzig (zugleich Auslieferung der finniſchen Editionen Fazer und Weſterlund), Bote & Bock, Berlin und der Edition Wilhelm Hanſen, Kopenhagen — Leipzig meinen Dank ausſpreche, beginnt mit der Einbeziehung der Natur in das Liebeserleben. Aber im Gegenſatz zur Romantik iſt bereits in den Jugendwerken ein eigener melancholiſcher Ton voll düſterer Schwermut vorherrſchend. „Grabesnacht mein Liebchen verhüllt", und „beim Kuckucksruf" wird die Geſtalt der Verſtorbenen ſichtbar in jenen ſchlichten, von Hukkinen verdeutſchten volkstümlichen Zeilen:

Kuckucksrufen, goldner Sang ſchallt hinterm blauen Hange,
doch mein Liebchen ſingt nicht mehr, liegt im Grab ſchon lange.
Meiner Liebſten weiche Stimme klingt mir nicht zu Ohren,
Wehmut mir das Herz bricht, verlaſſen und verloren.
Kuckucksrufen hinterm Hange . . .

In dem unvollendeten letzten Satz ſchwingt die nordiſche Seele, die in ſich verſchließt, was zu tiefſt bewegt.

Man darf wohl die Jugendperiode bis zu der Bekanntſchaft mit dem finniſchen Dichter V. A. Koskenniemi datieren, dem der Liedmeiſter den erſten Zyklus von 37 Liedern in 7 Heften (Werk 20—26) dankt. Typiſch iſt der Beginn mit einer „Elegie an die Schönheit". Das Natur-Erleben kreiſt um die unmittelbare Umwelt, allein fünf Geſänge gelten der Ebene: „In Demut will ich angehören dir, o Ebene, und deinen herben Träumen, die ſtill zu jenen Höhen weiterziehen, wo Leid und Freude ſich verklärend einen" (deutſch von E. Kurkiali). Zwei Lieder beſingen den „Strand" — aber niemals beſehen mit den Augen des Glücks. Was der Dichter wahrnimmt zur Typiſierung des Strand-Erlebens: das iſt ein kleines Entlein, das ſich im Schilf verirrt hat und vor Kälte jammernd nach der Mutter ſchreit, und deſſen Klage an verlorene Jugend erinnert. — Seltſamkeiten der nordiſchen Seele!

Es folgt der Zyklus von 15 Liedern Werk 27—29 nach Texten von Ernſt Joſephſon. Unter den lyriſchen Betrachtungen mit dem Sammeltitel „Fantaſie und Wirklichkeit" verbirgt ſich wiederum manch Erguß an Meer und Strand neben einzelnen epiſchen Zügen wie „Der Nöck" oder „Die Elfe und der Kardinal", übrigens eine der wenigen humordurchtränkten Dichtungen. Die Werke 30—32 gelten 13 Dichtungen von Bo Bergmann, in denen übrigens zum erſten Male die für Kilpinens Schaffen ſpäterhin bezeichnende „Fjeld-Sehnſucht", die Liebe zu den Bergen, anklingt. In den Zyklen nach Anders Öſterling, Guſtaf Ullmann, Thor Cnattingius, Huugo Jalkanen (31 Lieder!) wechſeln Stimmungen des Tages und der Jahreszeit mit Einzelſchilderungen der Landſchaft und perſönlichen Beſeelungen der Natur.

Ein neuer Abſchnitt der Entwicklung wird mit den berühmten „Fjeldliedern" Werk 52—54 nach Texten von V. E. Törmänen erreicht. Dasjenige Werk, das gerade in Deutſchland beſonderes Aufſehen erregt hat und dem Namen des Tonſetzers zu größter Beachtung verhalf. Die Wahl dieſer Dichtungen könnte vielleicht darauf ſchließen laſſen, daß der Sänger der Heimat ſein perſönlichſtes Erlebnis in der Sehnſucht nach dem Unerreichten findet. Der unermüdliche Künder der „Ebene" richtet ſeinen Blick in die Ferne und wächſt gerade dadurch über ſich hinaus, daß er die Berge ſucht — weit hinten an den Grenzen ſeines Landes. Dort brauſen wild die Stürme, Sonnenflammen brennen und längſt verhallene Hochlandsweiſen klingen dem erſtaunten Ohr. „Fjelde will ich wiederſehen, Gipfel ich erklimmen, adlergleich von ſtolzen Höhen weite Welt beſchauen." Das iſt etwas Neues für den Bewohner der Ebene, der ſtarr, erſchrocken von der Urgewalt der Berglandſchaft bezwungen wird. Er lauſcht nie gehörten Stimmen, und die Harfe ſeiner Seele rauſcht auf in begeiſterter Hingabe, in demutsvoller Andacht. Das Kraftgefühl der Berge durchglüht den Sehnſüchtigen, und er reißt die Gefährtin mit ſich:

„O Einzige, Geliebte du!
Nun komm, wir wandern den Fjelden zu!
Von Ferne ſchon der Gipfel glüht,
und jauchzend ſchallt der Fjelden Lied!"

Das iſt groß — das iſt gewaltig — Fels auf Fels getürmt. Aber die zarten, die beſcheiden lyriſchen Klänge fehlen nicht. Es gehört zu den Weſenseigenheiten Kilpinens, daß er ſich immer wieder dankbar vor der Macht des Liedes, vor dem Geſang und der Muſik neigt — ein Charakterzug, den er mit Franz Schubert teilt, wenn in die Fjeldlieder plötzlich ein Bekenntnis „An das Lied" eingefügt wird:

So wie vom Fels die Quelle leiſe rieſelt
und gibt der armen Weide goldne Ähren,
ſo bringſt, o Lied, du holdes, mir zur Blüte
die Sehnſucht, die in meiner Seele lebt.
Laß mich dir danken, o mein Lied, du holdes:
mit Sehnſuchtsblüten du mein Leben ſegneſt,
du klingſt mir heller nur, wenn auch der Herbſt
ſich nahet, wenn die Blumen ſtill verwelken.

(Deutſch von E. Kurkiali.)

Und nun das nächſte, das größte dichteriſche Erleben — die dritte, die Hochperiode des Liedſchaffens: C h r i ſ t i a n M o r g e n ſ t e r n. Nicht weniger als 74 Texte Morgenſterns wurden von Kilpinen vertont, und harren zum Teil noch der Drucklegung. Bisher ſind 22 veröffentlicht (Verlag Bote und Bock, Berlin), weitere dürften in dieſem Jahre bei Breitkopf und Härtel, Leipzig, erſcheinen. Die innere Verwandtſchaft mit Morgenſtern kann nicht überraſchen, wenn man die Empfindungstiefe des auch von mir hochverehrten Dichters bedenkt, deſſen „Kehrſeite" in den Palmſtröm-Dichtungen leider eher Anerkennung gefunden hat als ſeine ernſten Bekenntniſſe wie in den gedankenſchweren Lebensaufzeichnungen, „Stufen" betitelt. Dem Tondichter Kilpinen gelingt die künſtleriſche Metamorphoſe in der Vertauſchung der landſchaftlichen Unendlichkeit mit der ſeeliſchen Weite. Wie die Natur ſeiner Heimat keine Grenzen kennt und in das All hineinwächſt, ſo erweitert Morgenſtern die Schranken der Seele und öffnet den Blick des Myſtikers für die Wunder des Jenſeits, die ſich nur den Tiefſchürfenden breiten. Mit Morgenſterns „Liedern um den Tod" hat Kilpinen, der Naturſänger, eine einſame Höhe weltabgeſchiedener Kunſt erreicht, in der ſich Wiſſen und Ahnen um Werte der Unendlichkeit die Hand bieten. Und die Bekanntſchaft mit deutſchen Dichtern zeitigt weitere Früchte: mit den Zyklen „Sommerſegen" Werk 75 und „Spielmannslieder" Werk 77 von Albert Sergel, mit den Liedern des Hans Fritz von Zwehl Werk 79 iſt die Gegenwart erreicht.

*

Es iſt begreiflich, daß ein Komponiſt, durchdrungen von der Liebe zu Volk und Heimat, umſo eher als ausgeſprochen „völkiſcher" Tonſetzer in die Geſchichte eingehen kann, je ausgeprägter der Typus des durch ihn vertretenen Volkes iſt. Ein Land ohne Vergangenheit, ohne Tradition, ohne ſeeliſche Verbundenheit mit dem Boden der Väter — man denke etwa an Nordamerika — wird kaum dazu gelangen, einen „Nationalſtil" in der Muſik zu entwickeln. Ein Völkergemiſch voll raſſiſcher Gegenſätze muß in ſeinen Kunſtäußerungen notwendig „international" bleiben. Kilpinens Heimat dagegen, das Land der Kalevala, der Ranolaulua (Runengeſänge) und Torventuitotusta (Hornbläſerweiſen) beſitzt trotz der gewiſſen Verſchiedenartigkeit der Bevölkerung (Tavaſten, Karelen, Lappen, Schweden, Ruſſen) einen inneren, nationalen Zuſammenhalt auf der Grundlage des beſonders ſtarken Traditionsgefühls und der naturhaften, landſchaftlichen Bindungen. Hier ſind die Vorbedingungen geſchaffen für die Entwicklung künſtleriſcher Charaktere, die in ihren ſchöpferiſchen Äußerungen vollkommen völkiſch wirken, o h n e — und das iſt das Entſcheidende — j e m a l s m i t B e w u ß t ſ e i n o r i g i n a l e V o l k s m u ſ i k v e r w e n d e t z u h a b e n.

Dieſe Feſtſtellung zwingt ganz beſonders zur Beachtung und Befolgung. Falſch verſtandene Volkstümlichkeit hat in Deutſchland zu der unberechtigten Meinung geführt, man könne nur

dann wahrhaft „volkstümlich" sein, wenn man völkisches Originalgut mit dem Meißel der Kunst recht und schlecht zusammenstutze, und die „volkstümliche" Bedeutung eines Komponisten erweise sich darin, wieviele Variationenwerke er über deutsche Volkslieder geschrieben habe. Jean Sibelius hat niemals finnische Volksweisen aufgegriffen. Yrjö Kilpinen ist bis auf einen kleinen Einzelfall jeder Verwendung von Volksmusik aus dem Wege gegangen. Und doch atmet die Musik von Sibelius nicht minder als diejenige Kilpinens ausgesprochen völkischen Geist.

Beispiele sprechen mehr als Worte. Ich bringe hier zwei Proben aus den „Fjeldliedern", und zwar zwei Gesänge, die dem Zuhörer blitzartig Einblicke in eine ganz neue, fremde, eigene Gefühlswelt gestatten:

„Fjeldlied".

1. Allegro con anima

O Ein – zi – ge, Ge – lieb – – te du! Nun komm, wir wandern den Fjel – den zu! Von fer – ne schon der Gip – fel glüht, und jauchz – – zend schallt das Fjeldenlied.

„Den Fjelden zu".

2. Allegro con brio — Meno mosso

Fjel – de will ich wiederschauen, ihnen gilt mein Sinnen. Droben wild die Stürme brausen, Sonnenflammen brennen.

Und hierzu zwei typische Begleitfiguren zu den ersten Takten der obigen Liedzeilen — gleichzeitig auch als Vorspiele geltend; zum „Fjeldlied":

3.

Vorspiel und erste Liedzeile „Den Fjelden zu":

4.

Der Charakter dieser Liedproben bringt bereits diejenige Eigenschaft zum Ausdruck, die wir als „Weite" in der nordischen Musik empfinden. Der Sänger, der im „Fjeldlied" die Geliebte

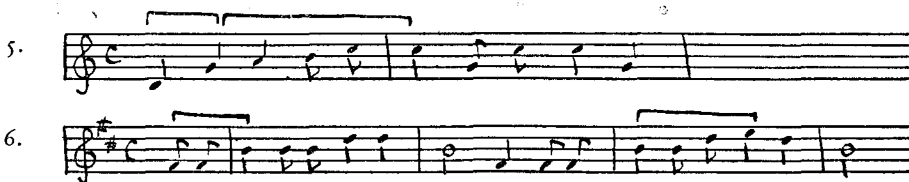
ruft, bedient sich einfacher Naturtöne. In der Deklamation folgt er frei seinem Naturgefühl ohne Rücksicht auf „betonte" oder „unbetonte" Taktteile, ohne Beachtung der musikalischen Periode, deren Viertaktigkeit durch einen eingeschobenen Takt erweitert wird. Der Mittelsatz führt dem Text gemäß, aber im Gegensatz zum Charakter der finnischen Volksmusik die ungestüm drängende Aufwärtsbewegung fort. Die Achtelbewegung der Begleitung bringt eine Beschleunigung, die über einem lang ausgehaltenen (7/4) Trompetenruf abbricht. Der Dacapoteil setzt „molto largamente, con grand espressione" ein und verwandelt die kühle Strenge des tonal neutralen ersten Teils in ein leuchtend warmes Dur. Eigenartig ist die Kadenzierung über dem Dominantseptakkord auf E mit dem Gis in der Oberstimme, unvermittelt mit D-dur-Schluß in der Quintlage. Im Nachspiel wird noch zweimal die gleiche Kadenzierung angestrebt mit einem sich aufbäumenden E—Fis—Gis, fortissimo largando nach dem A des D-dur-Dreiklangs hinführend.

In „Den Fjelden zu" sprüht gleich einem aufschäumenden Sturzbach der Sechzehntellauf (Beisp. 4) in die Höhe, stürzt sich auf die D—E—D-Wechselnoten und bricht jäh ab, um zum „Meno mosso" (Beisp. 2) mit ruhig schreitenden, aber im Gegensatz zur Melodie eine Eigenbewegung bekundenden terzlosen Quint-Oktav-Klängen im „ritmo distintamente" den Gesang zu stützen. Der Wiederholungsteil weicht an dieser Stelle zu den Worten „längst verhallne Hochlandsweisen mächtig in mir klingen" überraschend nach B-dur und Es-dur aus. Zum dritten Male stürmt der Sechzehntellauf empor, die machtvollen Quintklänge stützen als Höhepunkte das leiterfremde F in der Singstimme mit dem terzlosen B-dur-Akkord, um mit der G-dur-Quinte auszuklingen.

Wenn man diese beiden wahrhaft stolzen, königlichen Fjeldlieder hört, besonders in der berufenen Wiedergabe durch Prof. Gerhard Hüsch, den eigentlichen Entdecker Kilpinens für Deutschland, dann weitet sich das Herz voll Hochgefühl, und die philosophischen Vertreter der psycho-physischen Wechselwirkung könnten die eigenartige Beobachtung buchen, daß ich bei diesen Liedern ebenso wie bei den Sinfonien von Sibelius unwillkürlich den Drang zur „Tiefatmung" spüre . . .

In diesen Gesängen tritt uns Kilpinens künstlerische Gestalt in so überzeugender Deutlichkeit entgegen, daß eine Analyse seiner Melodiebildung von den beiden Fjeldliedern ihren Ausgang nehmen könnte.

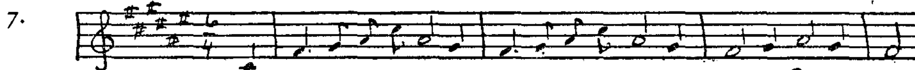
Beginnen wir bei dem Auftakt des Beispiels 1. Die finnische Sprache ist trochäisch, ein jambischer Auftakt ist selten. Die Betonung erfolgt auf der ersten Silbe (man hüte sich, den Namen „Kilpinen" anders als mit dem Akzent auf dem ersten „i" auszusprechen!). Demgemäß überwiegen bei Kilpinen auch die auftaktlosen Liedgebilde, obgleich er sich niemals irgendwelche künstlerischen Bindungen auferlegt. Das Intervall der Quarte — hier hermeneutisch bedingt — ist typisch für Kilpinens Stil und beweist zugleich die Macht der unbewußten Bindungen an die nordische Volksseele. Werner Danckert spricht in seinem grundlegenden Werk „Das europäische Volkslied" (Berlin 1939, S. 328) von den „tetrachordalen Hauptzonen" der finnischen Volksmusik als Vermächtnis eines östlichen Hirtenstils. Zwei aufeinandergesetzte Tetrachorde führen zur Septime — jener Septime, die in der nordischen Musik, besonders bei Grieg eine hervorragende Rolle spielt, ohne eigentliches Eigentum seines Stils zu sein. Auch bei Kilpinen ist dieser Zug unverkennbar, wie folgende Tetrachord-Zonen aus zwei Liedern ganz verschiedener Schaffensperioden zeigen, und zwar aus Werk 28 Nr. 10 und Werk 53 Nr. 3:



Ist das „Fjeldlied" durch seine Quartenschritte charakteristisch, so sind die Sekunden des Beispiels 3 nicht minder bedeutungsvoll für Kilpinens Deklamation. „In den Melodien finnischer

Völker zeigt ſich immer wieder die Tendenz zur Verengung und Sammlung um eine reperkuſſale Mitte“, ſtellt Werner Danckert mit Recht feſt. Die deutlich hervortretenden Reperkuſſionstöne beweiſen nur wieder, wie ſtark Kilpinen vom finniſchen Volkskolorit abhängig iſt. Die hier angewandte „Engmelodik“, die bis zum reinen Rezitativ gehen kann, iſt unbewußtes Lehngut aus der finniſchen Volksmuſik. Man hat bei Kilpinen ſtets das Gefühl, daß jedes Intervall, jede Tonfortſchreitung ihre ganz beſtimmte Bedeutung hat. Es gibt wenige Komponiſten, die (auch in Bezug auf die Begleitung) ſo ſparſam arbeiten, ſo vorſichtig ſind in der Wahl der Höhepunkte. Wohl kennt und liebt Kilpinen den leichten, kühnen melodiſchen Aufſchwung. Aber dann iſt es oft, als legen ſich Schleier über die Entfaltung der Melodie, die wie im Nebel unentwickelt an den Boden geſchmiegt iſt, um beim erſten Sonnenſtrahl blitzartig zur Höhe zu ſchwingen. Es kommt vor, daß ſich ein Lied überhaupt nicht über den Umfang der Quarte erhebt, allenfalls einmal zur Quinte geht („Fackeln im Sturm“ Werk 41, 5) die Oktave iſt ſelten in ſeinem Schaffen, größere Intervalle treten überhaupt nicht auf. Die „Reperkuſſion“ bringt es mit ſich, daß man bei der architektoniſch ſchönen Struktur der Geſänge in ihrer melodiſchen Entfernung von einer gleichbleibenden Mitte geradezu von „Tiefpunkten“ im Gegenſatz zu den „Höhepunkten“ ſprechen könnte — dort nämlich, wo die Stimme um eine Quarte fällt am Schluß der Zeilen-Enden, der Sprechmelodie folgend. Das iſt das Bewundernswerte, daß Kilpinen bei aller Freiheit der Deklamation — ſeine Lieder wimmeln von Taktwechſeln — peinlich genau dem Wortakzent folgt und niemals ſpüren läßt, wie er geſtaltet, phraſiert, ſynkopiert. Das iſt alles wie aus einem Guß, als müſſe es ſo, könne es gar nicht anders ſein. Daß er überdies mit faſt rezitativiſchen Tonwiederholungen urgewaltige Spannungen weckt, die zu mitunter elementaren Entladungen drängen, beweiſt der harte Gegenſatz im Beiſpiel 2 „Den Fjelden zu“.

Aber bei der Betrachtung der beiden Melodien fällt uns eine weitere Eigenheit auf: ſie ſind nämlich pentatoniſch, beziehungsweiſe nähern ſich entſchieden der Fünftönigkeit. Die halbtonloſe Pentatonik iſt der finniſchen Volksmuſik nicht fremd, wenn man auch annehmen darf, daß ſie nicht zu den nationalen Eigenheiten zählt, ſondern ihren Urſprung in vorgeſchichtlichen Zeiten findet, als fernöſtliche Einflüſſe noch vorherrſchend waren. Gewiß ſind in Kilpinens Melodiebildungen auch kirchentonale Merkmale nachweisbar, ſo beſonders in der Vermeidung von Leitetönen. Aber die pentatoniſchen Neigungen ſind doch zu auffallend, als daß ſie ſich überſehen ließen, ja es bedeutet ſogar einen eigenen Reiz feſtzuſtellen, wie ſich der Komponiſt unbewußt zur Pentatonik „erhebt“, um einen beſtimmten Hochflug der Seele zum Ausdruck zu bringen. Es gibt Lieder, die faſt halbtonfrei ſind wie der Anfang von Werk 33, 7:

7.


Auch hier wieder die „Reperkuſſion“ Fis — es iſt, als wolle der Sänger immer wieder die Feſtigkeit des Heimatbodens prüfen und ſeinen Standpunkt fixieren. Aber die ſchweifende Pentatonik erzeugt eigentümlich ſchwebende Wirkungen ohne tonalen Halt. Die Scheu vor dem Feſtlegen auf Dur oder Moll, die zwar bei Kilpinen nicht ausſchlaggebend iſt, aber doch ſpürbar wird in der von Jugendzeit bewahrten Vorliebe für terzloſe Begleitakkorde und Quintenparallelen, iſt finniſche Volkseigenheit, ſo z. B. im Vortrag der Runenweiſen. Gerade dieſes Schreiten zwiſchen Dur und Moll aber iſt es, das die engen Grenzen tonaler Einſchränkung durchbricht und beim Hörer jenes Unendlichkeitsgefühl wachruft, das in Kilpinens Muſik ſchlummert.

Die Unauffälligkeit der Stilmerkmale in Kilpinens Schaffen iſt deshalb größte Kunſt, weil ſie vollkommenſter Naturhaftigkeit entſpricht. So ſehr ſich Kilpinen in der anſpruchsvollen künſtleriſchen Leiſtung über das reine Volkstum erhebt, bleibt er innerlich gebunden an gewiſſe Einzelheiten volkstümlich gleichmäßiger Skandierung, an die dem Volkslied eigene Neigung der Melodiebildung, in der fallende Tendenzen vor den anſteigenden überwiegen. Lieder, in denen Sekundſchritte vorherrſchen und jede Entfaltung abſichtlich gehemmt wird, entſprechen mit gleichförmig wiederholten Motiven der Melancholie textlicher Stimmungen. Naturlaute — wie im „Fjeldlied“ — erinnern an die „Seufzerlaute“ altfinniſcher Runen. Das eigen-

artige, ſynkopierte Aufſteigen zur Quinte auf dem betonten Taktteil möchte ich als zwar ſelten auftretende, aber doch für Kilpinen typiſche „L a u ſ c h e f f e k t e“ bezeichnen, etwa in folgenden Beiſpielen aus drei verſchiedenen Schaffensperioden:

8. op. 21, 1

9. op. 42, 5

10. op. 54, 2

Die Identität von Melodie- und Gefühlsbewegung zeigt hier Beiſpiel 9. Der Anruf an die Sonne tritt in Gegenſatz zu dem herabziehenden Empfindung bei der Vorſtellung der „öden Buchten“. Die oben erwähnte eigentümliche Melancholie motiviſcher Gleichförmigkeit mit ſinkender Tendenz beweiſt am ſchönſten das Fjeldlied „Alte Kirche“:

11. Lento

Ich erwähnte, daß das „Fjeldlied“ (Beiſpiel 1) in einen breiten Schluß ausklingt „molto largamente con grand espressione“. Auch die E r w e i t e r u n g d e r K a d e n z e n zählt zu Kilpinens ſtiliſtiſchen Eigenheiten. Ein einfaches Ritardando, Fermaten und andere Hilfsmittel genügen ihm kaum; der Ton ſchwillt in die Breite, wird gedehnt nicht nach dem ſubjektiven Ermeſſen des Vortragenden, ſondern dem wohlüberlegten Willen des Tonſetzers. In dieſen „Unendlichkeits-Kadenzen“ dürfte ſich nicht zuletzt ebenfalls ein bezeichnendes Naturgefühl ausſprechen.

Melodie iſt das Primäre — die Begleitung wächſt von ſelbſt aus irgend einem „Stichwort“ des Textes. Kilpinen macht es uns dank der Einfachheit und Sparſamkeit ſeiner Mittel leicht, ihn in der Schöpferwerkſtatt zu belauſchen. Er erfaßt einen Text „Ich ſchließ' die Augen zu . . . mir tönt wundervoll des Sommers leiſer Chor“ — und zu dem Stichwort erklingt ihm innerlich ein leiſes Quintengeläut, das oſtinat feſtgehalten wird, während der Baß in Sexten abwärts ſchreitet: es entſteht „Sommertöne“ Werk 39, 4. Oder es iſt ein Tonlaut, ein mit Sekund-Vorſchlag zirpender Vogel, der die „Keimzelle“ darſtellt (Werk 41, 1). Faſt überall läßt ſich in den Dacapo-Liedern die „K e i m z e l l e“ in klanglicher, motiviſcher oder rhythmiſcher Beziehung unſchwer ermitteln.

In ſeiner H a r m o n i e ſchreckt Kilpinen vor keinem Wagnis zurück — man ſehe ſich die Sekund-Reibungen in Beiſpiel 2 und 4 an, einmal unmittelbar zuſammenſtoßend, dann wieder in rhythmiſcher Verſchiebung. Seine harmoniſche Palette iſt ungemein farbreich. Kontrapunktik findet ſich ſo gut wie garnicht. Er verſteht es dagegen, ſelbſt dem einzelnen Begleitton Seele einzuhauchen, der manchmal als oberer Orgelpunkt durchgehalten wird, ſich vorſichtig zur Zwei-, zur Dreiſtimmigkeit erweitert. Dann wieder ſchießen nordlichtartig kühnſte, fernliegende Modulationen auf, leuchten ſtrahlenförmig und erlöſchen. Am ſchönſten in Sergels „Spielmannsliedern“, deren rein deutſch empfundener, z. T. tänzeriſcher Inhalt durch harmoniſche Ausweichungen der einzelnen Teile bunt gefärbt wird wie im „Tanzlied“: B-dur — Es-dur — Ges-(Fis-)dur, H-dur — C-dur — B-dur.

Das Lebenswerk Kilpinens zeigt eine geradlinige Entwicklung. Auf dem Wege zu anſpruchsvoller Kunſtmuſik bewahrt er getreu frühe Merkmale der Jugendzeit. Auf der Mitte des

Weges beschert er uns noch reizvolle kleine Volks- und Kinderlieder in der Verbindung mit dem Dichter Cnattingius (Werk 43—46), um dann in den Morgenstern-Liedern, vor allem in dem Zyklus „Lieder um den Tod" seinen Gipfel zu erreichen. Die Reihe umfaßt das vielvertonte „Vöglein Schwermut", „Auf einem verfallenen Kirchhof", „Der Tod und der einsame Trinker", „Winternacht", „Der Sämann" und „Unverlierbare Gewähr". Kein anderer als Kilpinen ist dazu berufen, die „todestraurige" Stimmung des „Vöglein Schwermut" auszudeuten. Die ihm eigene Monotonie beherrscht die Dacapoteile:

12. Poco allegretto, mesto:

In der Freiheit des Taktmaßes, der Melodieführung erhebt sich Kilpinen im „Verfallenen Kirchhof" merklich über voraufgegangene Arbeiten:

13. Lento mesto

Aber es fehlen nicht die einfachen, metrischen Weisen mit „sinkender Tendenz" — im melodischen Gehalt merklich an Beispiel 11 erinnernd:

14. Andante con tristezza

Unheimlich, packend ist das düstere Zwiegespräch zwischen Tod und Trinker, dessen stereotypes „Dein Wohl" endlich im Sterben abbricht. Kilpinen verinnerlicht sich in diesem Zyklus wie in den Reihen von Sergel und Zwehl (hier als Krönung „Marienkirche zu Danzig im Gerüst" mit dem kraftvoll aufbegehrenden Choral), in den „Liebesliedern" Morgensterns in ganz erstaunlichem Maße, und tiefstes Erleben verleiht den Gesängen ihre tondichterische Verklärung.

Wer sich mit Kilpinens Liedkunst näher vertraut machen will, findet hierzu Gelegenheit durch eine große Reihe von Schallplatten, die mir von der Firma Electrola, Berlin, liebenswürdigst zur Verfügung gestellt wurden. Es sind sieben Platten mit insgesamt 24 Liedern, die das Hauptgebiet seines Schaffens berücksichtigen. Neben einzelnen früheren Gesängen treffen wir die bedeutendsten Lieder aus dem 2. Zyklus „Liebeslieder", aus den „Fjeldliedern" an, während Morgensterns „Lieder um den Tod" vollständig aufgenommen sind. Ganz hervorragend ist die Wiedergabe in ergreifender Beseelung durch Gerhard Hüsch, der Anfang November abermals einen „Kilpinen-Abend" in Berlin veranstalten wird, begleitet von Hanns Udo Müller. Als verläßliche, feinsinnige Begleiterin erweist sich auch Margarete Kilpinen,

die kunſtverſtändige Gattin des Komponiſten, die auf der Schallplatte ebenſo wie im Konzertleben ihre pianiſtiſche Kunſt in den Dienſt ſeiner Schöpfungen ſtellt. Beſonders auf dem Gebiet der Kammermuſik zeigt ſie ſich als unerſetzliche Gehilfin, neben Klaviermuſik brachte ſie kürzlich in Dortmund im Rahmen des „Richard Wagner-Verbandes deutſcher Frauen" in Anweſenheit von Frau Winifred Wagner Kilpinens Sonate für Violoncello und Klavier nach der Berliner Uraufführung gemeinſam mit Paul Grümmer erfolgreich zu Gehör.

Kilpinen iſt als Komponiſt von Kammermuſik noch wenig in Erſcheinung getreten. Die Veröffentlichungen beſchränken ſich auf die Violoncello-Sonate Werk 90 und die Suite für Violoncello oder Gambe mit Klavier Werk 91, beide im Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig. Die vierſätzige Suite, die mit einem Adagio ausklingt, iſt ein liebenswürdiges Stückchen, der Liedmuſik am eheſten verwandt in der abſoluten Vorherrſchaft der Melodie und Einfachheit des Gefühls. Wertvoll iſt das ſtill verſonnene Muſizieren des „Grave". Ein im ganzen unproblematiſch ſchwereloſer Tonreigen, entſpannend und wohltuend. Perſönlicher iſt die Sonate Werk 90. Seeliſches Kraftgefühl trägt das von dramatiſch drängenden Spannungen erfüllte Werk mit ſeinen ſchlagartigen Akzenten im erſten Satz, mit ſeinen Kontraſten der Thematik, die aus einem Adagio-Thema und einem Allegro-Apaſſionata-Thema beſteht und den Bogen der Stimmung von den erſten Takten bis zum Finale ſpannt. Die für Kilpinens Stil auffällig großen Intervallſchritte verraten eine oft elementare Stärke des Ausdrucks. Das Klavier wird zum ebenbürtigen Partner des Soloinſtrumentes, gewinnend iſt im Mittelſatz des melodiöſen Scherzo-Teils ein Kanon eingefügt. Von verhaltener Leidenſchaft durchglüht iſt das kurze, wertvolle Andante, dem ſich ein toccatahaftes Allegro anreiht. Mit dieſen Schöpfungen, die aus der Natur des Violoncellos heraus dem Soliſten lohnende Aufgaben ſtellen, hat Kilpinen ſeine Berufung auch für dieſes Gebiet erwieſen.

Man hat dem Tonſetzer die Bezeichnung eines „finniſchen Schubert" angehängt, und damit hat die unausrottbare Klaſſifikationsſucht des Deutſchen wieder einen ihrer fragwürdigſten Triumphe gefeiert. Als wenn jeder Komponiſt, der zur Einfachheit neigt und für ſeine Empfindungen den unkomplizierteſten, eindeutigen Ausdruck findet, unbedingt in die Nähe von Franz Schubert rücken müßte. Kilpinen hat es nicht nötig, Meiſtern der Vergangenheit an die Seite geſtellt zu werden, denn er hat uns gezeigt, wie er mit den ſchlichteſten Mitteln perſönlicher wirken kann als ein mit allen Modernitäten vertrauter effektlüſterner Sinfoniker. Man kann hundertfach behaupten, dieſe oder jene Wendung erinnere an Franz Schubert, an Hugo Wolf — und wird doch aus der Zuſammenſtellung ſolcher Merkmale künſtlich keinen Kilpinen zeugen können, deſſen Empfindungswelt den Stempel charaktervoller Abgeſchloſſenheit trägt. Und auch aus den Stileigenheiten, die ich aufzuweiſen bemüht war, läßt ſich ebenſowenig ein Kilpinen formen, deuten oder erklären. Man kann aus Weſensäußerungen auf Einzelheiten der nordiſchen Seele ſchließen — aber Unſagbares läßt ſich letzthin nicht definieren. Und man kann dem ſchöpferiſchen Stil Kilpinens aufſchlußreiche Erkenntniſſe abgewinnen, ohne den Kern ſeines Weſens zu entſchleiern. Denn Kilpinen und die nordiſche Seele — ſie wollen nicht geraten, ſondern gelebt werden. Im Erleben liegt der Schlüſſel zu ihrem Wert.

Moderne ſchwediſche Muſik und Muſiker im Umriß.[1]

Von Fritz Tutenberg, Chemnitz.

II.

Die ſchwediſche Oper.

Bei der Entwicklung der nationalen Tonſchulen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts kann man die Beobachtung machen, daß ſie trotz der Unzahl ihrer fruchtbar ſchöpferiſchen Begabungen auf dem Gebiet der Oper wenig hervorbrachten, was bleibende Aufnahme bei anderen Kulturkreiſen und Völkern gefunden hätte. Was kennen wir bei uns an Opern von den Ruſſen? Muſſorgskijs „Boris" hat vierzig Jahre nach ſeiner Entſtehung einen ſcheinbaren Siegeszug durch die Welt angetreten; heute hört man noch kaum etwas davon. Seine „Chowanſchtſchina"

[1] Siehe den einleitenden Auffatz im 1. Nordiſchen Heft (April 1933).

blieb ein interessanter Versuch der Dresdner Oper, ebenso seine reizende komische Oper „Der Jahrmarkt von Sforotschinzy" der einer Reihe deutscher Bühnen. Borodins großangelegtes Opernwerk „Fürst Igor", eine riesige Sammlung russisch-asiatischer Volksmusik, wird immer wieder hervorgeholt, bearbeitet und nach wenigen Vorstellungen bei Seite gelegt, — die epische Handlung lähmt jede Aufführung. Die Opern Rimsky-Korssakows, etwa „Maiennacht", „Zar Saltan", „Märchen von der unsichtbaren Stadt Kitesh", „Der goldene Hahn" sucht man vergebens zum Leben zu erwecken. Ebenso geht es beispielsweise mit den Tschechen. Von Smetanas zahlreichen Opern wird im Ausland nur die „Verkaufte Braut" aufgeführt. „Dalibor", „Der Kuß", „Das Geheimnis", man kennt sie höchstens aus Gelegenheitsaufführungen. Wer weiß etwas bei uns von Dvořáks Opernwerk, etwa von der „Russalka" oder dem reizenden musikalischen Lustspiel „Der Bauer als Schelm"?

All diese Opern, die sich aus allen Ländern beliebig vermehren ließen, leiden unter ihrem epischen Textbuch, das von Lyrismen fast zugedeckt wird — oder überhaupt auf eine fortlaufende klare Handlung verzichtet. Herausgefordert wird das durch die Eigenart der nationalen Komponisten, die die große Form gern in Mosaik auflösen. Der Grund: die Komponisten kommen direkt von der Volksmusik her, veredeln sie oder schaffen in ihrem Geiste. Da in der Volksmusik reiche Schätze liegen, brauchen sie nicht zu sparen. Statt der kunstmäßigen Ausarbeitung eines Gedankens bringen sie einen neuen Einfall. Während wir Deutschen bereits bei einer höheren Stufe der Entwicklung angelangt sind: der kunstmäßigen Formung, der Beschränkung auf wenige, wichtige und prägnante Ideen, leben die Musiker dieser nationalen Tonschulen noch von der Überfülle. Das bringt es mit sich, daß ihren Werken größerer Gattung die nötige Ausgewogenheit fehlt, daß sie durch ständig neue Einfälle die Fassungskraft des Publikums verwirren, daß an Stelle der gestaltenden und weise auswägenden Kraft die „Musiksammlung" tritt.

War das für die Zeit von 1850 bis 1900 der Fall, so kann man jetzt bei diesen nationalen Tonschulen, auch dort, wo sie nicht dem übermächtigen Einfluß Wagners unterliegen, bemerken, daß sie auf einer zweiten Stufe angelangt sind, in der die „Musiksammlung" mit der gestaltenden, auswägenden Kraft vereint erscheint. Beweis dafür ist u. a. Janaceks Opernwerk.

Wenn irgendwo das Wort, daß der Prophet nichts in seinem Vaterland gilt, besonders nachdrücklichen Wert hat, so ist es in Schweden. Wenn die bisherigen allgemeinen Ausführungen auch für dieses Land gültig sind, so ist doch Eines nicht zu vergessen: Schwedens eigene Musikentwicklung, besonders in der Oper, setzte sehr spät ein, da das schwedische Publikum der Meinung war, daß ein Schwede in der Musik nichts Vernünftiges schaffen könne. Man vermied bis 1900 die Gründung von Orchestervereinigungen und sieht im Publikum heute noch nicht recht ein, daß ein Schwede in der Kgl. Oper zu Stockholm zu Worte kommt. Erst in den letzten fünfzehn Jahren scheint sich da ein entscheidender Umschwung zu vollziehen, hervorgerufen durch eine sich zwar langsam, aber eigenständig entwickelnde wertvolle Opernproduktion.

Bis 1900 stand man stark unter dem Einfluß Wagners. Andreas Hallén, dessen erstes Werk „Harald, der Viking" seine Einstellung verrät (ihm folgten „Valborgsmässa" und „Der Schatz des Valdemar"), zeigt die stärkste Abhängigkeit. Gegenüber ein bis zwei Komponisten, die bereits den Versuch machten, die schwedische Volksmusik der Opernkunst dienstbar zu machen, deren Zielsetzung aber trotz großer Begeisterung durch ihr Laientum zum Scheitern verurteilt war, gibt sich der vor einigen Jahren verstorbene geniale Vilhelm Stenhammar freier (in der Kompositionstechnik kommt er wohl von Brahms her); von ihm sind „Tirfing" und „Das Fest auf Solhaug", das 1899 eine deutsche Aufführung in Breslau erlebte, zu nennen. Mit ihm gleichzeitig muß man Vilhelm Peterson-Berger besonders hervorheben, ein Wagnerianer großen Stils, der auch Teile von Wagners Schriften und „Tristan und Isolde" in seine Sprache übersetzte. Von ihm haben wir die Musikdramen „Arnljot", „Domedags-profeterna" und „Adils och Eilisif". Bei ihm tritt bereits, trotz aller Beeinflussung durch Wagner, die nationalschwedische Richtung deutlich in Erscheinung. Seine „Arnljot", unzweifelhaft sein bedeutendstes Werk, bringt lappische und nordschwedische Volksmelodien.

Von dieser älteren Schule trennt sich streng die junge Richtung. Sie wird in der Oper von drei markanten Persönlichkeiten vertreten, die weit über die Grenzen ihres Landes hinaus internationalen Ruf gewonnen haben: Ture Rangström, Natanael Berg, Kurt Atterberg.

Rangström ist bei uns vor allem durch seine Lieder bekannt geworden, aus denen immer wieder hervorgeht, was für einen schwerblütigen Menschen sie zum Schöpfer haben. Rangström ringt mit dem zu bewältigenden Stoff, er stößt in Gebiete vor, die abseits vom Alltag liegen. So ist sein gesamtes Schaffen: es ist kein süßes Ohrengeklingel, man muß sich diese Musik erobern. — Das gilt auch für seine beiden Opern. Die erste: „Meddelalderlig" ist eine Vertonung der Holger Drachmannschen Ballade; auch hier die Vorliebe des nationalen Musikers für rein epische Stoffe, die trotz wertvollster musikalischer Einfälle eine Bühnenaufführung erschwert. Ähnlich liegt der Fall bei seiner zweiten Oper nach Strindbergs „Kronbraut" (1919, deutsche Uraufführung in Stuttgart). Wer sich Strindberg musikalisch verschreibt, kommt in Gefahr. Die Symbolik der Vorlage, die nervöse Sprache, der vielfältige Stimmungsumschwung in kürzester Zeit zwingen Rangström zu einem neuartigen Opernstil der Unrast, aus dem hin und wieder schwedisch betonte Lyrismen aufblühen. So hat man große Mühe, der Oper trotz ihrer unbestreitbaren Schönheiten näher zu kommen.

Der zweite unter den führenden Köpfen der nationalschwedischen Tonschule, Natanael Berg, ist Kosmopolit. Seine Oper „Leila", die einen orientalischen Stoff behandelt, kam 1910 in Stockholm zur Uraufführung; dann blieb sie liegen. In ihr zeigt sich schon Bergs Besonderheit: mit feinstem Griffel den Stimmungsgehalt des Wortes nachzuzeichnen und zu erschöpfen, als Vorbild gelten wohl Mussorgsky und der Impressionismus, obgleich Berg wesentlich herber und schwerblütiger ist. Nach vielen Werken anderer Gattung, unter denen sich auch ein Ballett „Hertiginnans Friare" nach spanischen Motiven befindet, besinnt er sich auf seine schwedische Heimat. 1925/26 entsteht sein monumentaler „Engelbrekt", der aber erst 1930 an der Stockholmer Oper zur Aufführung kam (1933 deutsch in Braunschweig). Er behandelt in einer Art musikalischer Chronikenstil das Leben des deutschstämmigen Nationalhelden Engelbrekt, der Schweden um den Beginn der Neuzeit von den dänischen Vögten befreite und die Lösung Schwedens aus der Union mit Dänemark vorbereitete. In diesem „historischen Musikdrama" tritt sehr deutlich das gestaltende Prinzip hervor, das zwar die Volksmusik zur Stimmungsmalerei oder auch als Selbstzweck ausgiebig verwendet, aber auch sich streng auf den dramatischen Aufbau konzentriert und den an sich epischen Stoff zu kurzen, prägnanten, in ihrer dramatischen Schlagkraft unmittelbar überzeugenden Bildern zwingt. Besonders hervorzuheben ist, daß Berg keine Spur des Wagnerschen Musikdramas mehr verrät, sondern soviel eigenschöpferische Kraft besitzt, etwas Neues zu schaffen, das, kolossal in der Anlage, sich doch von jeder für uns nicht mehr ertragbaren äußerlichen Pathetik fernhält.

Weniger glücklich ist Berg in der Stoffwahl seiner bisher letzten Oper „Judith" gewesen, die 1935 zur Uraufführung in Stockholm kam. Der Komponist hat Hebbels Drama so zusammengezogen und zurechtgemacht, daß man fast von „Monologszenen" reden kann, in denen entweder Judith oder Holofernes ständig ihre augenblickliche Gemütsstimmung des längeren zerreden und der Partner zuhört, d. h. seine Repliken sind nur dazu da, den Redemotor der Hauptpersonen wieder in Bewegung zu setzen. Es ist bedauerlich, daß Berg dadurch in die Reihe derer getreten ist, die an dem „Judith"-Stoff zu Schaden kamen; umsomehr, als sich dies auch in musikalischer Hinsicht auswirkt.

Bedeutsamer scheint Kurt Atterberg, der Führer der jungschwedischen Tonschule, in die Entwicklung einer bodenständigen Nationaloper eingreifen zu wollen. Atterberg ist und bleibt Schwede in allen seinen Werken und ist sicher deswegen auch zur internationalen Größe geworden. Immer und überall blickt in seinem Schaffen die einheimische Volksmusik durch, auch dort, wo er sich großer, allgemeingültiger Formen bedient. Dadurch gewinnt sein Werk an Charakter.

Seine erste Oper „Hervarts Heimkehr" (1919, deutsche Uraufführung 1936 Chemnitz), zu

der er ſelber den Text ſchrieb, legt eindeutig Atterbergs pantheiſtiſches Glaubensbekenntnis feſt. Milieu und Stoff, Germanenzeit und Kämpfe zwiſchen Germanentum und eindringendem Chriſtentum in Skandinavien laſſen faſt auf ein Muſikdrama in Wagnerſchem Stil ſchließen. Atterberg ſchreibt aber eine Nummernoper, die den Singſtimmen wie dem ſymphoniſch behandelten Orcheſter die größten Aufgaben ſtellt. Zwar ſind in der Darſtellung der Charaktere noch Schwarz und Weiß zu übergangslos gegenübergeſtellt, aber das vergißt man angeſichts der begeiſternden Muſizierfreudigkeit, die auch hier durchaus heimatlich betont iſt.

Der Weg zur nationalen Oper wird folgerichtig in ſeiner Märchenoper „Bäckahäſten" (nach Anders Oeſterling. Deutſch in Deſſau 1927, dann an einer weiteren Reihe deutſcher Bühnen) weiter beſchritten. Das Werk, bei uns „Johannisnacht" genannt, hat alle Ausſichten, die ſchwediſche Nationaloper zu werden, da ſie weſensähnlichſter Ausdruck der ſchwediſchen Seele iſt. In ihr iſt die Volksmuſik bereits durch den geſtaltenden Geiſt des Komponiſten gegangen. Der Zauber einer ſchwediſchen Mittſommernacht wird lebendig, ſo lebendig, daß man ganz und gar in dieſe zarte, jenſeits des Alltags liegende Welt eingeſponnen wird. Die Fabel der Oper iſt auch hier ſehr einfach: der Sieg des Guten über das Böſe. Die Hauptſache iſt, daß ſie dem Vollblutmuſiker Atterberg Gelegenheit gibt, Muſik aus dem Vollen zu ſchöpfen; auch hier gibt er bewußt eine Nummernoper mit von der Volksmuſik beeindruckten Liedern und Tänzen, wobei der groteske Humor des Schöpfers nicht zu kurz kommt. Bewußt — oder inſtinktiv wird die Volksoper erſtrebt. Das zeigt ſich auch in ſeiner dritten Oper (von einem entzückenden pantomimiſchen Ballett „Peter, der Schweinehirt" — Kiel 1928 — ſehen wir ganz ab), die 1927/32 entſtanden iſt: „Flammendes Land" (deutſch Braunſchweig 1934, dann in München, Dortmund uſw.). Trotzdem ſie in Deutſchland zur Zeit der Bauernkriege ſpielt und die Sage vom „Schelm von Bergen" in rheiniſches Milieu verſetzt, muß man ſie in muſikaliſcher Hinſicht als ſchwediſche Volksoper bezeichnen, denn ſie iſt urſchwediſch, durchaus von der heimatlichen Volksmuſik befruchtet in melodiſcher wie harmoniſcher Hinſicht. Faſt ſelbſtverſtändlich ſind auch hier für Atterberg die Prinzipien der Nummernoper wie die großen ſymphoniſchen Zwiſchenſpiele, getragen von einem zeitgemäß behandelten Orcheſterapparat, wobei aber nie Experimente auf Koſten des edlen Klanges verſucht werden.

Dieſe Drei: Rangſtröm, Berg, Atterberg dürfen als die eigentlich führenden Kräfte einer modernen ſchwediſchen Opernkunſt bezeichnet werden. Daneben gibt es noch einige Muſiker, die teils ſchon mit einer Oper hervorgetreten, teils mitten im Schaffen ſind. Kurz erwähnt ſei Hilding Roſenberg (!!) mit ſeiner 1934 in Stockholm uraufgeführten „Reiſe nach Amerika", die damals abgelehnt und jetzt einer Umarbeitung unterzogen wurde. Sie behandelt ſchwediſches Auswandererſchickſal, erregte aber bei den konſervativen Schweden Anſtoß, da ſie mehr in der Linie von „Jonny ſpielt auf" und ſeinen Nachfahren liegt. Eine zweite Oper „Marionetten" (Stockholm 1939) ſcheint an den Fehlern der erſten gereift zu ſein.

Zwei Komponiſten werden demnächſt mit Opern herauskommen oder ſind herausgekommen, die man mehr als „Miſchlingsopern" bezeichnen kann, da zum mindeſten der Librettiſt (der Verfaſſer dieſer Zeilen) Deutſcher iſt, d. h. mit anderen Worten, daß hier nicht eine rein nationalſchwediſche Oper geſchaffen wird. Man kann noch ſo ſehr mit Schwedens Land und Leuten vertraut ſein, man wird nie ſeine völkiſche Abkunft verleugnen können.

Bei der erſten Oper iſt nun zwar der Stoff durch Selma Lagerlöfs Erzählung „Die Geächteten" gegeben; die Dichterin hat das Libretto geleſen und es, trotzdem die Operndichtung weſentliche Änderungen bringt, als werkgetreu anerkannt (den Zandonaiſchen „Göſta Berling" hat ſie bekanntlich aus dem gegenteiligen Grund abgelehnt). Oskar Lindberg, der vierte führende ſchwediſche Komponiſt, arbeitet zur Zeit an der Oper. Er iſt bisher nur mit ſymphoniſchen Werken hervorgetreten, die aber ſeinen Ruf, der ſchwediſche „Koloriſt" zu ſein — auch in Deutſchland — begründet haben. Er iſt vielleicht von allen ſchwediſchen Muſikern ſeiner Heimat — Dalarne — am ſtärkſten verwurzelt und ſchafft ganz aus dem Geiſt dieſer gleich lieblichen wie ſchwermütigen Landſchaft heraus. Man kann mit Recht geſpannt ſein, wie ſich der Symphoniker Lindberg mit dem Problem der Oper auseinanderſetzt; der Stoff — die

Schickſale eines ſchwediſchen Großbauern im Mittelalter — kommen ſeiner Natur ſehr entgegen.

Zwei weitere „Miſchlingsopern" hat Albert Henneberg geſchaffen, unter der jüngeren Generation der ſchwediſchen Muſiker nach Atterbergs Ausſpruch eine große Zukunftshoffnung. hier wird das Werk ſchon zu drei Vierteln deutſch, denn Henneberg ſtammt von dem Berliner Richard Henneberg ab, der über ein Jahrzehnt 1. Kapellmeiſter an der Oper in Stockholm war. Der 1901 geborene Komponiſt hat in Wien und Paris ſtudiert; er hat eine ausgeſprochen melodiſch und harmoniſch ſchöpferiſche Begabung, die ihn zur Oper, mit der er ja von Kindesbeinen auf vertraut iſt, hintreiben. Es iſt ſchwer, ihn irgendeiner „Richtung" zuzuweiſen, es entwickelt ſich hier eine originelle Begabung. Henneberg war ſich klar, daß er keine Oper der Experimente ſchreiben wollte, ſondern ein Werk, das ganz und gar von Muſik durchtränkt iſt und das die Erfahrungen der Nummernoper mit denen des Muſikdramas vereint. So erſtand 1935/36 die Oper „Inka" (Peruaniſche Liebesſage; uraufgeführt 1937 Chemnitz); das Buch behandelt die (teilweiſe hiſtoriſchen) Vorgänge in dem Kulturland Peru zur Zeit der Pizarroſchen Eroberungszüge; Peru mußte Pizarro zum Opfer fallen, weil ſein Herrſcher ſich gegen die Landesgeſetze verſündigt hatte und das Volk kein Zutrauen mehr zu ihm hatte.

Das zweite Bühnenwerk Hennebergs, eine komiſche Oper „Es gärt in Småland", entſtand 1937/38 (Uraufführung Chemnitz 1939). Sie zeigt, daß Henneberg neben der breitausladenden Pathetik des „Inka", auch die leichte Hand für eine ſpritzige Luſtſpielmuſik hat. Wenn auch in Buch und Muſik das erſtrebte Neuland noch nicht auf den erſten Anhieb gänzlich erreicht wurde, erreicht werden konnte, ſo beſtätigte doch die geſamte maßgebende Preſſe, daß ein die Erfüllung verſprechender Weg zur Schaffung einer neuen Spieloper eingeſchlagen wurde. Das Buch, in Nummern und Dialog aufgehend, behandelt in freier Form die tragikomiſchen Vorfälle bei dem Bauernaufſtand um das königliche Branntweingeſetz im Schweden Guſtafs III., Ende des 18. Jahrhunderts. Die Muſik Hennebergs ſchmiegt ſich der bewußten Knappheit des Textes an, iſt ihrer Vorlage entſprechend durchaus ſchwediſch in Volksweiſen und -tänzen.

Ein weiterer und damit als letzter zu nennender Opernkomponiſt iſt der in den letzten Jahren auf dem Baden-Badener Muſikfeſt namhaft hervorgetretene Lars Erik Larſſon. Seine Oper „Die Prinzeſſin von Cypern" erlebte 1938 ihre Uraufführung in Stockholm. Das Textbuch, das ſich Larſſon ſelbſt zuſammenſtellte, hat die Sammlung finniſcher Heldenſagen „Kalevala" (durch Zacharias Topelius) als Vorlage. Der Stoff behandelt den Raub einer cypriſchen Prinzeſſin durch den finniſchen „Normannen" Lemmikäinen. Der Zauber der Levante wird dem Zauber des Nordlandes gegenübergeſtellt. Die Handlung treibt von der realiſtiſchen Idylle bis zum romantiſchen Zauberſtück vorwärts mit jener beſchwingten Großzügigkeit, wie ſie nur alte Heldenſagen kennen. Gerade deswegen gewinnt das Libretto keine dramatiſche Geſtalt, ſondern bleibt Epos, entbehrt aber nicht einer Eigenart, die in vielen Beziehungen äußerſt reizvoll iſt und Intereſſe erweckt. Larſſon malt mit feinſtem Griffel (Urteil nach dem Klavierauszug!) Cypern und ſeine Bewohner, ein glückliches und fröhliches Sonneneiland, wobei Tanzrhythmen das Beherrſchende ſind. Schwerwiegender, da Larſſon auch mehr im eigenſten Element, wirken der zweite, dritte und vierte Akt, in denen er das Nordland, ſeine Geheimniſſe und ſeinen Zauber ſchildert. Über allem — und auch durch den Text gegeben — liegt die Vorliebe für grotesken Humor, wie ſie ſich bei vielen Skandinaviern zeigt. Sie iſt nichts anderes als ein ſchamvolles Ausweichen vor einem überſtrömenden Gefühl. Larſſons Flucht vor der Gefühlsinflation iſt männlich und zeitgemäß. Seine Muſik läßt das auch in den rein kompoſitoriſchen Elementen merken, wenn auch noch manchmal die Nach- und Spätromantik durchblickt. So erinnert der Anfang des erſten Aktes an Adolf Jenſens „Erotikon".

Mancher wird ſagen, wenn er die Zahl der aufgeführten Opern überdenkt: „Nicht mehr?" Nun, es iſt gut, daß man noch das Werden der ſchwediſchen Opernkunſt überblicken kann, daß die Vorzüge feſtzuſtellen ſind, daß man ſich über den Weg, der beſchritten werden muß, und über die Fehler, die vermieden werden müſſen, klar wird. Die Grundmauern ſind gelegt, und, wenn nicht alle Zeichen trügen, wird das Gebäude vollendet werden.

Isländische Volkslieder.

Nachtrag zu Paul Treutlers Besprechung im I. Nordischen Heft der ZFM.

Von Erik Eggen, Voß, Norwegen.
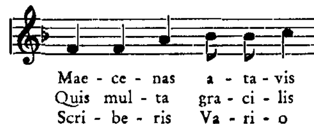
Es ist sehr erfreulich, daß die Aufmerksamkeit der Musiker auf Jón Leifs' Herausgabe isländischer Volksmelodien hingelenkt wurde; diese Volksmusik ist wahrlich eigenartig genug, um besondere Beobachtung zu verdienen. In seiner Besprechung, S. 329 ff.[1], äußert jedoch Paul Treutler Ansichten, die meines Erachtens Modifikationen bedürfen um gerecht zu werden.

Daß diese Lieder so alt seien wie die Edda, ist wohl sehr fraglich. Es tut nichts zur Sache, daß die Isländer seit den 1770er Jahren Melodien zu Gedichten der Edda, der Egils-Saga und dergleichen singen, — mag es auch beträchtlich früher geschehen sein. Man muß sich erinnern, daß die Einwohner der entlegenen Insel, von der Neige des Mittelalters an bis tief in das 19. Jahrhundert nur einen minimalen Verkehr mit anderen Ländern hatten. Ihre überwiegende Literatur waren damals eben die alten norwegisch-isländischen Handschriften, wozu nach der Reformation einige gedruckte religiöse Gesangs- und Erbauungsbücher hinzutraten. Kein Wunder, daß man, wenn man singen wollte, natürlich zum Text Skalden- oder Eddagedichte wählte, nebst Reimweisen, die man allmählich dichtete; ist doch die Sprache der Isländer noch heute fast dieselbe geblieben, wie sie vor 1000 Jahren war.

Was den Zwiegesang in parallelen Quintenfolgen betrifft, so ist es sehr wahrscheinlich — was die allgemeine Meinung nunmehr ist, die auch Herr Treutler äußert —, daß er mit dem, was man das Hucbaldsche Organum nennt (oder wohl richtiger: mit der „Musica enchiriadis" aus der Neige des 10. Jahrhunderts), im Zusammenhange steht. Daß aber die Isländer diese Singart, gleich als sie vorgeschlagen wurde, sofort aufnahmen, ist sehr unwahrscheinlich. Es war für sie eine harte Zeit; noch dauerte das Wikingerleben; kaum waren sie aus Norwegern übersiedelte Isländer geworden. Erst aus der Kirchengeschichte Islands, und zwar aus dem 14. Jahrhundert ersieht man, daß es versucht wurde, mehrstimmigen Kirchengesang daselbst einzubürgern.

Und nun wollen wir probieren, die Geschichte des Beispiels 1, Zwiegesang, S. 331, zu rekonstruieren.
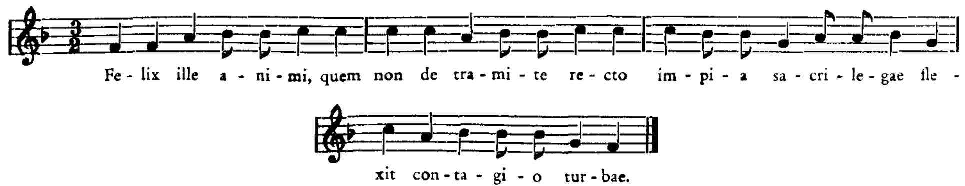
Im Jahre 1507 erschienen zu Augsburg im Druck Melodien zu sämtlichen 19 Metren der horazischen Oden und Epoden, 4-stimmig gesetzt, und mit cantus firmus im Tenore[2]. Der Komponist war der Südtiroler Petrus Tritonius, den sein Lehrer, der gelehrte Deutsche Konrad Celtis, dazu begeisterte. Von diesen Melodien beginnen nicht weniger als drei mit folgender Formel, die mit dem Anfange unseres Beispiels sozusagen identisch ist:



Nicht nur von dieser Ähnlichkeit heraus kann man schließen, daß die Kompositionen des Tritonius schon bald den Gelehrten unter den Isländern bekannt wurden, sondern auch daraus, daß einige seiner cantus firmi als Volksmelodien daselbst wiedergefunden zu sein scheinen, die erstlich von Lateinkundigen gesungen wurden, gingen aber, als die Texte in die isländische Sprache übersetzt wurden, oder wenn neue Texte in deren Versmaß gedichtet wurden, zum Volksgesang über.

Im Jahre 1585 erschien im Druck eine Sammlung Kompositionen ähnlicher Art, die der Deutsche Statius Olthoff zu den lateinischen Psalmenparaphrasen des Schotten Georg Buchanan geschrieben hatte[3]. Die erste von diesen hat die folgende Melodie (cantus firmus im Tenor, wie bei Tritonius):
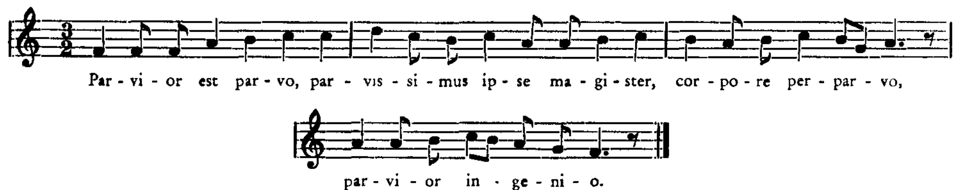
[1] Im I. Nordischen Heft der ZFM.
[2] Siehe „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" 1887, S. 26 ff.
[3] Siehe „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" 1889, S. 290 ff.



Gerade diese Komposition ist, auf ein Pergamentblatt im 17. Jahrhundert in Island abgeschrieben, daselbst gefunden worden (befindet sich jetzt in Kopenhagen). Damit wissen wir, daß Olthoffs Kompositionen zu Buchanans Paraphrasen in Island unter den Geistlichen bekannt waren.

Angesichts dieser isländischen Notenhandschrift sagt der verdiente Sammler isländischer Volksmelodien, Bjarni Thorsteinsson, in seiner Ausgabe, S. 172: „Es ist merkwürdig, daß eine so bedeutende Ähnlichkeit zwischen diesem cantus firmus und der Melodie „Island, farsaelda frón" besteht; und wenn man b in h ändert, ist sie noch mehr auffallend. Hier ist vielleicht der Ursprung des berühmtesten und allgemeinsten isländischen Zwiegesanges gefunden, der im 19. Jahrhundert und wahrscheinlich lange früher, gesungen worden ist."

Ein Zeugnis dafür, daß diese Musik Olthoffs in Island schon früh im 17. Jahrhundert in gelehrten Kreisen bekannt war, kann man darin sehen, daß um 1618 ein lateinisches Distichon daselbst gedichtet sein soll, zu dem man beim Singen allem Anschein nach gerade die erste Melodie Olthoffs Jahrhunderte durch benutzte, — zwar mit einigen volkstümlichen Abänderungen im Verlauf der Melodielinie, und dazu noch mit solchen deklamatorischen Verschiebungen, die die Umbildung des Versmaßes vom Hexameter nach Distichon forderte. Es ist ein Epigramm über den Rektor der Kathedralschule zu Hólar, Ólaf „den gelehrten":



Wenn die Melodie hier lydisch geworden ist, während sie Olthoff jonisch schrieb, hängt es vielleicht damit zusammen, daß die isländischen Volksmelodien sehr oft lydisch sind; noch mehr kann es davon herrühren, daß die Isländer die Melodie als Zwiegesang ausführten, wobei die Unterquinte der reinen Quarte, b, zu einer kleinen Septime, es, führen würde, die man als eine skalawidrige mied. Und wenn die vermehrte Quarte, h, erst festgestellt worden war, wurde sie hartnäckig durchgeführt, selbst wo die Oberquinte nach fis führen mußte.

Zu dieser Melodie war es, daß Jónas Hallgrímsson (1807—45) das viel beliebte Vaterlandslied „Ísland farsælda frón" dichtete.

Bayreuther Bühnenfestspiele 1939.

Von Wolfgang Golther, Rostock.

„Der Fliegende Holländer".

Vor 100 Jahren, am 29. Juli 1839, landete Richard Wagner nach stürmischer Seefahrt an der norwegischen Küste in der Bucht von Sandwike, dessen Lage auf der Insel Borö durch Kammersänger Gunnar Graarud jetzt genau festgestellt ist (vgl. Festspielführer 1939 S. 61 ff.). Damals erlebte der junge Meister die ihm bereits bekannte Sage vom fliegenden Holländer, die er 1841 in Meudon bei Paris tondichterisch vollendete. Die Aufführung vom 25. Juli 1939 war die dreizehnte, die das Werk im Festspielhause überhaupt erfuhr. Wie bereits früher wurde es in drei Bildern pausenlos durchgespielt, nur daß wie in der Partitur in drei



Gerhard Hüsch, Yrjö Kilpinen, Fritz Stege

(Privataufnahme)



Natanael Berg



Kurt Atterberg



Oskar Lindberg



Ture Rangſtröm

Zu dem Auffatz von Fritz Tutenberg: „Moderne ſchwediſche Muſik und Muſiker im Umriß“

Akten das Nachspiel des ersten Aktes und das gleichlautende Vorspiel zum zweiten nacheinander erklangen, um die Zeit zum Umbau zu gewinnen, während diese Wiederholung beim Übergang vom zweiten zum dritten Bilde nicht nötig war. Die Einteilung in drei Akte war nur ein Zugeständnis an die Theater gewesen, die wegen der vollkommenen Veränderung des Bühnenbildes nicht imstande waren, die dramatische Ballade werktreu wiederzugeben, bis Frau Cosima Wagner 1901 in Bayreuth zum ersten Male diese Forderung durchsetzte, die seither im Festspiel aufrecht erhalten blieb. In dieser Form ersteht das von seinem Schöpfer erschaute und gewollte musikalische Drama, in dem die wenigen äußerlichen Reste der Oper verschwinden oder wegfielen, z. B. nach Wagners Brief an Hans von Bülow 1851, die „Kadenzen, die sich in der Arie Dalands und in der Kavatine Eriks (Akt II und III) vorfinden". Der Festspielbesucher empfing durch die Wiedergabe von 1939 ein tief eindrucksvolles Kunsterlebnis, weil alle äußeren und inneren Forderungen des Meisters erfüllt wurden.

In Sentas Ballade legte Wagner „unbewußt den thematischen Keim zur ganzen Musik nieder: es war das verdichtete Bild des Dramas". Von diesem Mittelpunkte aus hat die stilgerechte Aufführung auszugehen. Und das geschah in ungeahnter Vollendung! Maria Müller sang zum ersten Male die Senta. Während bisher nach Vorschrift der Partitur Senta in einem Großvaterstuhl zurückgelehnt, in träumerisches Anschauen des Holländer-Bildes versunken, im Vordergrunde erschien, so saß sie jetzt auf einer Bank im Hintergrunde der Spinnerinnen vor dem an der Wand hängenden Bilde und spielte sich erst auf Anruf Marys allmählich nach vorn, um beim Vortrag der Ballade den Platz im Stuhl einzunehmen. Ein glücklicher Einfall der Spielleitung, da man bisher eigentlich immer nur die für eine Gesangsleistung bestimmte Sängerin sah! So erwächst die Ballade aus dem Fortschritt der Handlung: aus dem Hintergrund tritt Senta in den Vordergrund und Mittelpunkt! Und wie sang Maria Müller die Ballade! Genau nach den zwei Motiven der Tondichtung: im ersten Teil von der Traumerscheinung des Holländerschiffes umsponnen, im zweiten Teil als die künftige Erlöserin! Wie die Mädchen so zwang sie alle Zuhörer in den Bann ihrer Geistersichtigkeit. In Gebärde, Miene und Auge, in der ganzen körperlichen Haltung erlebten wir alle mit ihr die Ballade und begriffen die Warnung Marys: „den fliegenden Holländer laßt in Ruh". Aus tiefer Erschöpfung des Wachtraumes erhob sich Senta: „ich sei's, die dich durch ihre Treue erlöse!" Die Mädchen sprangen erschrocken auf. So ward die Spinnstube zum lebendigen Drama, zur Ahnung dessen, was kommen mußte! Eine Wiederholung des Gesichtes der Ballade ist Eriks Traumerzählung, die Senta in „magnetischem Schlafe" anhört bis zum Ausruf: „Er sucht mich auf, mit ihm muß ich zu Grunde geh'n". Auch hier war ein Wechsel der Stellung wahrzunehmen, indem Senta auf einer Bank vor der rechten Wandseite sich niederließ und Erik, auf einer Stufe erhöht hinter ihr stehend, auf sie einsprach. Der dreimalige Stellungswechsel Sentas ist zwar nicht von Wagner vorgeschrieben, aber durchaus im Sinne der Dichtung mit anschaulicher Steigerung der seelischen Vorgänge. Die von Kurt Palm ausgewählten norwegischen Gewänder der Mädchen wirkten in Schnitt und Farbe gut. Vor allem ist hervorzuheben, daß Senta im dritten Bild, einer Anregung aus Liszts Holländerschrift von 1853 gemäß, im Brautgewand mit der nordischen Brautkrone auftritt. Damit ist sinnvoll angedeutet, daß sie von ihrer Jugendliebe zu Erik endgültig sich trennt und als Braut des Holländers mit ihm untergeht. Außerdem wird ein mir einst von Frau Cosima Wagner ausgesprochener Wunsch verwirklicht, daß die Figurinen im Verlaufe der Handlung womöglich sich sinngemäß wandeln sollten.

In der Ballade sind die Grundzüge musikalisch gegeben: das von Sturm und Blitz umspielte Holländer-Schiff, dem aus zerrissenem Gewölk der Stern der Erlösung entgegenblinkt. In breiter symphonischer Ausführung bietet das Vorspiel, „des Holländers letzte Seefahrt", wie Wagner in einem Züricher Programm es benannte, dasselbe Bild, nur daß jetzt auch die Persönlichkeit des „bleichen Seemanns" und, dem Gespensterschiff gegenüber, das Schiff der auf Heimfahrt begriffenen Norweger tondichterisch geschildert wird. Hier ist Elmendorffs Orchesterleitung zu rühmen, die aus tiefem Erfassen der Dichtung erwuchs. Wie in der Ballade tosender Sturm und Ruhe der Erlösung, dann heiteres Behagen der Norweger, bis sie aus Angst vor dem Gespensterschiff verstummen, endlich der Schluß des Vorspiels, der 1860 in

Paris im Zeichen von „Isoldes letzter Verklärung" gefunden wurde! Wie der „Freischütz" als die Tondichtung des deutschen Waldes bezeichnet werden kann, so der „Holländer" als die des Meeres, das mit urkräftiger Gewalt im ersten und dritten Bilde sich darstellt.

Den Holländer gestaltete Jaro Prohaska. Seine große Stimme erfüllte die Anforderungen der hohen Aufgabe. Drei Absätze treten hervor: die müde, hoffnungslose, gespenstische Ruhe beim ersten Auftritt, die noch einmal aufsteigende Hoffnung, als er von Senta hört, mit der Sehnsucht nach dem Heil im Zwiegesang des zweiten Bildes, endlich die furchtbare Verzweiflung, wie er Sentas vermeintliche Untreue wahrnimmt. Prohaska gelang die Sehnsucht nach Erlösung und der Ausbruch der Verzweiflung am besten.

Franz Völker sang und spielte einen Erik, ganz im Sinne der Dichtung ohne jeden Anflug von Sentimentalität, ein rechter Nordlandsjäger, dem kein Zug von Brackenburg im „Egmont" anhaftet: „denn Erik hat gar heißes Blut". Wagner wußte wohl, was er wollte, als er bei der Münchener Holländer-Aufführung 1865 Schnorr von Carolsfeld mit dem Erik betraute. Die Traumerzählung im zweiten Bilde war im Zusammenspiel mit Maria Müller von tiefer Wirkung. Im Dreigesang des dritten Bildes, der auf den meisten Bühnen gerade um seinen schönsten Teil gekürzt zu werden pflegt, vereinten sich die Stimmen von Maria Müller, Prohaska, Völker zu edelstem Einklang.

Ausgezeichnet in Maske und Gebärde, im schwerfälligen Gange des Seemanns, wenn er nach langer Fahrt auf schwankem Schiffe das feste Land betritt, war Ludwig Hoffmanns Daland. Die kleinen Rollen des Steuermanns und der Mary waren Erich Zimmermann und Ria Focke anvertraut.

Meisterhaft waren die Chöre unter Friedrich Jung, nicht nur die Noten, sondern auch die Worte gleichermaßen sorgfältig herausgearbeitet, wie in der Spinnstube. Der Spuk des dritten Bildes wurde so vorgetragen, wie Liszts Holländer-Schrift von einer damals noch weit entfernten Zukunft es erhoffte. Die starke Betonung und Verlangsamung des höllischen Hohngelächters wirkte unheimlich und gab dem Auftritt wirkungsvollen Abschluß. Nach Anweisung der Partitur hatte sich zu Beginn des Spuks die Mannschaft, von der man zuvor nichts sah, belebt; aber bei der Abfahrt des Schiffes erblickte man nichts von der vorgeschriebenen gespenstischen Regsamkeit.

Das Bühnenbild von Preetorius in der Beleuchtung von Paul Eberhard umrahmte die Meeresbilder mit geheimnisvollem Helldunkel. Im ersten Bild zogen die Wolken zuerst von links nach rechts, dann bei eintretendem Südwind umgekehrt, also immer der Handlung gemäß anschaulich. Nur die von Wagner vorgeschriebene völlige Aufklärung des Wetters und Abfahrt Dalands in den hellen Morgenhimmel war nicht zu verwirklichen. Daß im dritten Bilde die verklärt aufschwebenden Gestalten Sentas und des Holländers wegbleiben, ist begründet. Sie waren beim ursprünglichen Schlusse ein Notbehelf fürs Auge, beim neuen Schlusse sind sie entbehrlich, weil die Musik hier alles sagt! Statt des Glührotes der aufgehenden Sonne erschien aus technischen Gründen eine nordlichtähnliche Mitternachtssonne, die am Himmel ausstrahlt und im Meere sich spiegelt.

Tietjens Spielordnung waltete über allen Vorgängen mit vielen neuen Einfällen, z. B. im bereits erwähnten Stellungswechsel Sentas in der traulich dunklen Spinnstube des Dalandhauses. Das Auftauchen des Holländer-Schiffes im ersten Bild, der Kapitän am Mast vor dem roten Segel, wie Wagner im Programm zur Ouvertüre angibt, war eine schaurige Erscheinung, die beim Einziehen der Segel das Gespenstige verlor. Im dritten Bild vermehrten sich die norwegischen Seeleute auf Dalands Schiff um die allmählich herbeiströmenden Bewohner des Ortes, die in lebhaftem Hin- und Herwogen vor dem Holländerschiff beim Spuk sich betätigten, immer im rhythmischen Einklang mit der Musik. Wenn eine musikalische Figur beim Abgang Eriks im zweiten Bild anders als bisher gedeutet wurde, so stimmt dies zu Wagners Weisung in der Partitur: die Bläserakkorde beziehen sich auf Sentas Stellung und Haltung, nicht auf Eriks Verzweiflung. So ließen sich noch manche Einzelheiten erwähnen. Hier sei nur noch der

von Tietjen stets glücklich angewandten Raumausnützung gedacht, die den inneren Zusammenhang der Gestalten und den dramatischen Ablauf mit der Umgebung herstellt.

„Tristan und Isolde".

Durch die Mitwirkung von Victor de Sabata, der zum ersten Male in Bayreuth erschien, gewann die diesjährige Aufführung ihr besonderes Gepräge wie einst unter Toscanini. Sabata ist ein Orchesterleiter von seltener Größe und als solcher weltberühmt. Bewundernswert ist seine Gedächtniskraft, die ihn befähigt, alle Werke auswendig zu dirigieren und die Musiker zur Höchstleistung zu begeistern. So geschah es auch im Tristan, der in überwältigender Schönheit zu Gehör kam. Sabata bevorzugt breite Zeitmaße, die gleich im Vorspiel sich bemerkbar machten, namentlich aber am Schlusse des dritten Aktes, wo die aus der Bülow-Zeit stammende selten gehörte Verlangsamung des bei Isoldes Bewußtlosigkeit und Erwachen wiederkehrenden Motivs („So starben wir") überirdisch wie aus einer andern Welt herüberklang, desgleichen bei der Verklärung zu den Worten „In des Weltatems wehendem All". Hier höchste Tonsteigerung im vollen Orchester, dort in den Streichern „una corda" milde gleichmäßige Abtönung! Sehnsucht, Leidenschaft, Verklärung sind die Kennzeichen solcher Wiedergabe aus tief musikalischer Empfindung. Bewundernswert ist die klare Stimmführung der einzelnen Instrumente und ihre Verschmelzung zur Einheit. Jeder laute Beifall war nur störend, da ziemte sich schweigende Ergriffenheit!

Und nun gar Germaine Lubin als Isolde! Was die französischen und deutschen Dichter des Mittelalters ersehnten, was das Drama in tiefstes seelisches Erlebnis wandelte, hier ward es Gestalt. „Dies wunderhehre Weib" oder nach Gottfried von Straßburg „Isolt la blunde, marveil de tut le munde" offenbarte sich in blendender Schönheit. Frau Lubin hat die Tondichtung in sich aufgenommen und strahlt sie in ihrer ganzen Haltung, in jeder Gebärde, in jeder Bewegung, in der leisesten Regung wie im leidenschaftlichen Ausbruch vollendet wieder. Ob sie singt oder schweigt, sie steht immer im Mittelpunkt, ungezwungen, naturhaft wahr, lebensvoll. Die Stimme klingt in allen Lagen und Abtönungen herrlich, der Vortrag ist in jeder Silbe echt, urdeutsch! Aber doch mit französischem Charme! Die Sage von Tristan und Isolde ist die edelste gemeinsame Schöpfung französischen und deutschen Geistes, ein Meisterwerk eines französischen Dichters aus der Mitte und der höfischen Nachdichtung des Trouvère Thomas aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, eingedeutscht von Eilard von Oberg und Gottfried von Straßburg, innerlichst vertieft durch Richard Wagner. Isolde, altfranzösisch Iselt, trägt einen fränkischen Namen, Ishilde, ist mithin bereits in der Urdichtung eigentlich deutsch-französisch. Und all das verkörpert unvergleichlich und einzig Germaine Lubins Vortrag und Erscheinung. „Das Unbegreifliche hier ward's Ereignis." Vom ersten bis zum letzten Augenblick erlebt sie Isolde. Einzelheiten lassen sich gar nicht herausheben. Der erste Aufzug mit seinem Weh, seinem herben Hohn, seiner Todessehnsucht, seiner ausbrechenden Liebe, der zweite mit seinem im Verlangen nach dem Tode endenden Liebesjubel, der dritte mit der Verklärung ist auf der Bühne kaum jemals so großartig und doch im Grunde so einfach und völlig untheatralisch dargestellt worden. Dabei sind auch einige neue Wendungen im Liebesgespräch des zweiten Aufzuges zu erwähnen, dessen erste Hälfte stehend, dessen zweite sitzend auf der Bank vorzutragen ist. Zur Verdeutlichung dienen sinnbildliche Stellungen. Bei den Worten: „dorthin in die Nacht dich mit mir zieh'n" steht Isolde höher und zieht Tristan langsam an sich; Tristan aber singt: „O nun waren wir Nachtgeweihte" über Isolde stehend wie eine Todesweihe. Und im zweiten Teil verharren die Liebenden nicht immer gleich nebeneinander sitzend, sondern im Liebestraum zu Brangänes Wächterlied kniet Tristan vor Isolde und birgt sein Haupt in ihrem Schoß, während sie traumverloren die Augen schließt. So werden die Worte und Vorgänge anschaulich und verdeutlichen den Gedankengang des Dramas.

Über den Tristan von Max Lorenz kann ich nur wiederholen, was ich vor Jahresfrist andernorts schrieb, daß er, besonders im dritten Akt, alles erfüllt, was Wagner in seinen Erinnerungen an Schnorr von Carolsfeld ausführt. Sein Tristan am hohen Vorbild gemessen besteht in vollen Ehren!

Manowardas Marke hat ſich in Wort und Ton noch weſentlich vertieft. Brangäne und Kurwenal finden in Margarete Kloſe und Prohaska vorzügliche Vertretung, ebenſo die kleinen, aber bedeutſamen Rollen des Melot (Fritz Wolff), Hirten (G. Rödin), des jungen Seemanns (Benno Arnold).

So erlebten wir in Bayreuth eine Triſtan-Aufführung, die nach meiner Meinung alle bisherigen durch die außergewöhnlich glückliche Beſetzung aller Rollen und den unvergleichlichen Orcheſtervortrag übertraf.

„Parſifal".

Über die Wiedergabe des Werkes unter Franz von Hoeßlin darf auf die Berichte der früheren Feſtſpieljahre verwieſen werden. Neu war Paula Buchner als Kundry. Die bewährte Hochdramatiſche des Stuttgarter und Berliner Staatstheaters führte ſich in Bayreuth vorteilhaft ein. Die ſtimmliche Ausdruckskunſt gehorcht allen ſeeliſchen Regungen. Die Darſtellung der zwieſpältigen Geſtalt iſt durchweg zu rühmen, beſonders in den Wandlungen der drei Akte, ſo namentlich bei dem Wahnbild der Begegnung mit dem Heiland, bei der Sehnſucht nach dem Erlöſer, dem ſie von Welt zu Welt zu begegnen ſucht und im Parſifal des dritten Aufzuges findet. Die bis auf zwei Worte ſtumme Rolle der Büßerin im 3. Akt war in der Gebärde genau auf die Muſik eingeſtellt. Von Franz Völkers Parſifal iſt zu ſagen, daß er ſich zum Geſangsvortrag nun auch im Spiel weſentlich verbeſſerte. Manowardas Gurnemanz war im Vortrag ſehr fein ausgearbeitet. Hans Reinmar ſang zum erſten Male in Bayreuth den Amfortas mit Erfolg. Die weitgeſpannten Ergüſſe des erſten und zweiten Aktes kamen zu voller Geltung.

Dem Merker ſei aber auch verſtattet, einige Vorſchläge zur Rückkehr auf die Vorſtellungen unter dem Meiſter und Frau Coſima vorzubringen. Man vermißt das für die Gralsritter in der Dichtung vorgeſchriebene Taubenwappen, das auch Wolfram kennt. Die Taube ſchwebt nach Lohengrins Gralserzählung am Karfreitag hernieder, um neu zu ſtärken ſeine Wunderkraft, ebenſo zu Gottfrieds Entzauberung, ſie ſchwebt über Parſifals erſtem Gralsdienſt. Daher iſt ſie das Wappentier der Gralsritter und ſollte ihnen nicht entzogen werden. In den früheren Parſifalaufführungen erſchien Parſifal nach mindeſtens fünfjähriger Irrfahrt, ſofern wir Wolframs Angaben folgen, nicht mehr knabenhaft jung, ſondern mit männlichem Vollbart. Auch Gurnemanz iſt ja zwiſchen dem erſten und dritten Akt zum Greiſen gealtert. Befremdlich wirkt das Schwertziehen der Ritter im dritten Akt bei der wütenden Verzweiflung des Amfortas, während die Dichtung ausdrücklich zweimal das ſcheue Zurückweichen fordert. Amfortas ſteht in furchtbarer Ekſtaſe einſam.

Der Gral war früher bis 1933 der liturgiſche Meßkelch, aus dem der Heiland beim letzten Liebesmahle trank; die heutige Auffaſſung hält ſich an die Worte von der „heilig edlen Schale". Die beiden verſchiedenen Gralsformen, Kelch oder Schale, begegnen auch im Mittelalter. Für die ſzeniſche Darſtellung ſcheint mir aber der Kelch beſſer. Wirkungsvoll iſt jetzt das Erglühen des Grales im erſten Akte geregelt: ein weißer ſtarker Lichtſtrahl fällt aus der Kuppel auf die Schale, die dann langſam rot erglüht, während der weiße Strahl verblaßt. Die Lanze, der Parſifal am Schluſſe heiliges Blut entfließen ſieht, wird durch die ſtarre, ruckartig einſetzende und verſchwindende Glühlampe in der Spitze unvorteilhaft beleuchtet.

Die viel beſprochene Wanderung Parſifals aus dem Wald zum Gralstempel im erſten und dritten Aufzug wurde durch auf die Leinwand geworfene Lichtbilder zu löſen verſucht. Dazu wurden zwei Streifen verwendet: vorne Bäume, hinten Felſen. Für die Zukunft iſt aber hier noch manches zu verbeſſern, ſo die beim Übergang des Szenenbildes zum Lichtbild unvermittelt eintretende Verdunklung, die zum Herablaſſen des Deckvorhangs nötig iſt, und die mangelhafte Farbe der Bilder. Beidemale iſt es Mittag, die Bilder wirken aber wie eine Landſchaft im fahlen Mondlicht. Zweifellos iſt jedoch ein Weg gefunden, der mit der Zeit auch im Ring wieder die vorgeſchriebenen offenen Verwandlungen an Stelle der Vorhänge ermöglichen wird. Warum wandelt ſich die Gegend beidemale nach derſelben Seite, während Wagner ausdrücklich zuerſt von links nach rechts, ſodann von rechts nach links verlangt?

„Der Ring des Nibelungen".

Auch hier kann ſich der Bericht auf wenige einzelne Neuerungen beſchränken. Zunächſt iſt die Doppelbeſetzung des Wotan mit Bockelmann und Prohaska zu erwähnen. Mir war vergönnt, Bockelmanns großartigen Walvater aufs neue zu bewundern; aber meine Kenntnis des Walküren-Wotan Prohaskas von der Berliner Staatsoper her berechtigt zu der Erwartung, daß auch er in Bayreuth ein zweiter großer Darſteller der Rolle wird. Marta Fuchs-Brünnhilde iſt nach Stimme und Erſcheinung eine echte Bayreuther Künſtlerin, die in ihrer hohen Aufgabe reſtlos aufgeht. Vom kindlichen Jubel der Schildmaid entfaltet ſie ſich mitwiſſend und mitleidend bis zum tief ergreifenden Abſchied, in „Siegfried" und „Götterdämmerung" ſteigert ſie ſich zu heldiſcher Größe. Völkers Siegmund und Lorenz' Siegfried ſind längſt anerkannt, neben ihnen die unvergleichliche Sieglinde von Maria Müller. Auf Nennung aller andern vorzüglichen Sängerinnen und Sänger, die im Dienſt am Werk miteinander wetteiferten, muß hier verzichtet werden. Nur der diesmal beſonders klangſchönen Walküren-Gruppe ſei noch gedacht. Neu war die Holländerin Ria Focke als Erda, eine wertvolle Bereicherung der Bayreuther Künſtlerſchar.

Im Bühnenbild bemerkte man einige Änderungen: die freie Gegend auf Bergeshöhen im Rheingold ſtellt ſich als eine wellige Hochebene dar ohne aufragenden Gipfel, der für das erſte Erſcheinen Loges und Donners Gewitterzauber bisher beſtimmt war. Die Kluft von Nibelheim iſt nicht mehr mit vertieftem Hintergrund, ſondern auf kurzer Vorderbühne dargeſtellt. Das wogende Gewölk beim Gewitter iſt großartig, der Regenbogen ſpannt ſich jetzt über das ganze Tal und berührt nur mit der mittelſten Erhebung Walhall. Die Waberlohe in der „Walküre" ſollte nach mächtigem Aufflammen bei Wotans Speerbann langſam abſinken, um zum Schluſſe dem Bild völliger Ruhe, entſprechend der Muſik, zu weichen. Die Flammen ſchlagen nur beim Speerbann und hernach bei Siegfrieds Feuerdurchſchreitung über den Felsrand, während ſonſt auf dem Gipfel Ruhe herrſcht. Loge iſt als Feuerwall am Fuße des Felſens zu denken. Am Schluſſe der Götterdämmerung wird Walhall von den Flammen ganz zugedeckt, was richtig iſt. Es brennen ja nicht die Steine, ſondern die zu Hauf geſchichteten Scheite der gefällten Welteſche.

Staatsrat Tietjen übernimmt neben ſeiner ungeheuren Leiſtung als Spielleiter aller Werke auch noch die Orcheſterleitung im „Ring". Seine Arbeitsfreude und aufopfernde Hingabe an das Werk iſt bewundernswert. Tietjen bevorzugt ſtraffe, ſchnelle Zeitmaße, z. B. beim Walkürenſturm und bei der Wandrer-Walaſzene. Aber er verſteht auch die feierliche Erhabenheit der Todkündung, die Erweckung Brünnhildes, die Trauerklänge großartig zu geſtalten. Nur wäre bei Siegfrieds Trauerzug genauerer Anſchluß des Bühnenbildes an die Muſik zu wünſchen.

Als Schirmherr der Feſtſpiele erſchien der Führer zu den erſten Vorſtellungen. Auf dem Feſtſpielhauſe weht nur die Wahnfried-Flagge, jede Kundgebung unterbleibt, weil nach ſeinem Willen in Bayreuth nur Richard Wagner herrſchen ſoll. Alſo auch hier vorbildlich, von höchſter Stelle aus, Dienſt am Werk! Im Vorjahr wurden die Fanfaren, die den Anfang der Spiele anzeigen, vermißt, da ſie auf Schallplatten gezogen waren. Jetzt iſt auch hier der Wille des Meiſters wieder treulich gewahrt: 15 Bläſer der Leibſtandarte rufen vom Balkon des Hauſes zum Beginn. „Was wert die Kunſt und was ſie gilt, das ward ich der Welt zu zeigen gewillt!" Möchte doch der Kunſt- und Kulturwille Adolf Hitlers als die ſchönſte Friedensbotſchaft in der ganzen Welt ſich durchſetzen!

Als langjähriger Beſucher der Feſtſpiele darf ich zum Schluſſe noch erwähnen, daß das Stadtbild Bayreuths unter Oberbürgermeiſter Dr. Kempfler und ſeinen Vorgängern durch Beſeitigung häßlicher alter Gebäude, Erſtellung von Neubauten und Grünflächen ſich ſehr verſchönerte. Die wertvollen alten Bauten der Markgrafenſtadt kommen dadurch nur umſo mehr zur Geltung, namentlich am Hans Schemm-Platz. Die Wohnungs- und Verkehrsverhältniſſe, Fahrt zur Eremitage uſw. ſind weſentlich verbeſſert, ſo daß der Feſtſpielbeſucher Gelegenheit findet, die Stadt und ihre ſchöne Umgebung zur Erholung zwiſchen den Spieltagen kennen zu lernen. Der Aufenthalt in Bayreuth wird dadurch in jeder Hinſicht genußreich.

Das Schöpferische in der Musikerziehung.

Von Hedwig Seelig, Heidelberg.

Wohl kein Gebiet der Erziehung ist einerseits so heiß umstritten und war andererseits bis vor kurzem so der Willkür des Einzelnen überlassen, wie die musikalische Erziehung unserer deutschen Kinder.

Wir heute lebenden Deutschen haben von unseren Ahnen ein heiliges Gut ererbt, das in seiner Ganzheit und Vollendung in der Weltgeschichte nur eine Vergleichsmöglichkeit findet, nämlich in der Plastik der Griechen. So wie der reinste Ausfluß des Griechentums, von den primitivsten Anfängen bis zur höchsten Reife, sich in ihrer Skulptur zeigt, so wird uns die deutsche Seele offenbar in dem beispiellosen, gottbegnadeten Musikgeschehen der vergangenen Jahrhunderte. Ein Musikgeschehen, das ein unerhörtes, geschlossenes Ganzes bedeutet und seinen Gipfelpunkt in den Klassikern erreicht hat.

Dieser Gipfelpunkt muß für uns Epigonen Ausgangspunkt d. h. Verpflichtung im Erziehungswerk sein, in dessen Verlauf wir die arteigenen Kräfte aufzulockern und den Boden vorzubereiten haben, der nötig ist, der breiten Masse unserer Volksgenossen auch nur einen Hauch jener offenbarten Geheimnisse unseres Volksseins zu vermitteln, von denen sie bis jetzt in erdrückender Mehrheit ausgeschlossen waren.

Die Werke ihrem inneren Werte entsprechend zu gestalten und zwar sowohl für die Öffentlichkeit durch den Berufsmusiker, als auch für den häuslichen Kreis durch den Laien, muß uns die Richtlinien zu einer s o r g f ä l t i g e n Musikerziehung a l l e r musikalisch veranlagten Kinder, ob arm, ob reich, geben.

Die Gelegenheit diese s o r g f ä l t i g e Musikerziehung aller Kreise durchzuführen, war noch nie so günstig wie heute, da wir in dem aufgeschlossenen Willen unserer Jugendorganisationen den Boden finden, der nur der Saat wartet, um reiche Ernte zu tragen.

Viel vorbereitende Arbeit mußte geleistet werden und wurde geleistet, um uns von den verzerrten Begriffen aus der Systemzeit zu befreien und um wieder zu Fühlung und Achtung vor unseren deutschen Meistern zu kommen. Das Verdienst, unsere tiefsten Meisterwerke der Jugend wieder ins Hörfeld gerückt und ihnen wieder Respekt verschafft zu haben, steht unbestritten unserer HJ zu.

Damit sind wir dem erstrebten Ideal, unsere deutsche Musik wieder im Volk zu verankern, einen bedeutenden, für den aus der Systemzeit vorgefundenen Zustand w i ch t i g s t e n Schritt näher gerückt.

Der nächste Schritt muß nun sein, diesen R e s p e k t umzumünzen in K ö n n e n und auch hier wird wieder die straffe Organisation der HJ die Wegbereiterin sein müssen, die mit ihrem Willen, auf allen Gebieten etwas Ganzes zu leisten, wertvollste Hilfsdienste leisten wird. Sie wird uns noch von den letzten Schlacken jener „Volksmusik“ befreien, die als primitives Musizieren musikalisch gut begabter, aber nicht oder nur wenig geschulter Kreise aufgefaßt wurde und einen scharfen, oft feindlichen Gegensatz zu dem künstlerischen Musizieren gut veranlagter gebildeter Kreise bedeutete. Wohlverstanden, ich spreche von gebildeten Kreisen n i ch t im Sinne einer abgestandenen, gesellschaftlichen Angelegenheit, sondern von den Teilen des deutschen Volkes, die sich einer jahrelangen, ernsten, mühevollen Arbeit unterzogen haben.

Was verlangt nun das Musizieren dieser uns überkommenen Werke? Was verlangt ein Concerto grosso? ein Streichquartett? ein Chorwerk? ein Lied aus der unermeßlichen Fülle des deutschen Liedschatzes? ein Klaviertrio, -quartett oder quintett? unsere vielen Instrumentalkonzerte?

Sie alle verlangen geschulte Kräfte und eine ausreichende Beherrschung jener wirklich künstlerischen Instrumente, für die a u s s ch l i e ß l i ch unsere Meister geschaffen haben, also Streichinstrumente, Blasinstrumente, Orgel und Klavier. An dieser Stelle möchte ich auch einmal an das Instrument erinnern, das im Gemeinschaftsmusizieren wohl eine sehr verbreitete Pflege in unserer Zeit erlebt, jedoch im künstlerischen Einzelunterricht so gut wie ganz verschwunden ist; das ist das uns von der Natur verliehene Instrument, unsere Stimme. Hier gilt es in unserer Jugend eine seit Jahrzehnten klaffende Lücke auszufüllen. Bei einer statistischen Erfassung der geschulten Solosänger und -sängerinnen in den Reihen unserer 18- bis 20jährigen

dürfte wohl kaum ein nennenswerter Hundertsatz zu erbringen sein. Man vergleiche in dieser Beziehung die vokale Ausbildung im 18. Jahrhundert.

Wo wurden nun bisher diese zum Musizieren deutschen Geistesgutes nötigen Kräfte geschult und wer genoß überhaupt eine Schulung?

Ausschließlich auf privatem Weg, und eine Schulung erhielt ebenso ausschließlich nur derjenige, der diesen privaten Unterricht bezahlen konnte. Auf diese Art aber konnte unser Volk nie und nimmer in seiner Ganzheit seinen größten Blutsoffenbarungen näher gebracht werden.

Die hohe Entwicklung des Musik l e h r unterrichts der letzten Jahre sowohl in den Mittelschulen mit 2 Pflichtstunden wöchentlich, als auch in den den Volksschulen angegliederten Singschulen muß ihre Ergänzung in der Erziehung zur Musizier b e f ä h i g u n g der Jugend, also im künstlerischen Instrumentalunterricht finden, für den alle einsetzbaren, d. h. auf Grund ihrer künstlerisch-praktischen Ausbildung befähigten Musikerzieher heranzuziehen sind. Spätestens im 9. oder 10. Lebensjahr muß der sorgfältige Instrumentalunterricht einsetzen, auf den sich sämtliche Schuleinrichtungen stützen und stützen m ü s s e n. Jedes Schulmusizieren war bisher überhaupt n u r möglich, wenn man die restlos durch die Privatmusiklehrerschaft musizierfähig gemachten Schüler benützte.

Umso eigentümlicher berührte es deshalb, wenn in den Jahren marxistischer Prägung an diesen Privatmusiklehrern dauernd herumgemäkelt wurde. Kaum ein Aufsatz über Musikerziehung erschien, in dem nicht die Unfähigkeit der bisherigen Instrumentallehrer betont wurde. Einmal las man da ganz frisch und frei geschrieben, daß der Privatmusiklehrer „verknöchert" — ein „Eigenbrötler" — „im Spezialistentum verödet" wäre, ein anderer Besserwisser sprach dem bösen Privatmusiklehrer überhaupt jede Führerbefähigung ab, wieder andere lehnten „abgetackelte Opernsängerinnen als Gesangslehrerinnen" ab, oder es „sollten die jugendlichen Sänger nicht mit methodischen Übungen gelangweilt werden" und ähnliches mehr. Man scheute sich sogar nicht, dem Fachmusiklehrer bis in technische Details gehende Ratschläge zu geben, d. h. eigentlich weniger Ratschläge, denn man sagte ihm nur: dies und jenes darfst du nicht tun, hütete sich aber wohlweislich als echte Marxisten davor, zu sagen, w a s eigentlich zu tun sei.

Dies alles schrieb und sprach man, suchte sich aber dessen ungeachtet gleichzeitig die paar spielfähigen Mädel und Buben, die bei eben diesen verknöcherten, unfähigen „Fachleuten" musizierfähig gemacht worden waren, in seine Orchesterchen zusammen.

Ich hätte gewünscht, jedem dieser Besserwisser einmal 10 durchschnittlich begabte Kinder ohne Vorkenntnisse für irgendeinen Instrumentalunterricht anzuvertrauen und nach zwei Jahren zu prüfen, zu welcher Spielfähigkeit diese Bedauernswerten gebracht worden wären.

Daß in den Reihen unserer reiferen Jugend eine für diese Jahrgänge überhaupt nicht mehr zu überbrückende Lücke klafft, ist nicht die Schuld unfähiger Privatmusiklehrer, sondern die Auswirkung der ursprünglich unter jüdischer Führung absichtlich veranstalteten Hetze gegen eben diesen Instrumentallehrer als den Vermittler des Musizieren k ö n n e n s. Die Verwilderung unserer Jugend sollte eben mit absoluter Gründlichkeit durchgeführt werden und wurde, weiß Gott, nur zu gründlich durchgeführt.

Hier heißt es ein scharfes Auge haben und alle aus marxistischer Beeinflussung stammenden Elemente zurückzudrängen und auszumerzen, gilt es doch nicht mehr, den Privatmusiklehrer als einzigen Musikbefähiger unserer Jugend zu bekämpfen, sondern ihn und sein schöpferisches Können in unser Volksgeschehen einzubauen. An dieser Stelle eröffnet sich nun das große Gebiet der von der HJ zu leistenden Hilfestellung. Durch aufklärende Vorträge über die Wichtigkeit der sich zu erkämpfenden Fertigkeiten und die Aneiferung zur Ausdauer auf dem mühevollen Weg des Eindringens in die Materie, können viele bisher ungeweckt gebliebenen Kräfte aus unserer Jugend herausgeholt und zur Reife gebracht werden, um ausgereift in das Kulturleben des Volkes, sei es in die Familie, oder in Spielscharen, oder in unsere großen Kulturorchester zurückzuströmen.

Gemeinhin versteht man im Musikleben unter „schöpferisch" immer nur das kompositorische Geschehen, und so mancher auf diesem Gebiet Tätige glaubt sich himmelhoch erhaben ob seiner Schöpfungen, wenn sie auch noch so kurzlebig sind, über das erzieherische Wirken in der Musik.

Und doch iſt gerade in der Muſikerziehung das Schöpferiſche, d. h. das Geſtalten aus dem Nichts in das Weſenhafte der ſpringende Punkt, von dem jede Muſizierfähigkeit abhängt; jene Muſizierfähigkeit, die wie ein lebendiger Strom durch die Geſchlechterreihen flutete und ſie befruchtete und zu allen Zeiten nur durch den lebendigen, muſikantiſchen, ſchöpferiſchen Inſtrumentalerzieher und n i e u n d n i m m e r durch den reflektierenden Wiſſensvermittler geſtaltet und gelenkt wurde.

Dieſes Schöpferiſche zu vollziehen und in den Dienſt des deutſchen Kulturlebens zu ſtellen, iſt Sache von nur ſehr wenigen Berufenen; denn der vollkommene Muſikerzieher muß nicht nur weit in die Materie vorgedrungener Künſtler ſein, ſondern auch geborener und erzogener Pädagoge. Dazu muß er noch charakterlich ſo gefeſtigt ſein, daß er ſein hochentwickeltes Können völlig unegoiſtiſch in den Dienſt der Sache ſtellt, d. h. er muß ſein Können und Wiſſen um die Eigenart des Inſtrumentes, fern von jeder Virtuoſeneitelkeit ſo auf die kindlichſte Stufe umzuſtellen Willens ſein, daß unſere Kinder von der erſten Stunde an in ein rein künſtleriſches Geſchehen gebannt werden und hier auf kürzeſtem, durchdachteſtem Wege zu dem Können gebracht werden, das ſie benötigen, um für rein muſikaliſche Fragen gerüſtet zu ſein.

Für dieſe Erziehungsarbeit, beſſer geſagt für dieſes muſikaliſche Führertum — handelt es ſich doch um letzte, intimſte geiſtige Führung — ſchaffe man die nötige Beſchaulichkeit, die zu jeder ſchöpferiſchen Tätigkeit unbedingt erforderliche Stille, ohne die ſich das Einzelweſen geiſtig nicht höher entwickeln kann.

Die Stille um Führer und Schüler muß für uns eine beinahe heilige Forderung ſein, ſie muß geſchaffen werden und darf nicht durch Beſſerwiſſerei und durch Lächerlichmachen geſtört werden. E i n e Stunde in der Woche der abſoluten Ruhe für ausſchließlich das im Einzelunterricht zu erlernende Inſtrument iſt die geringſte Forderung, auf die der ſchöpferiſche Inſtrumentallehrer nicht verzichten kann, will er zu einer lebendigen, künſtleriſch durchpulſten Arbeit gelangen. Dieſe ſchöpferiſche Tat, bei jedem Schüler immer wieder neu, laſſe man den dazu befähigten Künſtler möglichſt ungeſtört vollbringen; man nörgle nicht an ihm herum, nenne ihn nicht „Eigenbrötler“ oder „kurzſichtigen, engbrüſtigen Kulturvertreter“.

Man verlange auch nicht immer und immer wieder vom ſchöpferiſchen Muſiklehrer Dinge, die nicht ſeiner Art entſprechen. Sein Gebiet iſt ſo fein und ſcharf abgegrenzt, daß man ihn in ſeiner ſchöpferiſchen Arbeit mit möglichſt wenig „ſoll“ und „muß“ ſtören ſollte. S e i n ureigenſtes Gebiet iſt das Formen der jungen Menſchen mit zarteſten Händen und zwar das Formen jeder Menſchenblüte einzeln. Wozu von ihm dann Dinge fordern, die nicht in ſein Fach, in ſeine beſondere Begabung, ja nicht einmal in das Bereich ſeiner Möglichkeiten fallen?

Ich ſpreche hier von der immer wieder aus mehr oder weniger berufenem Munde 150-Prozentiger ertönenden Beſchuldigung: „der bisherige Muſiklehrer hätte verſagt, weil er ſeine Schüler nicht zum Gemeinſchaftserlebnis zu führen wiſſe“. Wer dieſen Vorwurf ausſpricht, tut das entweder aus Gedankenloſigkeit, oder es fehlt ihm jede Sachkenntnis. Wo und wie ſoll der Privatmuſiklehrer ſeine ihm anvertrauten Schüler zum Gemeinſchaftserlebnis führen, die er oft kaum für die eine Wochenſtunde haben kann? Wer gibt ihm den dazu nötigen Raum? Um nur einige rein äußerliche Dinge zu nennen. Vielleicht geben uns die Herren Beſſerwiſſer einmal einen Rat, wie man mit nur 10 Schülern eine Gemeinſchaft bildet, von denen der Jüngſte 8 Jahre und der Älteſte 20 Jahre iſt; deren Wohnungen ſich vielleicht auf 5 Stadtteile verteilen, während ſie ſelbſt vielleicht zehnerlei Schulen mit ebenſoviel Stundenplänen beſuchen?

So wenig der P r i v a t lehrer in der armſeligen einen Stunde wöchentlich ſeinen Schüler zum Gemeinſchaftserlebnis führen kann, ſo wenig könnte z. B. der Schulmuſiklehrer ſeine Klaſſenſchüler irgendetwas Erſprießliches im künſtleriſchen Inſtrumentalſpiel lehren.

Man ſtöre auch nicht die ſtillen Kreiſe, in die ſich der Inſtrumentallehrer in vielen Fällen zurückzieht. Seiner ganzen Natur nach gehört er nicht zu den Lauten im Lande, ſeine Arbeit an ſeinen Schülern, ſowohl wie ſeine perſönliche künſtleriſche Weiterarbeit fordert Stille, und der durch ſeinen Beruf bedingte außergewöhnliche Nervenverbrauch verlangt wiederum nach Stille. Man ſchelte ihn deshalb nicht und ſage nicht: er ſtehe abſeits. Abſeits ſtand er nur, weil er nirgends in das offizielle Erziehungsweſen einbezogen wurde. So mußte er ſich, ganz auf ſich ſelbſt angewieſen, einen Verdienſtkreis ſchaffen, was ihm, der von Natur aus im umgekehrten Verhältnis zu ſeinen künſtleriſchen Fähigkeiten meiſt unpraktiſch iſt, oft bitter ſchwer wurde.

Zum 65. Geburtstag von Prof. Heinrich Kaſpar Schmid am 11. September 1939



Heinrich Kaſpar Schmid

Nach einer Bronzebüſte von Wilhelm Neuhäuſer-Dachau
(1939)

Herrn Guſtav Boſſe

Herausgeber der „Zeitſchrift für Muſik“

Regensburg.

Verehrteſter Herr Boſſe! „nun erkenn’ ich es ſtückweiſe“, daß Sie mich mögen und auch etwas von mir halten, ſonſt hätten Sie gewiß nicht den Eilboten von Olching nach meinem lieben Dorf in Bewegung geſetzt, um mir anzukündigen, was Sie in Anbetracht meines 65ers in Ihrer mit ſo viel anderen Aufgaben belaſteten Zeitſchrift noch für das Septemberheft vorhaben. — Fürs erſte ein herzlich „Vergelt’s Gott!“ — dann aber die Bitte, dieſe ſchöne ehrende Aufmerkſamkeit einfach ins Oktoberheft zu bringen, denn — ultra „bosse“ nemo tenetur!

Als den gewünſchten Beitrag lege ich eine „Studie“ von mir bei, die ich vor zwei Jahren gemacht habe, zu deren Verſtändnis es aber einer Erklärung bedarf:

Wer mit wachem Ohr die vielen Laute abhört, die uns auf dem Lande, täglich, ſtündlich erfreuen, den ergötzen ſie nicht nur, ſie regen ihn ſogar lebhaft an, laſſen ihn ſtaunen und nachdenklich werden, wenn er ſo recht erkennt, wie ſchließlich auch in dieſem Reich der Töne und Laute das „angeſtrebt“ erſcheint, was wir Tonalität nennen. — Aber nicht nur aus meinem Wald, nicht nur aus meinem Garten, nein — die Hähne, wie ſie ſo das Dorf auf und ab intonieren — von allen Seiten her läßt ſich das Prinzip der Muſikalität auch im Kosmos erweiſen. Denn — trotz vieler Entſtellungen vernimmt man dennoch die rhythmiſch-melodiſche Abſicht genau, häufig jedoch erſtaunlich klar, tonrein und bei jeder Wiederholung übereinſtimmend das „ſchöpferiſche“ Element.

So notierte ich eines Morgen früh die Hahnenrufe zunächſt aus meinem Nachbarhofe, dann aus den übrigen Höfen des Dorfes und ganz ſo, wie ſie ertönten. War es da ſchon ſonderbar, wie einer in f-moll intonierte, gleich darauf ein anderer in anderer Art, aber wiederum f-moll antwortete, ſo traute ich meinem Ohr nicht, als ich etliche Tage ſpäter den Ruf hörte: g—c—c—a—h. — Alſo klarſte Tonalität C-dur. Tag für Tag blieb es bei dieſer klaren Formel, bis mich einmal — und zwar als unmittelbare Antwort aus einiger Entfernung der Ruf überraſchte: h—h—h—c—a. Alſo — die Cadenz nach der Parallele a-moll. Iſt ſolches Naturſpiel nicht erſtaunlich, ja — irgendwie ergriff es mich und ich trauerte, als ich dann einmal den C-dur-Rufer nicht mehr hörte, dagegen nur noch den Melancholiker in a, — offenbar wurde der Idealiſt geſchlachtet. — Ein Jahr ſpäter fiel mir der Zettel mit den 19 Notierungen wieder in die Hand; es reizte mich, dieſe „Suite“ zu harmoniſieren — wiederum ein erſtaunlich tonales Ergebnis.

Indem ich Ihnen nun, verehrter Herr Boſſe, dieſe Studia semiseria überreiche, tue ich es mit dem Anerbieten, ſie als den von mir erwarteten Beitrag zu verwenden; iſt ſie auch keine Kompoſition, ſo doch eine Tonſchöpfung oder vielmehr ein Tonſatz aus der Schöpfung.

Damit danke ich Ihnen zugleich für Ihr fördernd freundſchaftliches Gedenken und verbleibe in treuer Verehrung

Ihr

Geiſelbullach, 15. Auguſt 1939.

„Frühmorgens, wenn die Hähne krähn …"

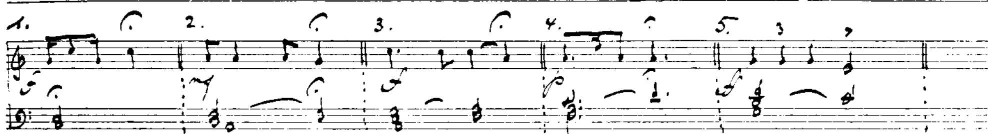
eine Komisch-Kosmische Beobachtungsstudie von [illegible]

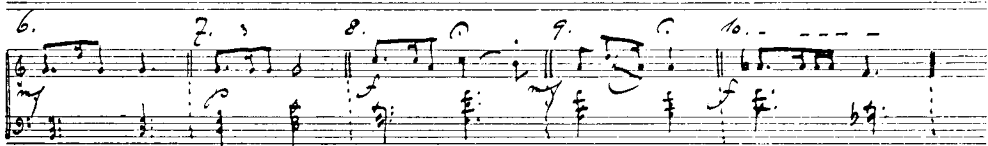
Ort der Handlung: [illegible]
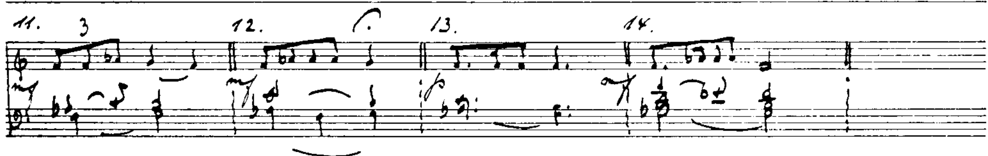
~~[illegible]~~
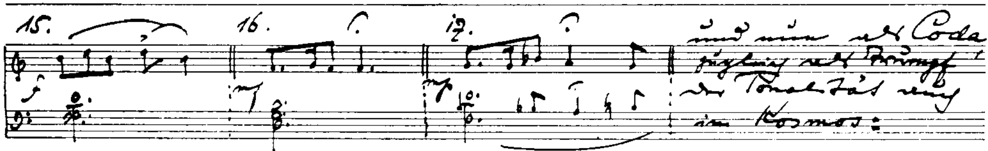
Zeit: Sommer zwischen 5 und 7 Uhr morgens.

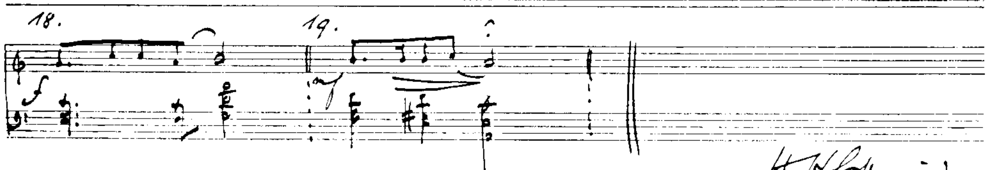
(mit [illegible] Wiederholungen)

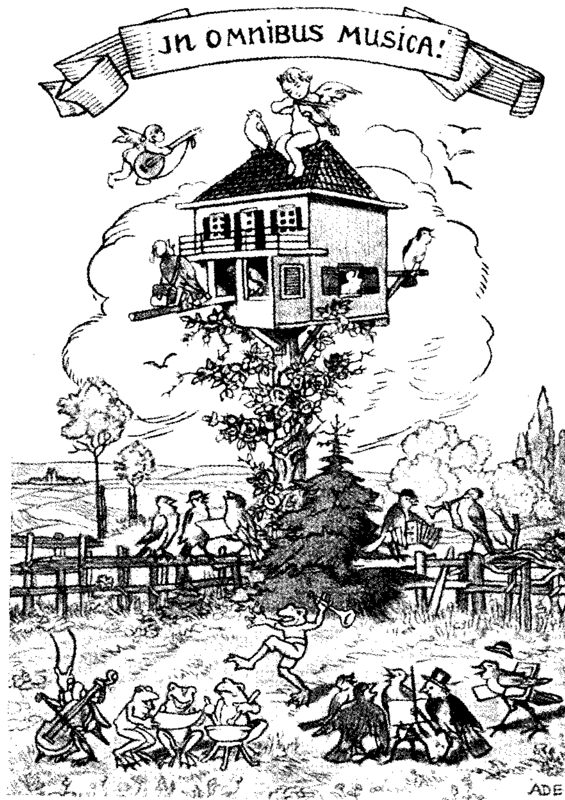












Mein Heim

Heinrich [illegible]

(Nach einer Zeichnung von Ade)

Er war gezwungen, seinen Arbeitskreis „gesellschaftlich“ aufzubauen, denn er war darauf angewiesen, zahlungsfähige Schüler zu haben. Leider kann man nicht von talentierten Freischülern leben. Er wurde auf diese Art also geradezu aus der von ihm so heißersehnten Volksgemeinschaft abgedrängt in heute überlebte Sphären. Wenn man ihn aus diesen Sphären löst und mit dem großen Geschehen der Gegenwart verknüpft, wird er es nur dankbar begrüßen.

Dabei dürfen wir, immer und immer wieder sei es gesagt, nie vergessen, daß die ganze Musizierfähigkeit, die heute noch besteht, ausschließlich sein Werk ist und auf seiner stillen und unbeirrbaren Arbeit beruht.

Die klaffende Lücke bei der Jugend kann erst wieder langsam durch unsere Allerjüngsten aufgefüllt werden, bei denen ja dank des wirtschaftlichen Aufschwungs auf allen Gebieten (immer wieder das liebe Geld!) und der bei der HJ durchgeführten Propaganda für Instrumentalspiel, ein regeres Interesse einsetzt. Bis dieser Nachwuchs aber fühlbar sein wird, werden viele Jahre vergehen, denn es ist ein langer, mühevoller Weg, will man eine auch nur einigermaßen anständige Stufe in der Musik erreichen.

Auf jeden Fall müssen wir diesen schweren Weg jedem willigen deutschen Kind ebnen und auch bei geringerer, aus irgendwelchen Fesseln zu lösender Begabung gangbar machen. Dies wäre meines Erachtens der höchste Sinn schöpferischer Musikerziehung.

Auch hier sind schon Anfänge gemacht, die vorläufig natürlich nur ein Tasten sein können. Ist doch gerade dieses Gebiet in seinen Überschneidungen und Verwicklungen von seelischen und ganz nüchternen, sozialen Bezirken so ungeheuer schwierig. In jedem anderen Gebiet ist ein Unterrichten des Lehrers vor einer Anzahl Schüler möglich und auf die Dauer förderlich. Nur in der Musik ist ein Klassen- oder Gruppenunterricht nur kurze Zeit denkbar, wie man dies ja auch sofort erkannt und zeitlich begrenzt hat. Bei diesem vielleicht subtilsten aller Erziehungsvorgänge ist ein Klassenunterricht nur im ersten Jahr (und da nur mit größter Vorsicht!) und dann wieder als Abschluß in Meisterklassen möglich. Die Hauptlernjahre aber, die die wichtigsten sind, in denen der schöpferische Musikerzieher aufbaut und formt (etwa 5 bis 6 Jahre) und mit seinem Schüler in künstlerische Bezirke eindringt, fordern die Auseinandersetzung, das will heißen das Sichversenken des Lehrers in den einzelnen Schüler und hier beginnt die soziale Schwierigkeit. Der begabte Lernbegierige kann oft den relativ teueren Einzelunterricht nicht bezahlen und der künstlerisch und pädagogisch fähige Musikerzieher kann nicht unter einem rechnerisch tragbaren Honorar arbeiten, das einigermaßen mit den Ausbildungskosten und der Unterrichtsstundenzahl anderer ähnlicher Berufe übereinstimmt.

Hier müssen sich die Lehrfähigen und Lernbegierigen einmal zusammensetzen und eine jener schönen Rechenaufgaben lösen, die uns oft noch von der Schule her im Traume plagen: „Ein Vertreter des . . . Berufes verdient bei 10 000.— Mk. Ausbildungskosten und 5 Jahren Vorbereitungszeit bei 24 Wochenstunden mit 40 Jahren jährlich 4800.— Mk. und gesichertem Alter, was muß ein Musikerzieher bei gleichen Vorbedingungen als Monatshonorar erhalten, der keine Alterssicherung hat? Diese ungelöste Rechenaufgabe ist schuld, daß auf dem Gebiet der Musikerziehung so lange die Gepflogenheiten des in den meisten anderen Gebieten glücklich und gänzlich überwundenen Liberalismus herrschten, d. h. man überließ die so wichtigen Anfänge, also die ersten 5—6 Jahre dem vom zahlungsfähigen Vater finanzierten „Privatunterricht“ und was sich aus diesen erschreckend geringen Beständen (immer das ganze deutsche Volk mit seinem Anspruch auf sein musikalisches Erbe im Auge) als hochbegabt herausentwickelte, wurde von den wenigen Musikinstituten aufgesaugt und hier mit Vorliebe zum reinen Virtuosentum geschult, das zum letzten Vorbild nicht etwa den Höhepunkt der grandiosen Musikepoche Deutschlands, also die wahren Äußerungen höchster Kunst hat, sondern durch eine, nur durch äußerste Kräfteanspannung zu erreichende übersteigerte Technik einzelnen, phänomenalen Ausnahmeerscheinungen nachstrebt. Deren Erbe wurde und wird durch ihre Schüler und wieder deren Schüler nur zu treu bewahrt und weitergepflegt. Für diese Art der Spitzen- oder Starerziehung brauchen wir also nicht weiter zu sorgen, denn es besteht ein solches Überangebot von hochwertigen Virtuosen auf allen Instrumenten, daß diese Laufbahn vielleicht zu der traurigsten überhaupt gehört und nur Besitzer von sehr soliden Ellbogen Aussicht auf Erfolg haben.

Für die außergewöhnlich Begabten ist also gesorgt. Für jene aber, die weniger genialische Begabung, aber trotzdem großes, ehrliches Verlangen nach Musizieren mitbrachten, bedeutete die Paradepferdeerziehung bisher eine große Enttäuschung, da sie „schwach gefragt" waren. Ja, es besteht nicht einmal der Wille und oft auch nicht das Können, diese irgendwie nicht spielend leicht zu fördernde Musikalität zu heben und zu fördern.

Hier steht nun zur Debatte: Was benötigt das deutsche Volk, um endlich an seinen tiefsten Mythos herangebracht zu werden, mehr:

senkrecht, steil in die Höhe führende Musikerziehung einzelner weniger oder

wagrechte, in größtmögliche Breite gehende Musikerziehung, die alle musikalischen Kinder erfaßt und sie bis zu einem der deutschen Musiküberlieferung würdigen Punkt bringt?

Die Antwort ist für den neuzeitlich eingestellten Menschen nicht schwer. Was unserem Volk not tut, ist nicht die Heranzüchtung von möglichst vielen Virtuosen und in der Nachahmung im kleinen von Paradepferden, die für einzelne, oft unter Hintansetzung der rein musikalischen Linie, steil in die Höhe führt, sondern eine Erziehung in die Breite.

Es muß eine große Anzahl von Kindern erfaßt werden und diese durch sorgfältigste Pflege zur Ausübung reinsten, musikalischen Geschehens gebracht werden. Die Jugend wäre nach einem in den Hauptlinien einheitlichen Plan so zu fördern, daß etwa 20% mit 16 bis 18 Jahren fähig wären, wirklich zu unserem musikalischen Erbe vorzustoßen, d. h. sauber und werkgetreu ein Trio, ein Quartett, eine Sonate zu spielen und ein Lied sinngemäß auszudeuten, ohne an den unmöglichsten Stellen beängstigend nach Luft zu schnappen.

Dieses Spielenkönnen darf aber nicht auf monatelangem Drill eines einzelnen Stückes beruhen, sondern muß der Ausfluß der jeweils erreichten Stufe des Unterrichts sein, eines Unterrichts, der sich besonders in den Sphären des großen Werdens deutscher Musik bewegt und nicht immer nach den Virtuosenleistungen der Nachklassik schielt und diesem Phantom nachjagt. Hier gibt es viele Möglichkeiten. Z. B.: durch Einführung des obligatorischen Bachspiels für alle Instrumente (hierin können wir uns ein Beispiel an unseren italienischen Freunden nehmen, die ihren Unterricht reichlich mit Bachspiel untermauern) könnten unsere Kinder wieder zu einer unserer Art gemäßen Musizierform gebracht werden; führt doch der Weg zum Mythos der Musik nur über das Selbstmusizieren. Hier hilft nicht das rein verstandesgemäße Reden über Musik und kein Vormusizieren, sondern nur das Selbsteindringen in das Unwägbare und Unerforschliche dieser geistigen Bezirke. Durch die schulische Einführung des Bachspiels wären wir jenen Bezirken näher gerückt, die dem deutschen Volk bisher in seinen weitaus größten Beständen völlig fern blieben.

Mit größter Sorgsamkeit wäre die Schulung durchzuführen und die Resultate an den Schülern mindestens jährlich zu überprüfen, ähnlich wie ja auch die Sportleistungen unserer Jugend immer unter Leistungskontrolle stehen. Diese Prüfungen, die allerdings mit viel Geduld, Wissen und Fleiß ausgeführt werden müssen, wären nun aber nicht etwa von irgendwie „berühmten" Leuten abzuhalten, sondern ausschließlich von schöpferischen Musikerziehern, d. h. die Prüfer müssen immer im lebendigen Geschehen der Musikerziehung stehen und selbst vor den Kollegen ihre Klassen von mindestens 15, nach Möglichkeit von Anfang an bei Ihnen unterrichteten Schülern vorführen. Nur so wäre ein vertrockneter Prüfungsbetrieb zu unterbinden und gleichzeitig auch jener etwas lächerlichen Überheblichkeit entgegengesteuert, daß „man" für Anfangsunterricht zu gut wäre. Eine Überheblichkeit, die in den meisten Fällen nur ein nichteingestandenes Nichtkönnen verbirgt.

Diese Art Prüfungen, eigentlich nichts anderes als eine ideale Arbeitsgemeinschaft der Kollegenschaft, hätte noch einen nicht zu unterschätzenden Vorteil, jenen der Auslese; verschwänden doch auf diese Art alle jenen Elemente, mit denen die Musikerzieherschaft zu ihrem eigenen Leidwesen immer noch behaftet ist und die von unseren Tadlern vielleicht gemeint waren, wenn sie sagten und schrieben: „der bisherige Musikerzieher war ein unbrauchbarer Volksgenosse". Wir wollen es wenigstens, milde verzeihend, zu Gunsten unserer Herren Tadler annehmen.

Hat nun der schöpferische Instrumentallehrer seine Schüler durch viele, viele Stunden stiller, gemeinsamer Arbeit „geführt" und das musikalische Werden und Reifen treulich geleitet, dann kann er sie zu einem der schönsten Gemeinschaftserlebnisse führen: zum Zusammenmusizieren

in Duo-, Trio-, Quartett-, Quintett- und Kammerorchesterspiel. Und das ist die schönste Gabe, die der schöpferische Musiklehrer seiner Volksgemeinschaft zu geben hat und zwar nur er, sonst niemand.

Zur Textbehandlung in der Vokalmusik.

Von Heinrich Lemacher, Köln.

Dreimal wurde zum Thema: „Das Recht des Dichters" im Jahrgang 1938 der „Zeitschrift für Musik" (Februarheft S. 193, Aprilheft S. 420 und Novemberheft S. 1260) Stellung genommen. Wie ich durch die Zuschriften zu meinem damals abschließenden Artikel erkennen konnte, war das Interesse an der aufgeworfenen Frage recht rege. Zweifellos verdient es das für die ganze Vokalmusik so wichtige Worttonproblem, immer wieder aufs neue behandelt zu werden. In vollem Umfang müßten Einzeluntersuchungen der klassischen Literatur vorgenommen, und diese auf Grund der Textbehandlung nach allgemeinen Gesichtspunkten geordnet werden. Denn wie sehr auch in jedem besonderen Fall die Eigenart des Schaffenden im Vordergrund stehen mag, es lassen sich dennoch genug Übereinstimmungen gewisser Grundhaltungen feststellen und entsprechend anordnen. Unter solch allgemeine Gesichtspunkte fällt vor allem der der verschiedenartigen Stellungnahme der Komponisten zum Text, die wir in einzelnen Fällen kurz charakterisieren und mit praktischen Beispielen belegen möchten.

Wir beginnen mit einer scheinbar sehr „ausgefallenen" Möglichkeit: Daß selbst von ängstlichen Hütern des Wortes Textänderungen erwartet werden. Nun, man denke an die Libretti der Verdiopern, die nach Schillerschen und Shakespeareschen Dramen bearbeitet wurden. Umgekehrt, was machte es für ein Aufsehen, als ein Bühnenwerk gleichsam mit Haut und Haar in Musik gesetzt wurde, wie es bei Straußens „Salome" der Fall war.

Texterweiterungen treten in mannigfaltiger Form auf. Wir denken gleich an so manche Strophenzusätze bei Liedern. Ein eigenes Gebiet ist das der Tropierung, der Erweiterung liturgischer Texte und Melodien (Sequenzen) durch poetische Einschiebsel; bei Bach findet sich ein derartiger Tropus im ersten Rezitativ der Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid" (vgl. das Kapitel „Vierstimmigkeit" in meiner „Lehre von der Erfindung und Gestaltung in der Vokalmusik" in der „Hohen Schule der Musik").

Für Textumstellungen erwähnen wir als kaum beachtetes Beispiel eines der bekanntesten klassischen Vokalstücke; in Mozarts „Ave verum" ändert der Komponist die letzte Zeile „mortis in examine" zu „in mortis examine", eine zwangsläufig aus der musikalischen Diktion sich ergebende Änderung, die sich mit der auftaktigen Phrase „in cruce pro homine" deckt. Übrigens setzt bei diesem Motett gleich mit der Wiederholung des „Ave" ein interessantes Problem, das Vorherrschen der Achttaktigkeit, das Dominieren des klassischen Periodenbaues ein, dem der Text in wahrhaft poetischer Weise unter- besser eingeordnet worden ist. Die Verdeutschung des „Ave, ave" hat eine groteske Stilblüte gezeitigt: „Seige-, Seige-grüßt", die man in das noch zu schreibende Kapitel sakralen Humors in der Musik unterbringen könnte.

Von der Unzahl von Textkürzungen führen wir nur wenige, aber schwerwiegende an. Bekanntlich hat Beethoven nicht den ganzen Text der Schillerschen Ode komponiert, sondern nur eine Auswahl nach bestimmten Gesichtspunkten getroffen, die zudem eine Umstellung der Strophen nötig machte; so wird die erste Strophe wiederholt; die bei Schiller getrennten Verse vom Vater und Schöpfer über'm Sternenzelt wurden zusammengefaßt; Beethoven läßt singen: „Laufet (statt: wandelt), Brüder, eure Bahn." Diese wenigen Hinweise geben allein schon reichliches Material für umfangreiche stilistische Untersuchungen und Möglichkeiten der poetischen Ausdeutung vor allem im Hinblick auf den ethischen Gehalt der Musik. — Von Schuberts Vertonung des Liederkreises „Die schöne Müllerin" ist bekannt, daß der Komponist fünf Gedichte Wilhelm Müllers nicht komponiert hat, so daß einige Künstler, wie es Ludwig Wüllner tat, mit dem Vortrag der Gesänge auch die Deklamation der „fehlenden" Gedichte zu verbinden pflegen, was wohl kaum in der Absicht des Komponisten liegt. Geradezu komisch wirkt es aber, wenn die von Schubert nicht vertonten Gedichte in der Absicht, Fehlendes zu ergänzen, gleichsam post festum dazu komponiert werden. Das mag für den Hausgebrauch

noch angehen; es dürften aber diese Zutaten nie, wie es geschehen ist, sogar zusammen mit den unsterblichen Liedern Schuberts im Druck erscheinen.

Diese klassischen Beispiele, die sich beliebig vermehren ließen, könnten auf Grund der kurz skizzierten Allgemeincharakteristiken zu einigen „Proben" am dichterischen Objekt anregen. Wir stellen das wohl beliebteste Verfahren der Textkürzungen obenan und greifen ein sicherlich nicht leichtes Beispiel heraus: Das Kinderlied „Es saß ein Käfer auf'm Bäumel'". Diese muntere Moritat von „Käfersmann und Jungfrau Fliege" hat, wenn schon Kurzstrophen, doch immerhin ihrer ganze 16, die sich, ohne den Gang der Handlung zu stören, um die Hälfte verringern ließen; es kämen in Wegfall Strophe 4—10 einschließlich und Strophe 12. Man vergleiche selbst, ob eine derartige musikalische Amputation zuläßig ist.

Weit problematischer wird zweifellos diese „Abbreviatur" im Dichterischen, wenn, wie bei der 9. Sinfonie, durch Textänderungen die Möglichkeit einer Mehrdeutigkeit der Komposition gegeben ist. Als „Stimmungsänderung" möchten wir die eindeutige optimistische Wendung befürworten, wie sie das bekannte Raabe-Gedicht: „Wen ein Gott in früher Stunde hinausführt" durch Auslassung der (zweifellos echt Raabischen) dunklen Töne erfährt; in diesem Sinne auch die durch den Dichter selbst nahegelegte Überschrift.

Licht.

Wen ein Gott
in früher Stunde
hinausführt, ihm leitend
den kindlich unsichern Schritt,
und stellt ihn auf einen Berg
in die junge Sonne:
Es wird wachsen mit dem Tag
das Kind,
wird mit dem Auge des Adlers
den feurigen Ball
vom Aufgang zum Niedergang
ruhig verfolgen.
In die Saiten der Leier,
über welche der Knabe
mit kindischer Hand
lächelnd fuhr,
wird greifen der Jüngling
sieghaft und königlich
und wieder lächeln.
Es wird der Mann
dem Sturme stehen
und seine Brüder
mit leuchtendem Schilde
gelassen decken.
Es wird der Greis
in heiterem Sinnen
der dunklen Nacht
entgegenblicken
und hoher Ahnen
göttliches Winken
im klingenden Herzen
hinübergehen.

Den letzten Schritt könnte man im Sinne meiner Anregungen einer geistigen Umformung des Raabeschen Gedichtes: „Zum Schillerfest" (ZFM, Novemberheft) in glücklich gelagerten Fällen wohl wagen. So wird außer den zweifellos notwendigen Kürzungen bei der nachfolgenden Dichtung W. Raabes die Grundidee mit der philosophischen Absicht verändert, aus dem persönlichen Bekenntnis des Mönches ein allgemeines des Menschen zu machen, und damit die Gelegenheitsdichtung: „Der Kreuzgang" in einer weltweiten Gedankenlyrik: „Nacht" komponibel zu gestalten. Die musikalische Fassung des 14 Strophen langen Notturnos des metaphysisch verankerten, dabei hochdramatischen Vorganges würde dann lauten:

„O Sommernacht, so wonnig, süß und lind!
O Nacht voll Duft und Schimmer wundervoll,
Ob müden Schläfern neigend sich im Wind!
Kaum weiß die Blum', ob sie sich schließen soll;
Sie rührt sich leise, wie ein schlafend Kind,
Der Tag für sie von Segen überquoll,
Der Tag, der wiederkehrt nach kurzem Säumen,
O welche Nacht, um von dem Tag zu träumen!

Da sieh, da sieh! Was ist's? Was gleitet dort
Langsam einher, entlang der grauen Mauer?

Ein Menſch! Ein Schatten! Sieh er ſchreitet fort;
Er kommt! Er wendet ſich! O welch ein Schauer
Fällt über mich! Was will er hier am Ort
Zu ſolcher Stund? Er wankt, in tiefſter Trauer
Das Haupt geſenkt mit irrem, ſchwankem Fuße
Hinab den Gang! Was treibt ihn? Reue? Buße?

Doch lachend niederſetzt der Menſch den Fuß,
Dumpf hallen nach die unterird'ſchen Grüfte.
„Hier ſende ich dem Leben meinen Gruß,
Dem Staub, der atmend zieht des Todes Düfte!
Dem Geiſte, der zum Staube werden muß.
Denn aller Geiſt ſinkt in des Grabes Klüfte!
In pace requiescat ſpricht die Dichtung
Auf dieſem Stein, und — Fried' iſt in Vernichtung!

„Im Jammer kämpft die Menſchheit ſich ins Grab
Durch Tag und Nacht; o ſchales Einerlei,
Das Flut auf Flut rollt in das Nichts hinab,
Und nimmer iſt das Puppenſpiel vorbei!
O, wär' ein Gott, der den Gerichtesſtab
Zerbräche, daß die Not am Ende ſei!
Es iſt kein Gott, daß er die Mühſal wende!
Es iſt kein Gott, kein Anfang und kein Ende!"

Und draußen liegt, befriedend Gram und Zorn,
Die heil'ge Nacht. Die Wälder leis erſchauern,
Fern blitzt das Meer, es murmelt Bach und Born,
Es rauſcht der Fluß um alter Städte Mauern;
Um ſtille Dörfer nickt das goldne Korn,
Das reifend harrt des Sichelſchwungs der Bauern;
O fromme Nacht, du Gottestroſt hienieden,
Gib jedem Herz, gib jedem Herz den Frieden!

Die Frage, ob unſere Dichter mit Kürzungen oder Umformungen ihrer Werke einverſtanden ſind, kann nach perſönlichen Erfahrungen durchweg mit Ja beantwortet werden; ſo durfte ich ohne irgendwelche Bedenken in der Ballade „Qua" von Hans Friedrich Blunck eine Strophe weglaſſen, fand bei Jakob Kneip Verſtändnis für eine Kürzung ſeiner Hymne „Volk" und konnte wiederholt im beſten Einvernehmen Dichterworte in ſinnvoller Weiſe abändern. In einigen Fällen, wo zu beſtimmten Texten angeregt wurde, war dem Dichter die Meinung des Muſikers natürlich beſonders wünſchenswert.

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die kritiſche Nachleſe der bis Anfang Juli fortgeſetzten Muſikſaiſon bezieht ſich noch auf einige Opernaufführungen, auf den „Sommer der Muſik" in der Staatl. Muſikhochſchule und vor allem auf die „Feſtlichen Muſiktage in Potsdam", während die „Berliner Kunſtwochen" in ihrer zweiten Hälfte lediglich auf einige Serenaden im Stadtſchloß mit dem Philharmoniſchen Orcheſter unter Leitung von Hans von Benda beſchränkt blieben.

Feſtliche Muſiktage in Potsdam.

Das Potsdamer Muſikfeſt, deſſen Titel „Feſtliche Muſiktage" von Wilhelm Furtwängler geprägt wurde, lockte nunmehr zum zweiten Male die Muſikfreunde Berlins nach der ehrwürdigen Garniſonsſtadt. Waren die vorjährigen Muſiktage J. S. Bach gewidmet, ſo ſtanden

diesmal Haydn und Mozart im Vordergrunde. Über die Beziehungen Mozarts zu Potsdam verbreitete ſich auf dem Preſſe-Empfang Prof. Dr. Georg Schünemann, der daran erinnerte, daß auf den Tag genau 150 Jahre ſeit Mozarts Beſuch verfloſſen ſind. Er verfolgte Mozarts ergebnisloſe Reiſe, ohne eine neue Quelle über die Begegnung mit dem großen König erſchloſſen zu haben. Die zugänglichen Akten ſchweigen ſich hierüber aus. Der Hiſtoriograph der Stadt, Prof. Dr. Kania, gab neue Forſchungsergebniſſe bekannt über die noch zum Teil vorhandenen Wohnſtätten friderizianiſcher Muſiker.

Die „Feſtlichen Muſiktage" waren von Perſönlichkeiten getragen, die mehr oder minder enge Beziehungen zu Potsdam unterhalten: Edwin Fiſcher (künſtleriſcher Leiter), Wilhelm Furtwängler, Wilhelm Kempff und Karl Landgrebe, der namhafte Chordirigent und Städt. Muſikbeauftragte. Es war ein unvergleichliches Erlebnis, die drei Muſiker Furtwängler, Fiſcher und Kempff im Eröffnungskonzert als Interpreten des „Konzertes für drei Klaviere" F-dur von Mozart zu hören. Ein beglückendes Zuſammenſpiel — höchſte Kultur des Vortrags trotz der Verſchiedenartigkeit der künſtleriſchen Temperamente. Dazu noch Beethovens A-dur-Sinfonie und das B-dur-Klavierkonzert, von Wilhelm Kempff verſonnen und hingebungsvoll, in durchſichtiger Klarheit mit hauchzartem Anſchlag dargeboten.

Haydns „Jahreszeiten" in der Garniſonkirche ſtellten der Leiſtungsfähigkeit des Städtiſchen Chores ein beruhigendes Zeugnis aus. Es war eine gute, gediegene Arbeit, die Karl Landgrebe vollführt hatte, und ſeine Vorſicht in der Wahl der Tempi kam der klanglichen Schönheit des Chores zugute. Mit dem Philharmoniſchen Orcheſter verbanden ſich die trefflichen Soliſten Helene Fahrni, Heinz Marten und Fred Driſſen.

Die künſtleriſche Hauptlaſt lag auf den Schultern von Edwin Fiſcher, der teils in Begleitung ſeines Kammerorcheſters, teils in Verbindung mit dem bewundernswerten Bläſerquartett der Staatsoper drei Konzertabende im Schauſpielhaus ſpendete. Die Haffner-Muſik, Bläſerſerenaden, Klavierkonzerte u. a. ehrten den Genius Mozarts. Neben der eigenen Bearbeitung der f-moll-Fantaſie für eine Orgelwalze durch Edwin Fiſcher feſſelte die originale Wiedergabe des Glasharmonika-Quintetts. Allerdings wurde keine der Franklinſchen Glasharmonikas mit ihren ineinandergeſchobenen rotierenden Schalen verwendet. Es ſcheint, daß dieſe Inſtrumente nicht mehr brauchbar ſind, da die Glasglocken nicht zu ſtimmen ſind und — wenigſtens bei der Harmonika der Berliner Muſikinſtrumentenſammlung erweisbar — einen halben Ton unter der heutigen Normalſtimmung ſtehen. Dafür präſentierte der Stuttgarter Harmonika-Virtuoſe Bruno Hoffmann ſeine „Glasharfe", die in ihrer Aufmachung mit den verſchiedenen Weingläſern an das Varieté erinnert. Schloß man aber die Augen, ſo nahm der duftige Zauber des feinen, hellen, flötenartigen Klanges das Ohr gefangen. Ein muſikaliſches Narcoticum, das man immer wieder hören könnte und deſſen Reize man nicht vergißt. Bruno Hoffmann iſt ein Meiſter, der mehrſtimmige Akkorde, Läufe und Staccati ſauber hervorzubringen weiß. Um Mozarts empfindungsreicher, fantaſievoller Kompoſition willen lohnt ſich die Erneuerung der Glasharmonika, und mehrere Zugaben von Mozart und Naumann begeiſterten die Hörerſchaft.

Die „landſchaftliche Gebundenheit" der Potsdamer Muſiktage, die Oberbürgermeiſter General Friedrichs hervorhob, erwies ſich in einer „Serenade" des Stadtſchloſſes unter Hans von Bendas gediegener Leitung mit Werken von Mozart und Händel, dazu Tänze und Märſche. Den Höhepunkt aber hätte die Aufführung der von Willy Meckbach vervollſtändigten Oper „Zaide" im herrlichen Rokokotheater Friedrichs des Großen im Neuen Palais bieten können, wenn nicht die Ungunſt des Schickſals den einheitlichen Eindruck infolge Erkrankungen verhindert hätte. Um die Ausführung machten ſich unter Hans von Bendas Stabführung verdient: Gerda Altendorf, Einar Kriſtjanſſon, Karl Schmidt-Walter, Franz Notholt, Alfred Bartolitius. Lizzie Maudrik ſteuerte Tänze bei, die Bühnenbilder entwarf Robert Ullmann, Regie führte Bernd Lürgen.

„Sommer der Muſik" in der Staatlichen Muſikhochſchule.

Man bedauert angeſichts der Vielzahl der Berliner Muſikereigniſſe, nicht öfter Gelegenheit gehabt zu haben, um die in ihrer Fülle einzigartigen Veranſtaltungen der „Staatl. Hochſchule

für Musik" zu besuchen. Dieser „Sommer der Musik" führte eine Reihe von Konzerten und Opernabenden ins Treffen, darunter Kammermusik, Orgelabende deutscher, schwedischer, französischer Tonsetzer, eine Joseph-Haas-Feier, zwei Pfitzner-Konzerte, eine Strauß-Feier mit Aufführung der „Ariadne" und vieles andere. Zu kurz kam lediglich wieder der kompositorische Nachwuchs der Hochschule, und je weniger wir von den Schöpfungen kommender Meister hören, desto größer ist die Spannung. Am ersten Abend kamen lediglich zwei Schüler der Klasse Prof. Hermann Grabner zur Geltung. In der kurzen Klaviersonate Gerhard Rößners wechseln Barockelemente mit fruchtbarer Lyrik im formal gut angelegten Mittelsatz ab, in Roderich Kleemanns Bratschenliedern befremdet die kühle, objektive Haltung namentlich in Morgensterns „Schauder". Wenn der Komponist rücksichtslos über die dichterische Interpunktion hinwegkomponiert, hebt er die Wirkung des Textes radikal auf. Köstlich war hingegen Ernst Peppings „Sonate I für Klavier". Kecke, spritzige Musik, halb ernst, halb belustigt hingeworfen, namentlich in der „Serenade" mit ihrem erfrischend parodistischen Einschlag!

Ein schwedischer Kammermusikabend, eine musikalische Geburtstagsfeier galten vor allem der verdienten Wirksamkeit des Lehrers für Violine und Ensemble-Spiel, Prof. Hans Mahlke. — Dank gebührt Prof. Fritz Stein für die Wiedergabe zweier noch ungedruckter Sinfonien von Haydn, Nr. 90 und 91 in C-dur und Es-dur, dazu die Musik aus dem Lustspiel „Der Zerstreute" und ein Divertimento. Die Mitwirkenden dieses Haydn-Konzertes fanden starke Anerkennung.

Als Höhepunkt auf dem Gebiet der Konzertmusik darf die Berliner Erstaufführung des Oratoriums „Saat und Ernte" von Kurt Thomas in der lebendigen Darstellung durch den Komponisten mit den geschulten Stimmen von Carola Behr, Friedrich Hausburg, Horst Günter gelten. In dieser jüngsten Schöpfung des hochbegabten Tonsetzers fällt die zwingende Gewalt des seelischen und tonmalerischen Ausdrucks auf, der im Vergleich zu seinen frühreifen geistlichen Tonwerken durchaus blutwarme, irdische Töne anschlägt. Mit den ihm eigenen Mitteln einer unsentimentalen, unromantischen Tonsprache deutet er mit kräftigen Strichen Einzelheiten der Dichtung unbekümmernd malend und musikprogrammatisch aus, ohne seine herbe Haltung dadurch zu beeinträchtigen. Der stilistische Reiz des Tonwerkes gewinnt dadurch an Eigenart — erweist es sich doch, daß Tonmalerei durchaus nicht in Gegensatz zu den heute lebendigen schöpferischen Strömungen zu treten braucht. Lyrik und Dramatik wechseln in inhaltlicher Vielseitigkeit mit geschickten instrumentalen Überleitungen. Ein Chor wie „Wir hängen in den Sielen" ist reinstes Volkstum, einzelne Solostellen wie „Alter Bauer am Abend" und „Gruß an das Korn" überraschen durch edelstes Empfinden. Das sind Partien von überzeugender Schönheit, für die man sich begeistern muß. Unvergeßlich bleibt ebenso die Gewalt des „Sommergewitters" oder des machtvollen, mit geschulter Hand entworfenen Schlußchors.

Das zweite große Ereignis des „Musiksommers" war die Aufführung der „Ariadne". Die Inszenierung der Opernregie-Klasse von Prof. Hans Niedecken-Gebhard mit den geschmackvollen Dekorationen von Werner Steinadler war mustergültig. Trotz der beschränkten Raumverhältnisse fehlte nichts, und die Illusion der Apotheose wurde mit einfachsten Mitteln glaubwürdig gemacht. Prof. Clemens Schmalstich leitete das eigens zusammengestellte Hochschulorchester mit Umsicht und Geschick, und gab ihm im Finale eine beglückende Leuchtkraft. Unter den Darstellern nicht eine Niete, dagegen viele bühnenreife Stimmen. Die Anmut der Elisabeth Wilde als Zerbinetta, die füllige Stimme der Semiha Berksoy in der Titelrolle, der gepflegte Tenor des Helmut Conrad Schindler, die gut geschulte Margot Spingies als Komponist fügten sich zu einheitlichen Leistungen. Vor allem aber überraschte die Aufführung durch die Kultur der Ensemblekunst.

Die Staatliche Musikhochschule unter Leitung ihres rührigen Prof. Fritz Stein hat mit dieser Veranstaltungsserie abermals einen überzeugenden Beweis ihrer künstlerischen Leistungsfähigkeit gegeben. Und nicht zuletzt: sie versteht es, die Schüler mit Lust und Liebe am Musizieren zu erfüllen.

Von der Opernbühne.

Nachzutragen ist noch die Erstaufführung von Siegfried Wagners „Kobold" in der Staatsoper. In diesem fast unbekannt gebliebenen, 1904 in Hamburg uraufgeführten Werk muß die unschuldige Wirtstochter Verena ihr Leben opfern, um die Seelen ermordeter Kinder zu retten, die in Gestalt von Kobolden auf Erden umhergeistern. Märchenreich und Wirklichkeit vermischen sich, und munter operiert Wagner mit Schauspielern, die in Erinnerung an „Mignon" eine Sommernachtsszene aufführen, mit einem degenerierten Grafenpaar und einem geheimnisvollen Talisman, der mehrfach seinen Besitzer wechselt. Ein Vergewaltigungsversuch, Mord, Brandstiftung und Kampfszenen wechseln mit märchenhaften Elementen in mystischer Verquickung, und die Regie von Wolf Völker war in ausgezeichneter Form ausreichend damit beschäftigt, diesen Theaterzauber zu verwirklichen.

In musikalischer Beziehung ist man entwaffnet von der schlichten Naivität des Stils, der alle Vorzüge der romantischen Zauberoper des 19. Jahrhunderts aufweist. Insbesondere verhilft Siegfried Wagner der natürlichen Schönheit reiner Dreiklänge zu ihrem Recht und erfindet volkstümliche und sehr unterhaltsame Melodien, die der gegebene Ausdruck einer unkomplizierten Seele sind. Von Tanz und Lied gelangt der Komponist in ausdrucksvoller Instrumentierung zur Ausdeutung des Unheimlichen. Der Strom schwelgerischer Lyrik überwiegt, am eigenwertigsten ist die Musik der Schauspielszene. Die Hauptrollen verkörperten ansprechend Carla Spletter, Josef von Manowarda, Gino Sinimberghi, Domgraf-Faßbaender, E. Tegetthoff zur verständnisvollen Stabführung von Johannes Schüler.

Kurz vor Toresschluß wartete das Deutsche Opernhaus noch mit einer Neuinszenierung des „Zigeunerbarons" auf mit Margaret Pfahl und dem bewundernswert reifen Walther Ludwig als Liebespaar, dazu Irma Beilke, deren Organ sich zu schönsten Wirkungen entfaltet, und dem unverwüstlichen Eduard Kandl, unter bewährter Leitung von Arthur Rother. Was dieser Batteux-Inszenierung mit der Prachtausstattung Benno von Arents die eigene Note gab, war wieder die reichliche Mitwirkung vierbeiniger Statisten. Waren im ersten Akt nur Kaninchen anstelle der eher angebrachten „Schweinderl" zu sehen, so gab es im Finale Rösser sonder Zahl, zweispännige Batterien, Offiziere hoch zu Pferde, und die Schlußszene vollzog sich hoch vom Pferderücken herab, da selbst Saffi beritten war. Das hat die Welt in der Tat noch nicht gesehen, und dem launigen Einfall dankte ein begeistertes Publikum.

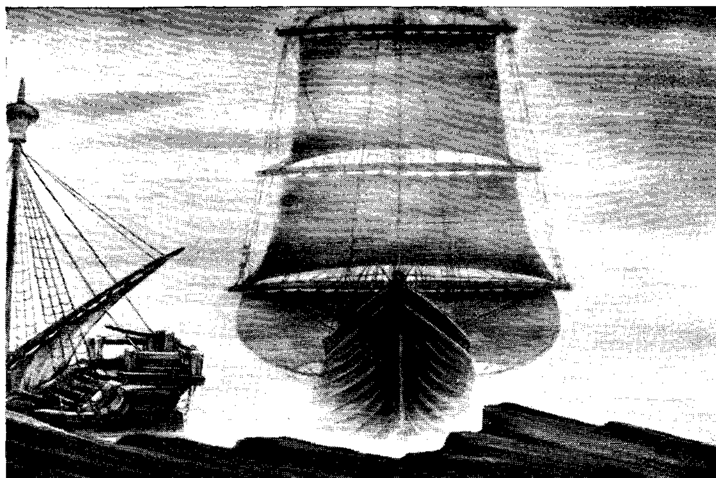
Musik in München.

Festspielsommer 1939.

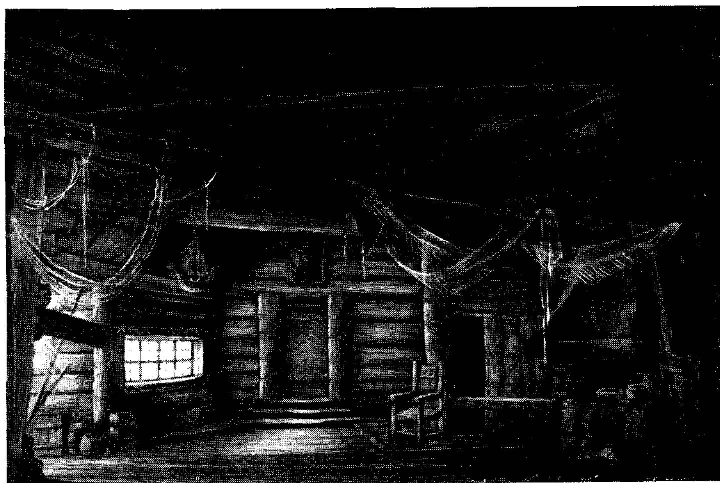
Von Wilhelm Zentner, München.

Erscheinungsbunt und vielgestaltig gibt sich der Festsommer in der Hauptstadt der Bewegung und der Kunst. Allein so mannigfaltig die Folge seiner künstlerischen Ereignisse immer sein mag, stets wird man die Münchener Opernfestspiele als den eigentlichen Blutpuls, als Herzmitte des künstlerischen Geschehens empfinden. Beherrschen sie doch von Ende Juli bis in die ersten Septemberwochen hinein zum mindesten das Musikleben an der Isar nahezu ausschließlich. Was sonst noch darin vorfällt, abendliche Serenaden oder Turmmusiken an den Sonntagvormittagen, sie wirken nicht anders als Arabesken um dies festliche Kernstück.

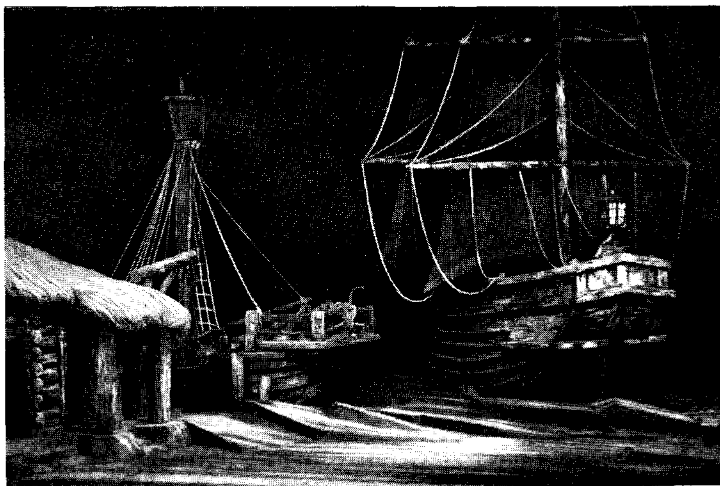
Der Münchener Festspielgedanke hat sich lange Zeit auf dem künstlerischen Zweigestirn Mozart und Richard Wagner aufgebaut und dabei dem ersteren das Residenztheater, die Uraufführungsstätte des „Idomeneo", dem letzteren das Prinzregententheater vorbehalten. Auch heute noch findet sich beider Meister Werk im Festspielplan, allein sie gebieten diesem nicht mehr als alleinige Souveräne. Ebenso hat sich ein entscheidender Ortswechsel vollzogen. Das Prinzregententheater, für den Eingesessenen noch immer das eigentliche Festspielhaus, ist an Bedeutung wesentlich zurückgetreten; es haben heuer im ganzen nur vier Festspielaufführungen dort stattgefunden. Man stellt dies nicht ohne leise Wehmut fest, zumal das Haus, in dem man viele unvergeßliche Abende in Verknüpfung mit den Namen und Taten eines Felix Mottl,



„Der fliegende Holländer" 1. Szene



„Der fliegende Holländer" 2. Szene



„Der fliegende Holländer" 3. Szene

Bühnenbilder von Emil Preetorius

Bayreuther Bühnenfestspiele 1939

(Aufnahmen Weirich, Eisenach)



Richard Strauß „Frau ohne Schatten“
Hans Hermann Nissen, Hildegard Ranczak



Richard Strauß „Frau ohne Schatten“
Viorica Ursuleac, Hildegard Ranczak, Elisabeth Höngen

Bühnenbider von Ludwig Sievert

Münchener Opernfestspiele 1939

(Aufnahmen Hanns Holdt, München)

Franz Fischer, Karl Muck und Hans Knappertsbusch erlebt hat, den Gast auch als Raum festlich zu empfangen und auf das Kommende einzustimmen vermag; vor allem der langjährige Festspielbesucher wird es deshalb als geweihte Stätte empfinden, in der noch heute die guten Geister eines erinnerungsstolzen Genius loci hausen.

Zum eigentlichen Festspieltheater ist in diesem Jahre das Nationaltheater geworden. Diese Bevorzugung verdankt es nicht nur der Tatsache, daß es das einzige ausschließliche Operntheater Münchens ist, in welchem sich sämtliche großen Ereignisse der regulären Spielzeit vollziehen; sie wird außerdem in der Erweiterung des Festspielplans begründet. München ist heuer eine ausgesprochene Richard-Strauß-Festspielstadt geworden und steht damit wohl am Beginn einer neuen künstlerischen Überlieferung. Das Warum und Wieso bedarf keiner langen oder gewundenen Erklärung. Es ist das gute Recht der Vaterstadt, auf einen großen Sohn zu pochen, zumal wenn es aus früheren Jahrzehnten noch manche Versäumnisschulden abzugleichen gilt. So liegt die Einbeziehung von Richard Strauß in den Münchener Festspielgedanken als wesentliches Element gewissermaßen in der Luft, die endlich vom letzten Mißverständnis gereinigt erscheint, zugleich aber auch in der besonderen, durch den Opernintendanten Clemens Krauß geschaffenen künstlerischen Atmosphäre. Denn dem Schaffen von Richard Strauß erschließt sich eine spezielle Neigung, der vom Odem leidenschaftlicher Liebe gespeiste Gestaltungswille des Mannes, dem gegenwärtig die Geschicke der Bayerischen Staatsoper anvertraut sind. In der Tat, angesichts der unmittelbaren Beziehung, die Clemens Krauß zum Werk des verehrten Meisters besitzt, erscheint er wie kaum ein zweiter berufen, normhafte Aufführungen der Richard Strauß'schen Bühnenschöpfungen herauszustellen. Münchener Mozart- und Richard-Wagner-Stil sind Begriffe geworden, die bereits Eingang in die Theater- und Musikgeschichte gefunden haben. Clemens Krauß hat nunmehr mit dem sechs Opern umspannenden Richard Strauß-Zyklus etwas Ähnliches für den modernen Meister versucht und mit einem Vorbereitungseifer, einer künstlerischen Sorgsamkeit und Hingabe sondergleichen ins Werk gesetzt. Die innere Einheit und Geschlossenheit des Zyklus ward nicht nur in der Tatsache offenbar, daß Krauß die musikalischen Zügel sämtlicher Aufführungen sowie deren Einstudierung einzig in seiner Hand hielt, der Dirigent hat zudem in allen Fällen mit nur einem Regisseur, nämlich Rudolf Hartmann, gearbeitet, dessen Schaffen sich kaum minder über dem gemeinsamen Grundnenner einer letzten Vertrautheit mit dem Werke von Richard Strauß und von dessen künstlerischen Absichten aufbaut.

Es scheint mir für den Ernst und den bahnbrechenden Willen der Münchener Richard Strauß-Pflege kennzeichnend, daß man für die Festspiele 1939 zwei Werke eigens einstudiert hat, die sich in der allgemeinen Gunst der Opernfreunde noch nicht allenthalben durchgesetzt haben: „Arabella" und „Die Frau ohne Schatten". In beiden Fällen kann man sagen, daß diese Schöpfungen in der einzigartigen szenischen wie musikalischen Durchleuchtung durch Clemens Krauß und Rudolf Hartmann geradezu eine neue, erstaunlich vertiefte Sinngebung erfahren haben. Für „Arabella" hat man sogar eine eigene, vom früheren Aufführungsgebrauch abweichende dramaturgische Einrichtung geschaffen, die in der Tat berufen scheint, die Wirkung dieser lyrischen Komödie noch wesentlich zu steigern. Die Drehbühne hat die Möglichkeit geboten, den Ballakt in mehrere Schauplätze aufzulockern und ihn damit auch im szenischen Gestus etwas beschwingt Gleitendes zu verleihen, wobei der eigentliche Ballsaal zwar niemals völlig sichtbar wird, dafür aber hintergründlich mit der in ihm waltenden Walzerbewegung unentwegt mitschwingt. Ein paar kleinere Striche haben den Handlungsablauf weiter gestrafft; Dinge, wie der Anpirschungsversuch von Arabellas Mutter Adelaide beim Grafen Dominik lassen sich überdies leicht und ohne Schaden entbehren. An diesen zweiten Aufzug schließt sich nunmehr unmittelbar das leidenschaftliche Orchestervorspiel zum dritten; ein glücklicher Gedanke, in einem Augenblicke, wo die verwirrenden Ereignisse nach rascher Entscheidung drängen, auf die hemmende Pause zu verzichten! Die Bühnenbilder von Rochus Gliese, Raumlösungen von wahrhaft genialem Instinkt, haben ebenso wie die „Kostüme", an denen selbst der Manschettenknopf oder die Krawattennadel der Prüfung auf zeitstilentsprechende Echtheit stichhält, das „Milieu" der Komödie in seiner Unmittelbarkeit eingefangen, die bei aller Realistik zugleich wie ein Symbol wirkt. In solchen Rahmen hat die Spielleitung von Rudolf Hartmann szenisches Leben unnachahmlich bewegter und

sprechender Art gebannt. Sie ist teilweise zu einer regelrechten Ausdichtung dessen geschritten, was die Musik lediglich zu skizzieren scheint. Wie der Regisseur etwa den Ballakt gliedert, mit Episode und Detail, in dem nichts, aber auch gar nichts vergessen scheint, das wirkt deshalb so widerspruchslos überzeugend, weil sich Hartmann nichts einfallen läßt, was zum Handlungsgeschehen nicht in offene oder geheime Beziehung zu setzen wäre. Clemens Krauß führt den Hörer zu jenen schwelgerischen Entladungen des ariosen und sinfonischen Elements, wie sie nur ein aufs höchste entwickelter Klangsinn vorbereiten, aufbauen und gipfeln kann, jedoch er verfällt dabei nicht in den Fehler, die eingelagerten Parlandoszenen lediglich als Zwischenräume zu betrachten, über die man zur Erreichung der musikalischen Gipfel möglichst behend und flüchtig hinwegeilt; im Gegenteil, er läßt eine solche Scheidung gar nicht erst fühlbar werden. Ein Genuß, wie dieser Dirigent zu verknüpfen, zu binden, ineinander zu verweben versteht. Gleichsam neuerschaffen, wenn man ihn mit früheren Eindrücken vergleicht, mutete der dritte Aufzug an: aufs angenehmste verwundert stand der Hörer plötzlich vor einem ungeahnt blühenden klanglichen und musikalischen Leben, wo man ehedem der Musik nur als bescheidener Dienerin des dramatischen Geschehens zu begegnen wähnte. Krauß zeigt damit, wie sehr derjenige irrte, der in diesen Partien von einem bloßen „Illustrieren" spräche. Richard Strauß illustriert nicht, er illuminiert die Situation.

Eine kaum minder überzeugende künstlerische Arbeit für eine vertiefte Werk- und Wesenserkenntnis ist mit der Neuinszenierung der „Frau ohne Schatten" geleistet worden. Hier ist es der Vorwurf der Schwerverständlichkeit, der sich hartnäckig und gewiß nicht ohne Grund dem Werke anheften sollte. Die Münchener Aufführung hat indes dargetan, daß dieser Vorwurf nicht nur in der Hoffmannsthalschen Dichtung, zum mindesten auch in einer ungenügenden Wiedergabe seinen Grund haben kann. Denn die in jeder Beziehung großartige Inszenierung hat den zwingenden Beweis erbracht, daß die Fülle des Geschehens, die Berührung und Durchkreuzung verschiedener Sphären, die in der „Frau ohne Schatten" durcheinander spielen, keinesfalls den Eindruck eines Verwirrenden hervorzurufen braucht. Ein Hauptverdienst kommt dabei der in der Innen- wie Außenregie gleichermaßen klar gliedernden Spielleitung von Rudolf Hartmann zu, dem dabei das größte Wunder gelungen ist: die Handlung völlig aus sich selbst begreifen zu lassen. Sie schien jedes vorherige Studium der Dichtung, jeden Kommentar, ohne den man früher dem Werke kaum zu nahen wagte, überflüssig zu machen. Ludwig Sieverts Bühnenbilder atmeten, ohne sich allzu pedantisch auf kunstgeschichtliche Gegenständlichkeit festzulegen, den phantastischen Zauber des Östlichen und damit jenes Märchenhaften, das sich für den Europäer unwillkürlich damit verschwistert. Clemens Krauß am Dirigentenpulte wirkte ebenso wenig als „Artist" im frostig technischen Sinn, wie es jemals Richard Strauß als Schöpfer gewesen ist. Der Dirigent weiß um Herzschlag und Blutwärme dieser Musik, mit der inspiriertesten, die Strauß geschrieben. Zu der bereits gerühmten Klarheit des Aufführungsbildes trug sehr wesentlich auch die unbedingte Textverständlichkeit der Gesangsstimmen bei; es ging buchstäblich unter der Stabführung von Clemens Krauß kein Wort verloren. Am Ende der Vorstellung mußte zur Entgegennahme des stürmischen Jubels auch der Komponist, Seite an Seite mit seinen Helfern, zahllose Male vor den Vorhang.

Neben diesen beiden Neuinszenierungen haben zugleich die Wiedergaben der bereits „stehenden" Werke durchweg die Höhe von Standardaufführungen behauptet. Schwer zu entscheiden, welche unter ihnen den höchsten Preis verdiene: „Friedenstag", „Salome" oder „Der Rosenkavalier", welch letzterer zugleich das festliche Jubiläum seiner 200. Darstellung in München begehen konnte. Für den Berichterstatter persönlich blieb freilich das Verzauberndste die Darstellung der „Ariadne auf Naxos" im Residenztheater, dem köstlichen Rahmen für dies Kronjuwel der Strauß'schen Opernschöpfungen. Werk und Wiedergabe in der Gestalt idealer Durchdringung bereiten ein einziges Schwelgen in elysäischen Gefilden.

Der überwältigende Eindruck des Strauß-Zyklus wäre unmöglich gewesen ohne die hervorragende Einstimmung des Staatsorchesters auf seinen musikalischen Führer und dessen Gestaltungsziele, undenkbar ferner ohne eine Anzahl ausgesprochener Strauß-Spezialisten im Sängerensemble. Viorica Ursuleac, die Feldmarschallin, Ariadne, Arabella, Kaiserin und

Maria der festlichen Reihe, hatte auch zahlenmäßig die ausgebreitetsten Wirkungsmöglichkeiten gefunden, die ihre erlesene Gesangs- und Gestaltungskunst denn auch zu überragenden Eindrücken ausformte. Fast noch unmittelbarer und erregender schlägt die nervige Intensität einer Hildegarde Ranczak in Bann, wohl der bedeutendsten schauspielerischen Kraft unter den Münchener Straußinterpreten. Ihre Salome oder Färbersfrau bleiben jedem unvergeßbar, der diese Gestalten einmal im Widerschein so außerordentlicher dramatischer Leidenschaft erlebt hat. Jedoch man ermißt die Spannweite dieser ungewöhnlichen künstlersängerlichen Begabung erst in vollem Umfang, wenn man dagegen so andersgeartete Charaktere wie den Oktavian im „Rosenkavalier" oder den jungen Komponisten in „Ariadne auf Naxos" dank Hildegarde Ranczaks Verlebendigung nicht minder überzeugend auf sich zutreten sieht. Adele Kern hat wiederum durch die tänzerische Gelöstheit ihres Wesens als Zerbinetta und Sophie bezaubert. Unter den Sängern ragte Hans Hotter, der Jochanaan, Mandryka und Kommandant des Zyklus, durch stimmliche Tugenden wie durch das persönlichkeitsstarke Relief seiner Darstellung hervor. Ein schönstes Fest des Gesanges hat uns vielleicht Hanns Hermann Nissen mit seinem Barak in „Frau ohne Schatten" bereitet. Zwei Charakterbilder von ungemeiner zeichnerischer Treffsicherheit haben Julius Pölzer als Herodes und Ludwig Weber als Ochs von Lerchenau entworfen. Von allem aber muß man die unnachahmlich abgerundeten Charakterfiguren eines Georg Hann, der den Wachtmeister in „Friedenstag", Musiklehrer in „Ariadne auf Naxos", Faninal in „Rosenkavalier" sowie Waldner in „Arabella", letztere als Urwiener Typen, zu wahrhaft vollendetem Leben zu erwecken wußte, unter die besonderen Spezialitäten der Münchener Straußwochen rechnen.

Wo man mit dem Schaffen von Richard Strauß dem zeitgenössischen Wirken den geziemenden Lebensraum geboten, durfte auch der andere Musikgroße unserer Tage, Hans Pfitzner, nicht fehlen. Er ist wenigstens mit seinem „Palestrina" zu Worte gekommen. Und das war gut so! Denn in Strauß und Pfitzner, die man niemals getrennt, vielmehr als zwei Wesensteile eines großen Ganzen betrachten und erfassen sollte, erleben wir nur die ewige Wiederkehr eines die deutsche Musik erhaben durchwaltenden Gesetzes, jene Polheit, die mit Genien wie Bach und Händel, Mozart und Beethoven, Wagner und Bruckner erst den unermeßlichen und einzigartigen Reichtum zum Bewußtsein bringt. Sollte es unmöglich sein als Musikerlebender beide Pole in sich zu vereinen? Clemens Krauß zum mindesten hat uns das Gegenteil bewiesen. Denn der vollendete Straußinterpret schien mit der musikalischen Leitung des „Palestrina" zugleich ins Herzinnere der Pfitznerschen Tonsprache und Geisteshaltung gedrungen zu sein. Dafür zeugte als entscheidendstes Kriterium die ins Erhabene wachsende Deutung der Meisterszene, die man derzeit kaum sorgsamer und bedeutungstiefer durchgestaltet erleben kann als in München. Julius Patzak ist mit seinem Palestrina einer Höhe der Vergeistigung zugewachsen, auf der sich bisher nur Karl Erb zu bewegen vermochte. Innerhalb des vorzüglichen einheimischen Ensembles bewegte sich mit der Sicherheit des Künstlersängers der einzige Gast des Abends, Willi Domgraf-Faßbaender, ein Luna, der faszinierte.

Unter den Wagnervorstellungen, die zwischen Nationaltheater („Tannhäuser", „Lohengrin") und Prinzregententheater („Tristan und Isolde", „Die Meistersinger von Nürnberg") aufgeteilt waren, hinterließ naturgemäß der zur Feier des Tages der Deutschen Kunst neuinszenierte „Tannhäuser", übrigens das einzige Wagnersche Werk, das der musikalischen Leitung von Clemens Krauß vorbehalten blieb, den einheitlich-geschlossensten Eindruck, ja es schien, als ob sich dieser noch gesteigert hätte, obwohl für den Wolfram ein Gast, Willi Domgraf-Faßbaender, notwendig geworden war. „Lohengrin" sah Bertil Wetzelsberger am Dirigentenpulte. Mit zwei derart überragenden Vertretern des Gegenspiels wie Gertrud Rünger (Ortrud) und Wilhelm Rode (Telramund) triumphierte vor allem die dämonische Seite und damit das dramatische Element über das sakrale. Ein leider schon wieder zur Gewohnheit werdender Strich in der Schlußszene, dem ebenso musikalische wie dramaturgische Gründe widerstreiten, sollte nur im äußersten Notfall (nehmen wir an, daß ein solcher vorlag!) im Rahmen des Festspiels gewagt werden. Es zerstört meines Erachtens ein wichtiges Gesetz der von Wagner wohlerwogenen künstlerischen Symmetrie, wenn Lohengrin, der im ersten Aufzuge König Heinrich feierlich begrüßte, sich ohne die abermals an

den König gerichtete „Prophezeiung" zurückzieht, ſich demnach vom höchſten Würdenträger des Reiches auf franzöſiſch verabſchiedet. Auf die Wiedergabe der „Meiſterſinger von Nürnberg", ſeit Jahrzehnten allerdings ein Kernſtück der Münchener Feſtſpiele, hätte man in dieſem Jahre vielleicht verzichten ſollen, da die umfangreichen anderweitigen Vorbereitungen es nicht geſtatteten, mehr als eine der üblichen Repertoireaufführung zu liefern. Doch hat die weihevolle Wiedergabe von „Triſtan und Iſolde" unter der tiefſchürfenden muſikaliſchen Leitung von GMD Dr. Karl Böhm mit dieſem einzigen Mangel der heurigen Feſtſpiele verſöhnt. Der künſtleriſchen Einſicht der Leitung wird es ebenfalls nicht entgangen ſein, daß „Die Meiſterſinger" einer gründlichen muſikaliſchen und ſzeniſchen Durchfeilung bedürfen, um wieder der Vorbildlichkeit eines Feſtſpiels zu entſprechen.

Daß Mozart heuer nur mit ſeinen beiden deutſchen Opern „Die Entführung aus dem Serail" und „Die Zauberflöte" vertreten war, findet ſeinen plauſiblen Grund darin, daß wir für die italieniſchen Opern eine neue allgemeingültige Überſetzung erwarten. Über die reizvolle Neueinſtudierung der „Entführung" unter Bertil Wetzelsbergers Stabführung iſt bereits an anderer Stelle ausführlich berichtet worden. Daß neben Ludwig Weber auch Paul Bender als Osmin, neben Peter Anders Julius Patzak als Belmonte erſchien, zeugt für die glückhaften doppelten Beſetzungsmöglichkeiten, deren ſich Mozarts Bräutigamsoper in München erfreuen darf. Mozartgeiſt aus berufenſten Händen durften wir mit der muſikaliſchen Deutung der „Zauberflöte" durch Karl Böhm genießen. Eignet dieſem Dirigenten doch jene Unmittelbarkeit des muſikaliſchen Blutpulſes, der alle Friſche, Klarheit und Durchſichtigkeit des Muſizierens ſich von dem bei Mozart ſtets vorhandenen Goldgrunde der Herzenswärme abheben läßt. In dieſem Sinne geſtalteten auch die Sänger, voran Trude Eipperle (Pamina), Julius Patzak (Tamino), Ludwig Weber, bzw. Georg Hann (Saraſtro) und, um mit einer Einzigartigkeit zu ſchließen, Heinrich Rehkemper, deſſen Papageno vom Lebensodem eines Humors zehrt, der dadurch ſo unmittelbar mozartiſch wirkt, weil ſein beſtimmendes Weſen eine feine Anmut des Herzens iſt!

Wiener Muſik.

Von Victor Junk, Wien.

In die Wiener Konzertveranſtaltungen ragte auch das Erſte Großdeutſche Brucknerfeſt mit ſeinen bedeutendſten Gipfelpunkten herein. In die Leitung eines Chorkonzerts auf dem Wiener Joſefsplatz, bei dem unter anderen die koloſſalen Tongemälde „Um Mitternacht", „Germanenzug", „Träumen und Wachen" durch die vereinigten drei größten Wiener Chorverbände, den „Männergeſangverein", den „Schubertbund" und den „Reichsbahngeſangverein" vorgeführt wurden, teilten ſich die Chormeiſter der drei Vereine, Ferdinand Großmann, Otto Nurrer und Rudolf Pehm. Es folgte das erſte Sinfoniekonzert mit der II. und VI. Sinfonie, beiden in der Originalfaſſung, die erſtere durch Hans Weisbach, die VI. durch Oswald Kabaſta an der Spitze der Wiener Philharmoniker geſpielt. Bei der Feſtverſammlung der „Deutſchen Brucknergeſellſchaft" (dies der Name der aus der „Internationalen Brucknergeſellſchaft" umgewandelten neuen deutſchen Inſtitution) wurden die hiezu erſchienenen Feſtgäſte, vor allem die Miniſter Dr. Ruſt und Seyß-Inquart, durch den Geſchäftsführer Dr. Friedrich Werner begrüßt, der auch die Ernennung des Miniſters Seyß-Inquart zum Ehrenmitgliede der Geſellſchaft verkündete. Sodann ergriff Seyß-Inquart ſelbſt das Wort zu einer Anſprache, in der er die Verpflichtung ausſprach, die Pflege der künſtleriſchen Belange der Oſtmark zu ſeiner beſonderen Aufgabe zu machen. Mit großer Spannung erwartet, trat ſodann Wilhelm Furtwängler hervor, um als Präſident der Deutſchen Brucknergeſellſchaft die Feſtrede zu halten. Er ſchilderte in großen Zügen den Kampf gegen und um Bruckner und gab in einer Fülle feiner Beobachtungen Einblicke in ſein tiefſtes Weſen; er führte unter anderem aus, wie Bruckner zum Unterſchied von Beethoven niemals innerlich fertig war mit ſeinen Werken, und daß auch die ſo oft behaupteten angeblichen Mängel der Form ſich doch nur aus der Größe und Kraft der Werke herleiten und in ihnen begründen laſſen: aus allem formal Beengenden bricht ſich bei Bruckner ſtets das

mystische Erlebnis eines nicht für das Heute, sondern für die Ewigkeit Schaffenden Bahn. — Den Höhepunkt erreichte das Fest, als Furtwängler dem Meister selbst das Wort überließ: mit der bei dieser Gelegenheit in ihrer Originalgestalt zur Uraufführung gebrachten Achten Sinfonie. Diesen musikalischen Schicksalskampf des in seiner Einsamkeit an die Sterne greifenden Meisters zelebrierte Furtwängler mit wahrhaft innerer Besessenheit. In den unerhörten Jubel der Begeisterung, die diese Aufführung auslöste, und in die Freude am Erleben solcher Kunstschöpfung mischt sich (wenigstens für uns Ältere, die wir Bruckner noch gekannt und in den Konzerten gesehen haben) doch ganz leise die Wehmut und Bitternis über das viele Leid, das ihm zeit seines Lebens, ja bis zum Ende von den Menschen bereitet war. Umso bitterer ist diese Erinnerung bei dem Gedanken an die erst jetzt so recht klar gewordene Tatsache, daß gerade seine besten und nächsten Freunde es waren, die ihn zu Kürzungen, Strichen und Überarbeitungen veranlaßten oder dieses selbst vornahmen, um die Werke des Titanen für den Geschmack ihrer beengten Zeitepoche genießbar zu machen. Die dem Festprogramm beigegebene Darstellung dieser Umstände aus der Feder des hiezu berufensten Mannes, des mit der Gesamtausgabe betrauten Wiener Musikgelehrten Prof. Dr. Robert Haas, ist darum so dankenswert, weil er, der ja eben die Aufgabe gelöst hat, diesen Wunderwerken die reine ursprüngliche Gestalt wiederzugeben, in der sie dem Geiste des Genies entsprungen waren, am trefflichsten in die intimeren Zusammenhänge des Werdens dieser Schöpfungen hineinleuchtet und uns das Innerliche ihres Werdegangs ahnen läßt. Wenn auch die Wirkung einer Brucknerschen Schöpfung heute an sich gewiß keiner Begründung mehr bedarf, vielmehr wie kaum bei einem anderen Komponisten das Werk selbst heute wie ehedem den Zuhörer mit elementarster faszinierender Gewalt packt und mitreißt, so sind doch solche Erörterungen immer erwünscht zum besinnlichen Nachgenuß: sie vertiefen unser menschliches Verhältnis zum Kunstwerk und sind zugleich eine Rechtfertigung für den seines Weges tief bewußten schaffenden Geist und — eine Mahnung an die Menschheit zur Achtung vor dem Genie!

An bemerkenswerten Daten der ausgehenden Spielzeit ist noch nachzutragen: ein Vortrag, den der Vizepräsident der Reichsmusikkammer und Leiter der Fachschaft Komponisten, Prof. Dr. Paul Graener, in Wien über das Schaffen der ostmärkischen Komponisten und die ihnen gebührende Förderung gehalten hat. — Im Rahmen der Veranstaltungen der akademischen Mozartgemeinde fand ein Kompositionsabend Mojsisovics—Marz statt. Von Roderich von Mojsisovics, der für sein Schaffen kürzlich den ostmärkischen Staatspreis erhalten hatte, hörte man, von Erika M. Pirschl mit Einfühlung und viel Empfindung gesungen, Lieder aus den verschiedensten Schaffensperioden des Komponisten, alle neuerliche Zeugnisse von der feinen lyrischen Ader, die seine Schöpfungen durchzieht. In der aus drei Sätzen bestehenden „Waldfantasie" für zwei Klaviere, die über das Ausmaß des gewöhnlichen Klavierklanges hinausgeht, waren die beiden vorzüglichen Pianisten Erik Werba und Josef Biegler erfolgreiche Interpreten dieses schwierigen Werkes. Von dem jungen vielversprechenden Karl Marz, der aus der Schule von Josef Marx herkommt, wurden Klavier-Novelletten, die in ihrer Anlage auf einen Vollblutmusiker deuten, durch E. Werba wirkungsvoll wiedergegeben. Auch die Fughetta für Klavier und die „Fröhliche Faschingsmusik" für zwei Klaviere sind Werke impulsiver Musikalität und reich an gediegenen Einfällen. Denselben günstigen Eindruck hatte man von dem ersten Satz einer Geigensonate, in deren Wiedergabe der am Flügel tätige Komponist in Verena Curtius eine ausgezeichnete Partnerin gefunden hatte. — Musik aus der Zeit des Barock und des Rokoko hörten wir in dem Zyklus „Die Hausmusik im Wandel der Zeiten" in der Wiener Urania. Das sorgsam gewählte Programm umfaßte selten gehörte Werke von Händel, Telemann, Stölzl, Kellner, Luther, Othmayer, Hofheimer und anderen für Clavicembalo, Viola da Gamba, Blockflöte und Geige. Für diese Werke setzten sich mit Erfolg alle Mitwirkenden ein, Margarete Litschauer-Krause (Gamba), E. Pitsch (Blockflöte), K. Reindorf (Geige) und V. Sokolowski; der letztere zeigte als Begleiter und als Solist am Cembalo das richtige Fingerspitzengefühl für dieses empfindsame Instrument. —

Der Wiener Orgelmeister Karl Walter sicherte sich bei einem seiner bekannten Konzerte im Stefansdom die Mitwirkung der Regensburger Sopranistin Maria Weiß. In seinem

Bach, Buxtehude, Händel und Mozart umfassenden Programm zeigte Prof. Walter wieder seine hoch über dem Durchschnitt stehende Kunst, wie sie sich in der polyphonen Registrierung, der hinreißenden Phrasierung, in den wohldurchdachten dynamischen Abstufungen und der so erzielten großzügigen Auffassung kundgibt. Den Abschluß seiner Vorträge bildeten Improvisationen, eine seiner besonderen Spezialitäten, worin er kaum einen Konkurrenten hat, und die man als eine, wenngleich leider nicht aufgezeichnete wertvolle Bereicherung der Orgelkomposition an ihm so hoch schätzt. In Fräulein Maria Weiß lernten wir eine Sängerin mit schönen und kultivierten Stimmitteln kennen, die alle technischen und musikalischen Voraussetzungen für die Absolvierung ihrer aus Bach, Buxtehude und Reger bestehenden Vortragsfolge besitzt und erfolgreich zur Geltung zu bringen wußte. Es wäre nur zu wünschen, daß man die Künstlerin öfter in Wien hören könnte. Erny Alberdingk spielte wie immer mit schönem Ton und feiner Linienführung den Violinpart.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels.

Von Josef Drechsler, Köln (Maiheft).

Aus den genannten 57 Silben waren die folgenden 18 Worte zu bilden:

Gabrieli	Cavazzoni	Alternative
Interludium	Intervall	Gerhardt
Sarabande	Sonate	Fro(h)berger
Horwitz	Ambros	Espressivo
Iliffe	Grave	Faure
Sgambati	Ferroni	Goltermann

Die Anfangsbuchstaben, von oben nach unten, in Notensprache gelesen, ergeben das Thema:

Durch seitwärts Verschieben der Wörter findet man den Namen des Komponisten:

Ludwig van Beethoven.

Das Thema entstammt seinem Werk 131 „Quartett cis-moll".

Unsere Rätselfreunde haben uns diesmal die Arbeit leicht gemacht (und wir freuen uns gerne der uns eingeräumten Ferien); es legten nur wenige Einsender die vollständig richtige Lösung vor.

Unter diesen hat das Los entschieden:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) erhält Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal;

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) Anneliese Vollmer, Oberschreiberhau/Rsgb.;

den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) Kurt Wilkniß, Mannheim, und

je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) Studienrat Paul Döge, Borna, Postmeister Arthur Görlach, Waltershausen i. Th., Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden, und Irma Weber, Heidelberg.

Zu unserer Freude fanden sich wieder eine ganze Reihe beachtlicher Kompositionen und Dichtungen unter den Einsendungen, unter denen wir zur Sonderprämierung auswählen konnten: eine frisch-fröhliche dreistimmige Fuge über das Beethoven-Lied „Ich komme schon durch manches Land, avec que la marmotte", die Lehrer Fritz Hoß-Salach seiner richtigen Lösung beifügt, eine originelle und ganz vortreffliche Sonatine für Klavier zu zwei Händen, die Lehrer Rudolf Kocea-Wardt aus den musikalisch umzudeutenden Buchstaben des Namens „Ludwig van Beethoven" formte, eine von Kantor E. Sickert-Tharandt i. Sa. eingesandte Fuge aus dem Finale einer Orgelsonate, ein sehr beachtliches Werk, mit allen Finessen aufgebaut und durchgeführt, zu dessen gutem Gelingen wir dem Komponisten nur Glück wünschen können. Ein Genuß besonderer Art war uns aber das von KMD Richard Trägner-Chemnitz beigelegte Präludium und Doppelfuge für Orgel, ein meisterlich gekonntes Werk! Allen diesen Vorgenannten erkennen wir einen Sonderbücherpreis im Werte von je Mk. 8.— zu.

Prof. Georg Brieger-Jena fügt der richtigen Löſung ein ausgezeichnetes kleines Orgelvorſpiel über den Choral „Jeſu meine Freude" bei; Herbert Gadſch-Großenhain i. Sa. hat ſich diesmal an einer Kleinen Paſſacaglia für Klavier über das Rätſelthema verſucht; Studienrat Martin Georgi-Thum begeiſterte das Rätſelraten zu einem wohlklingenden Quartett in g-moll; Studienrat Erich Lafin, Greifenberg i. P. erfreute uns mit 4 Kanons für 2 Violinen, davon 3 in Einklang, 1 in der Unterquint; Kantor Max Menzel-Meißen verwendete die muſikaliſchen Buchſtaben aus „Ludwig van Beethoven" als Thema für eine ſehr anerkennenswerte Kontrapunktſtudie. Beſonderen Spaß bereitete uns Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz'-München Einſendung, die der wirklichen Löſung noch eine „Löſung der Löſung" beigeſellte. Und einige dichteriſche Ausgeſtaltungen ſeien noch beſonders erwähnt: die Verſe der Verehrung für Beethoven von Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Br. und KMD Arno Laube-Borna und Georg Straßenbergers-Feldkirch innige Betrachtung über das Weſen der Fuge. Ihnen allen ſei je ein Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 6.— zuerkannt.

Und ſchließlich ſei noch das Violinduett in cis-moll über Beethovens Thema von H. Kautz-Offenbach mit einem Sonderpreis von Mk. 4.— bedacht.

Weitere vollſtändig richtige Löſungen ſandten ein:

Hans Bartkowſki, Oberſchreiberhau/Rſgb. — Hans Bellſtedt, Bremen — Dr. O. Braunsdorf, Frankfurt/M. —
Dorle Driemel, Jena —
Annelieſe Gibhardt, Jena — Gertrud Grau, Jena —
Adolf Heller, Karlsruhe i. B. — Anni Heß-Meyer, Muſiklehrerin, Karlsruhe — Urſula Hoffmann, Jena —
Domorganiſt Heinrich Jacob, Speyer —
Prof. Eugen Püſchel, Chemnitz —
Ernſt Schumacher, Emden —
Ruth Straßmann, Düſſeldorf —
Dr. Wilhelm Virneiſel, Dresden.

Muſikaliſches Silben-Preisrätſel.

Von Max Menzel, Meißen.

Aus den Silben:

a — a — al — cho — cresc — de — de — de — di — di — e— fre — har — i — is — ka — kan — kar — ken — kon — la — lam — ler — log — mac — man — mat — me — mo — nef — ni — ni — per — pin — ro — schmal — sit — stich — son — szen — ta — tard — te — the — ti — ti — un — ven — zi — zie

ſind die unter 1 bis 18 bezeichneten Worte zu bilden. Die Anfangsbuchſtaben abwärts und die Endbuchſtaben aufwärts geleſen ergeben dann einen Ausſpruch Ludwig van Beethovens.

1. Ein Freund des jungen Händel.
2. Titel eines Liedes von Beethoven.
3. Muſikſchriftſteller.
4. Violiniſt und Kapellmeiſter des 18. Jahrh.
5. Intervall.
6. Opernkapellmeiſter, geb. Ungar.
7. Zwiegeſpräch.
8. Liebeslied (griechiſch).
9. Schottiſcher Komponiſt.
10. Kapellmeiſter und Komponiſt in Berlin.
11. Abkürzung eines dynamiſchen Vortragszeichens.
12. Volksmuſikinſtrument.
13. Muſikſchriftſteller und Komponiſt in Zürich.
14. Polniſcher Klaviervirtuos und Komponiſt.
15. Geſangswerk (Bach), Name eines Sonntages.
16. Orgelvirtuos, Direktor des Berliner Domchors.
17. Schwediſcher Komponiſt und Dirigent.
18. Vater und Sohn berühmte Geſangsmeiſter.

Die Löſung dieſes Rätſels iſt bis zum 10. Dezember 1939 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung der Aufgabe ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form, ſei es nun kompoſitoriſcher, dichteriſcher oder zeichneriſcher Art eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Ph. Emanuel Bach: Solfeggietto. Für Violine und Klavier bearbeitet von Wilhelm Schlettl. Ludwig Vahlberg, Stuttgart.

Helmut Banning: Johann Friedrich Doles. Leben und Werke. Band 5 der Schriftenreihe des Staatlichen Inſtituts für deutſche Muſikforſchung. 267 S. Mk. 8.50. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Beethoven-Schubert: Meiſter für die Jugend. Klavierſtücke ohne Oktavenſpannung bearbeitet von Adolf Ruthardt. Mk. 1.20. C. F. Peters, Leipzig.

Karl Bleyle: „Der Taucher" für Streichorcheſter. Werk 31. Partitur Mk. 2.50. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Karl Blume: Lieder der Heide, „Wenn der Birnbaum blüht", Abendlied und Winter nach Texten von Hermann Löns. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Ernſt Breymayer: Danklied und Erntetanz. Nach Worten von Heinrich Anacker. Werk 7. Für Militärmuſik Mk. 3.—, Salonorcheſter Mk. 1.80, Klavier Mk. 1.50. Ludwig Vahlberg, Stuttgart.

Giocondo Fino: Elegia di concerto per grand' organo. Guglielmo Zanibon, Padua.

Hans Gebhard: „Wenn alle Brünnlein fließen". Ein Volksliederſpiel für gem. Chor u. kleines Orcheſter. Klavierauszug Mk. 4.50. B. Schotts Söhne, Mainz.

Julius Geſſinger: Lieder für eine Singſtimme und Klavier. Ludwig Vahlberg, Stuttgart.

Joſeph Haas: „Ans Vaterland". Hymne für einſt. Jugendchor mit Klavier oder Streichorcheſter und Orgel. Werk 81, Nr. 3. Mk. 2.50. B. Schotts Söhne, Mainz.

Paul Haegele: Fünf kleine Lieder für eine Singſtimme und Klavier, 5 Lieder für eine mittlere Singſtimme und Klavier nach Gedichten von Knut Hamſun. Ludwig Vahlberg, Stuttgart.

Hermann Henrich: Lieder im Volkston aus Hermann Löns' „Kleinem Roſengarten". 2 Hefte, Werk 20a und b. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Willy Heß: Zwölf Geſänge mit Klavierbegleitung nach Gedichten von Manfred Kyber. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Yrjö Kilpinen: Sonate für Violoncell und Klavier. Werk 90. Mk. 6.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Yrjö Kilpinen: Suite für Violoncell oder Gambe und Klavier. Werk 91. Mk. 4.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Julius Klaas: Sieben Lieder nach Dichtungen von Hermann Löns für eine Singſtimme mit Klavierbegleitung Werk 45. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Ernſt Lothar von Knorr: Kameraden der Zeit. Kantate für gem. Chor und Blasorcheſter. Klavierauszug. Hanſeatiſche Verlagsanſtalt, Hamburg.

Wilhelm Maler: Weſtfäliſche Volkslieder für gem. Chor mit Inſtrumenten ad libitum: „Stolz Syburg", „Hei, wei is der nu in?", „Ich ging einmal im Garten", „Hei, hei, we is dat denn?", „O Danneboom". Partituren je Mk. —.60, Mk. —.80. bzw. Mk. 1.—, Singpartituren je Mk. —.20, Mk. —.25 bzw. Mk. —.40. B. Schotts Söhne, Mainz.

Gottfried Müller: Konzert für großes Orcheſter. Werk 5. Partitur Mk. 3.50. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Oreste Ravanello: Missa pro defunctis. Guglielmo Zanibon, Padua.

Carl Rorich: Ouvertüre zu einem „Puppenſpiel" für Flöte, zwei Violinen, Cello und Klavier. Werk 92. W. Martin, Nürnberg.

P. Alessandro Santini: Concentus eucharistici. Guglielmo Zanibon, Padua.

Oswalt Stamm: Fünf Madrigale und Sonette von Michelangelo Buonarotti. Franz Joſt, Leipzig.

Der Volkschor. Liederbuch des Reichsverbandes der gemiſchten Chöre Deutſchlands. Band 1. Hanſeatiſche Verlagsanſtalt, Hamburg.

Der Werkchor. Volkschöre von Hermann Grabner, Paul Höffer, Karl Höller, Armin Knab, Ernſt Lothar von Knorr, Hans Lang, Walter Rein für die Feiergeſtaltung der deut-

schen Schaffenden. Je Singpartitur no. Mk. —.15, bzw. Mk. —.20. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Willy Weyler: Auf vielen Wegen. Eine Folge von 10 Gesängen für eine Singstimme. Werk 32. Ludwig Vahlberg, Stuttgart.

Friedrich Zipp: Maienfahrt. Kleine Frühlingskantate für 2stimm. Chor und Instrumente. Partitur Mk. 1.80. B. Schotts Söhne, Mainz.

Friedrich Zipp: „Weiß mir ein schönes Röselein". Kantate für 3stimm. Frauenchor, Einzelstimme und Instrumente. Partitur Mk. 1.80. B. Schotts Söhne, Mainz.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

FRITZ GYSI: Richard Strauß. In der Reihe: „Die großen Meister der Musik." Akademische Verlags-Gesellschaft Athenaion m. b. H., Potsdam.

Es ist bei aller geforderten Objektivität gutes Recht eines Biographen, bis zu einem gewissen Grade auch ein Apologet des Künstlers zu sein, dessen Leben und Werk zur Darstellung gelangen soll. Man setzt voraus, daß sich der Verfasser einer solchen Monographie mit der Person und Kunst des Dargestellten im Prinzipiellen zu identifizieren imstande ist, woraus sich das nötige gefühlsmäßige Mitschwingen ergibt, das sich dann zwangsweise auf den Leser überträgt. Keine Frage, daß eine bedingungslose Glorifizierung des „Helden", wie sie oft geübt wird, sachlichem Urteil gefährliche Fußangeln stellt, doch wirkt zu merkbare Kühle auch irgendwie abträglich. Einer solchen muß man aber wohl Fritz Gysi in seinem „Richard Strauß" zeihen. Der Biograph scheint sich sonderbarerweise so recht vom Kapitel „Die ägyptische Helena" für den Gegenstand zu erwärmen, und das ist mit Hinblick auf das Gesamtwerk des Meisters wohl etwas spät. Wir wollen nicht von der scharf ins Gericht gehenden Beurteilung des Liedschaffens sprechen, aber auch die Besprechung der „Sinfonischen Dichtungen" des Meisters ist so reich mit ästhetischen Einschränkungen verklausuliert, daß man sich unwillkürlich fragt, was den Verfasser veranlaßte, an diese Arbeit, die ihm zugleich auch Bürde zu sein scheint, heranzutreten. Auch bei „Salome", „Elektra", „Rosenkavalier", wo sich (man mag sich zu diesen Werken stellen wie man will) Richard Strauß' schöpferische Eigenart in prägnantester Form kundgibt, hat Gysi soviel Nachteiliges ins Treffen zu führen, daß sich für ihn ein höchst zwiespältiges Urteil ergibt. Trotzdem, wenn man die Ausführungen des Verfassers mit einer etwas rosig gefärbten Brille betrachtet, kommt vieles Ersprießliche bei der Lektüre heraus. Auch hier ist Leben und Persönlichkeit wie in dem Mozart-Buch auf knappen Raum beschränkt und schon auf Seite 16 setzt die Werkbesprechung ein, die sich bis zum Schluß des fast 160 Seiten umfassenden, reich illustrierten Bandes erstreckt. In den Werkkapiteln wird auch der kulturhistorische Hintergrund deutlich gemacht, von dem sich das kompositorische Schaffen Richard Strauß' abhebt. Der Vollständigkeit halber hätte man gerne auch Strauß' Bearbeitung der Gluckschen „Iphigenie auf Tauris", des Meisters Festspiel „Die Ruinen von Athen" unter Benützung Beethovenscher Musik, die Salzburger Fassung der „Ägyptischen Helena" und die Umformung der „Salome" den Besprechungen einbezogen gewünscht. Daß bei dem Literaturverzeichnis nur Erscheinungen in Buchform Berücksichtigung finden, führt zu einer rein äußerlichen Auswahl, die der Bedeutung der Veröffentlichungen keine Rechnung trägt. Hier wäre es bei der leichten Eruierung des Materials angezeigt gewesen, eine möglichst lückenlose Literaturangabe zu bieten als Basis für spätere Strauß-Forschung.

Dr. Roland Tenschert.

RICHARD MÜLLER-FREIENFELS: Psychologie der Musik. Chr. Fr. Vieweg-Verlag, Berlin. 125 Stn. Bilder und Notenbeispiele, broschiert Rm. 3.20.

Nach Müller-Freienfels ist das Ziel der Musikpsychologie, zu erklären, wie die Menschen zur Schöpfung der musikalischen Kunst kamen und warum ein kunstvolles Gebilde aus Tönen die Menschenseele so mannigfach und so tief erschüttern kann. Der Zweck der Wissenschaft aber ist, der Musikerziehung zu dienen und eine bedeutende Vertiefung des musikalischen Erlebens zu bewirken. Dieser Zweck kann erreicht werden, wenn die Grundfragen so natürlich gesehen und gedeutet werden wie bei Müller-Freienfels und zwar im Hinblick auf das Ganze der Kunst. Besonders hervorzuheben ist die Erklärung der Gefühlswirkungen der Musik aus der „Urverbindung zwischen Gemütszuständen und Bewegungen". Daß es dem Verfasser möglich war, seine Musikpsychologie, die sich auf ausgedehnte Forschungen gründet (im besonderen auf seine 8jährige Lehrtätigkeit an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin), in 125 Seiten darzustellen, hat den Grund in der bündigen Vortragsweise und sehr klaren Schreibart (Vermeidung der überflüssigen Fremdwörter!) deren er sich bedient. Diese Eigenschaften des Buches sind deshalb besonders wichtig, weil dadurch sein Zweck, Verbreitung und Wirkung, leicht erreicht werden kann.

Dr. S. Färber.

HERMANN RICHTER: Dämonischer Reigen. Ein Paganini-Roman. Otto Janke Verlag, Leipzig.

Nach den Jahreszeiten der Liebe, dem reizvollen Haydnroman, den drei Frauen um Chopin und

einer Reihe von andern Werken hat die dämonische Gestalt Paganinis den Autor verlockt, ein Leben nachzuzeichnen, dessen krause Linien keiner Zutat bedürften, um als Erfindung überschwenglicher Phantasie, wenn nicht sogar als Höllenspuk zu gelten. In Höhen und Tiefen menschlichen Seins führt uns das Buch, nur ist zu bedauern, daß es sich mehr mit den Liebesabenteuern seines Romanhelden als mit dem Paganini befaßt, der selbst die großen Musiker seiner Zeit hinzureißen vermochte, und unsterblich bleibt, trotzdem wir im nächsten Jahr die hundertste Wiederkehr seines Todestages begehen werden. Herma Studeny.

Berichtigung.

In der Besprechung von H. J. Moser über Osthoffs Buch „Die Niederländer und das deutsche Lied" (S. 867) sind folgende Druckfehler seitens der Schriftleitung übersehen worden: Spalte 1, Zeile 12/13 von unten, lies: „unser Lied von Brasart bis Sweelinck, also durch rund 200 Jahre"; Spalte 2, Z. 1, lies: „die Heidelberger, Glanner, Peurl"; Zeile 30 statt „Le Maestro" lies „Le Maistre".

Musikalien

für Orchester

THEODOR VEIDL: „Festlicher Aufklang für Orchester". Verlag von Kistner & Siegel, Leipzig.

Das 7½ Minuten dauernde Werk des Sudetendeutschen Theodor Veidl nimmt in der recht stattlichen Reihe der in den letzten Jahren geschaffenen Festmusiken insofern eine Sonderstellung ein, als sich hier typische deutsche Wesenszüge mit denen böhmischen Volkstums vermählen. Der „Festliche Aufklang" erfordert ein großes Orchester, in welchem auch das Englische Horn, die Baßklarinette und das Contrafagott nicht fehlen dürfen. „Sehr lebhaft" beginnend, ergeht sich Veidl zunächst in kühnen Klängen, die rhythmisch bewegt und harmonisch originell, unmittelbare Feststimmung erzeugen. Ein folgendes ruhigeres Thema, zu dem die Holzbläser in Achteln und Sechzehnteln kontrapunktieren und die Harfe Akkordbrechungen beisteuert, zeigt den Melodiker Veidl. Kapriziös sorgt ein Fagott für das Hineinleuchten des Humors. Derselbe Tondichter, der eben noch 3 Trompeten im fortissimo durch 20 aufeinanderfolgende Septen- (kombinierte Quarten-) Klänge eine tumultuarische Daseinslust heraufbeschwören ließ, wird fast zum Lyriker, der ausgesprochen — man verzeihe das harte Wort — „schöne" Musik zu schaffen vermag. Ein Glockenmotiv taucht („sehr zurückgehalten") in den von tiefen Harfentönen unterstützten Violoncellen und Contrabässen auf, Holzbläser und Streicher tragen die thematische Entwicklung weiter bis (bei Ziffer 13) das ganze Orchester beisammen ist. Immer drängender und im Ausdruck konzentrierter ballen sich die Klänge, um einem im dreifachen forte erfolgenden glänzenden Schlusse zuzueilen. Veidls „Festlicher Aufklang" wird dazu beitragen, die Literatur-Gattung, zu welcher er gehört, vor Eintönigkeit zu bewahren und durch die volksnahen Themen, die wirkungsvolle Instrumentation und den ursprünglichen musikantischen Gehalt des Ganzen bei den Hörern jene festliche Freude zu erzeugen, aus welcher das talentvolle Werk entstanden ist. Hans F. Schaub.

für Klavier:

WILHELM FRIEDEMANN BACH: 8 Fugen für Klavier oder Cembalo, herausgegeben von Willy Eickemeyer. Collection Litolff, Braunschweig.

Es handelt sich um die viel zu wenig gekannten und gekonnten Fugen, die den ältesten Sohn Bachs dem Musikfreunde entschieden näher bringen als der kulturgeschichtlich fraglos hochinteressante, aber in den meisten Kapiteln unwahre Roman Brachvogels. Hinsichtlich der Charakterzeichnung, Phrasierung und Artikulation weicht diese Ausgabe sehr von der Walter Niemanns ab, sodaß es ratsam erscheint, beide Ausgaben zu vergleichen, selbständig zu prüfen und das Gute zu wählen. Ob die Ausgabe ebenso dem Klavier wie dem Cembalo anvertraut werden kann? Ich möchte es bezweifeln. Prof. Martienssen hat die letzte Überarbeitung ausgeführt. Martin Frey.

JEAN HOTTETERRE: Die ländliche Hochzeit. Edition Schott, Mainz. Nr. 2431; Rm. 1.50.

Diese Zusammenstellung von 26 Sätzen, von denen einige als alte Tänze bezeichnet sind und andere programm-musikartige Überschriften tragen, erschien vor etwa 200 Jahren für ein Melodieinstrument mit beziffertem Baß. Giesbert hat nun diese beiden Stimmen in seiner Neuausgabe ohne jegliche Herausgeber-Zutaten abgedruckt und noch eine Mittelstimme hinzugefügt. Sie kann dem Generalbaßspieler als Anhalt dienen, welche Akkorde er greifen soll, läßt sich aber auch von einem Melodieinstrument ausführen, so daß dann das Ganze als Trio erklingt. Fritz Müller.

WERNER WEHRLI: 12 Variationen über das Lied „Im Aargäu sind zwoi Liebi" (Werk 45) und „Nachlese" (Werk 46) für Klavier 4händig. Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Es handelt sich um zwei problematische Sammlungen: In rücksichtsloser Linearität durchgeführt, daher streng und hart im Zusammenklang und ganz selten einem Stimmungsmoment das Recht einräumend, sind die Stücke für Schüler, wo sie ihrer Spieltechnik gemäß hingehörten, geistig zu unverständlich. Für Erwachsene wiederum technisch so einfach, doch der notwendigen stilistischen Einfühlung gemäß dort eher angebracht.

Grete Altstadt-Schütze.

für Violine

ETTORE BONELLI: Alte Stücke für Violine und Klavier. G. Zanibon, Padua.

Ettore Bonelli hat eine Sammlung alter Stücke für Violine und Pianoforte herausgegeben und teilweise durch Ergänzungen, kleinere Cadenzen usw. bereichert. Der Schwierigkeitsgrad ist ein mittlerer. Daher dürfte die vorliegende Sammlung von Werken von Campagnoli, Borghi, Nardini, Pugnani, Giardini auch in Dilettantenkreisen Eingang finden, besonders auch deshalb, weil die betreffenden Musiksätze bisher unbekannt waren. Prof. A. Rappoldi.

JOAN MANÉN: Paganinis Hexentanz. Univ.-Edition Wien.

Der bekannte Geiger hat Paganinis Hexentanz neu herausgegeben und durch einige vorteilhafte und charakteristische Veränderungen in der Klavierbegleitung das virtuose Werk dem heutigen Geschmack angepaßt. Prof. A. Rappoldi.

SAMMLUNG ALTER SPIELMUSIK, herausgegeben von der Universal-Edition, Wien.

Auch in dieser Spielfolge hat die genannte Edition eine glückliche Hand gehabt. Denn gerade in unserer Zeit, wo die Hausmusik wieder Geltung gewinnen soll, wird diese Sammlung sehr willkommen sein.

Zunächst Trio-Sonate von Joh. Rosenmüller (1620—1648). Sie ist spielbar für 2 Violinen und Klavier oder 2 Violinen, Cello und Klavier oder 2 Violinen, Celli, Bässe und Klavier, Holzbläser und Streicher gemischt. Ist Orgel, Cembalo oder Laute zur Verfügung, so ist die Ausführung auf einem dieser Instrumente dem Klavier vorzuziehen. Bearbeitet ist diese Trio-Sonate in vorzüglicher Weise von Jos. Martin. Technisch bietet diese ernst gehaltene klassische Musik dem Spieler keine besonderen Schwierigkeiten, ist also auch bequem für noch nicht weit vorgeschrittene Spieler ausführbar. Die Vortragszeichen sind genauestens einzuhalten, um das Spiel zu beleben. Ferner ist auf einen gesangvollen Strich, ohne daß die Leichtigkeit leidet, zu achten. Von der Trio-Sonate von Georg Christoph Wagenseil (1715 bis 1777) und den 3 Sonatinen von Gottfried Reiche (1667—1734), herausgegeben von Franz Burkhart, gilt etwa das gleiche wie von der oben angeführten Sonate von Rosenmüller. Über die Besetzungsmöglichkeiten geben die Herausgeber im Vorwort beachtenswerte Richtlinien.

Prof. Adrian Rappoldi.

für Violoncello:

YRJÖ KILPINEN: Sonate für Violoncell und Klavier, Werk 90. Edition Breitkopf Nr. 5706.

Suite für Gambe (Violoncell) und Klavier, Werk 91. Edition Breitkopf Nr. 5707.

Mancher unter uns Kniegeigern, der je Gelegenheit gehabt hat Gerhard Hüsch oder andere große Sänger als Interpreten der herrlichen Liedkunst des bedeutendsten zeitgenössischen Komponisten Finnlands, vielleicht des Nordens überhaupt, zu hören und zu bewundern, mag bei dem bestrickenden Genuß solch einzigartigen Erlebens im Herzen den stillen Wunsch genährt haben, einmal von der Geburt eines Kindes der Muse Kilpinens für unser gesangreiches Instrument erfreuliche Kunde zu erhalten. Die Stunde ist gekommen! Man weiß, daß dieser die meisten heute lebenden Liedschöpfer durch seine Ursprünglichkeit überragende finnische Tonsetzer sich zu unserem Leidwesen bisher in der Öffentlichkeit noch kaum mit kammermusikalischen Stücken gezeigt hatte — vielleicht aus allzu selbstkritischer Zurückhaltung heraus. Da muß es für jeden nach wirklich praktisch brauchbarer Literatur suchenden Spieler der Kniegeigen (Violoncello und Viola da gamba) eine freudige Überraschung und Erfüllung einer längst gehegten Hoffnung bedeuten, wenn der seit den Zeiten Julius Klengels auf diesem Gebiet beispielgebend vorangehende Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel als neueste Erscheinung für die Cellistenwelt gleich zwei außerordentlich anregende Werke des nordischen Meisters der Melodik anzeigt. Offenbart sich schon bei der Betrachtung des äußeren Notenbildes der umfangreichen Sonate Werk 90 und der knapp gehaltenen Suite Werk 91 die schwerlich zu übertreffende Satzkunst Yrjö Kilpinens, so werden die seine beiden neuen Kammermusikschöpfungen spielenden Musik-Liebhaber und -Fachleute feststellen müssen, daß hier zwei einzigartige instrumentale Tonwerke aus der beschwingten Notenfeder des genialen Finnen hervorgegangen sind, die sich würdig seinem bisherigen unvergleichlichen und besonders in Deutschland hoch anerkannten Liedschaffen anschließen.

Allerdings muten uns die beiden jüngsten Cellowerke Kilpinens gewissermaßen wie zwei aus verschiedenen Zeitaltern kommende Gegenstücke an, so daß man kaum sagen kann, welchem der Vorzug gebühre. Aber das ist keineswegs ein Fehler — im Gegenteil: auf diese Weise zeigen sie so recht anschaulich und hörbar die beiden schönsten Wesensseiten der vornehmen Kunst des finnischen Meisterkomponisten der Gegenwart. Die f-moll-Sonate kann uns Cellisten teilweise als Typus der in der Seele des nordischen Tonschöpfers schlummernden Dramatik gelten, während die A-dur-Suite mehr oder weniger die Lyrik Kilpinens aufklingen läßt.

Zwei charakteristische Themen bestimmen den leidenschaftlich bewegten Verlauf des wuchtigen ersten Sonatensatzes, in dem sich ganz besonders die nicht zu übersehende dramatische Begabung als ein hochwichtig einzuschätzendes Merkmal der musikalischen Ausdruckskraft des Tondichters dar-

ſtellt. Ein graziöſes Allegretto bringt im Scherzo des wohlgegliederten Werks die nötige Entſpannung der beiderſeitigen impulsgeladenen Kräfte des erſten Satzes. Zierliche A-dur-Melodien des Cellos wechſeln ab mit einem beſchwingten c-moll-Kanon im Mittelteil des fröhlichen zweiten Satzes, dem ſich ein in beiden Inſtrumenten von größter Ausdrucksſteigerung geſättigtes Andante anſchließt. In ſeiner ruhig dahinſchreitenden herben Akkordik mutet es an wie ein altnordiſcher Helden-Grabgeſang. Der munter bewegte Schlußſatz, kühn die verſchiedenſten Tonarten durchlaufend, bietet ein prächtiges Beiſpiel für die trotz allerhand intereſſanter thematiſcher und kontrapunktiſcher Ausflüge zutage tretende feſſelnde Bezwingung der Form, die dem erfolgreichen Schaffen Kilpinens immer wieder den Stempel des Genies aufdrückt.

Die Gamben-Suite, Sylvia Grümmer gewidmet und von ihr in Leipzig in der Originalbeſetzung erfolgreich zur Uraufführung gebracht (Paul Grümmer ſpielte bei der Klengel-Gedenkfeier die Sonate Kilpinens), erſcheint in ihrer ganzen Faktur dem Charakter des alten Inſtruments angemeſſen durchſichtiger und unmittelbar eingängiger. Sie erweiſt ſich als ein echt muſizierfreudiges Spielſtück, das man ſofort lieb gewinnen muß wegen ſeiner Schlichtheit. Die Ausführung der vier liebreizenden Sätze: Allegro moderato, Grave, Allegro vivace und Adagio iſt nur von mittlerer Schwierigkeit. Die Klavierpartie dürfte ſich gewiß auch zur Ausführung auf der Orgel eignen, vornehmlich das d-moll-Grave und das A-dur-Adagio. Ebenſo werden Celliſten an dem ausgezeichnet liegenden freundlichen und liebenswürdigen Werkchen ihre helle Freude haben. Der Unterzeichnete entſchloß ſich übrigens ſofort nach Einſichtnahme, die äußerſt dankbare Suite in der nächſten muſikaliſchen Feierſtunde von Dir. Auguſt Schammberger in Coburg zur örtlichen Erſtaufführung zu bringen, die inzwiſchen im 21. 8. d. J. ſtattgefunden hat. Die Violoncell-Sonate von Yrjö Kilpinen iſt für einen Celloabend des kommenden Konzertwinters vorgeſehen. F. Peters-Marquardt.

für Orgel

HUGO DISTLER: Geiſtliche Konzerte Nr. 1, 2 und 3 für eine hohe Singſtimme und Orgel (Cembalo). Bärenreiter-Ausgabe 1231, Kaſſel.

Dieſe Konzerte Hugo Diſtlers beſchreiten wohl einen neuen Weg, ſind aber, kritiſch betrachtet, nicht nachahmenswert. Die Melodieführung der Geſangsſtimme geht zwar den Worten gut nach, iſt aber in ihrer Stimmführung äußerſt ſpröde und eintönig; dazu ſteht ihr ein höchſt eigenwilliger Begleitſatz entgegen, der jede gebundene Melodik vermiſſen läßt, ſich dabei weite Strecken nur in Quinten und Oktavparallelen ergeht. Gerade in der Kirchenmuſik ſollte es oberſtes Gebot ſein, frommes Empfinden in erhebender und erhabener Form muſikaliſch auszudrücken. Das Neutönertum Diſtlers erinnert aber faſt an die Richtung einer glücklich überwundenen Epoche. Georg Winkler.

GEORG MUFFAT: Apparatus musico-organisticus. Nach der Originalausgabe vom Jahre 1690 neu herausgegeben und mit einer Vorrede nebſt Andeutungen über Pedalgebrauch und Regiſtrierung verſehen von S. de Lange (Neudruck); Verlag von J. Rieter-Biedermann, Leipzig.

Ein unveränderter Neudruck der Ausgabe von Muffats bedeutendem Orgelwerke, die S. de Lange erſtmals im Jahre 1888 in demſelben Verlag veröffentlichte. Es handelt ſich um einen getreuen Abdruck der Urfaſſung; etwaige Änderungen ſind in den Bemerkungen angegeben, die den Stücken — meiſt Toccaten — im Anſchluß an das Vorwort vorausgeſchickt ſind. Der Band ſchließt eine Fülle großer Orgelmuſik ein. Gerade in unſeren Tagen kommt der Sammlung und damit dem Neudruck wieder beſonderes Gewicht zu. Dr. Max Unger.

für Geſang

ALBRECHT THAUSING: Lage und Aufgaben der Geſangspädagogik. Verlag Georg Kallmeyer Wolfenbüttel. 71 Seiten.

Heute die Lage der Geſangspädagogik einigermaßen umfaſſend behandeln zu wollen, wäre für eine gültige und objektive Darſtellung um ein oder zwei Jahrzehnte zu früh. Eine gerechte Würdigung der jetzt leidenſchaftlich verfochtenen, untereinander ganz artverſchiedenen Arbeitsweiſen und der neugewonnenen Einſichten wird erſt möglich ſein, wenn die Reſultate klarer vorliegen und das jeweils im Kern Richtige in ſeiner Berührungsfläche mit dem Ausgezeichneten der Überlieferung ſichtbar zutage tritt. Eine ſolche Überſchau kann alſo die vorliegende Schrift nicht geben. Sie ſtrebt ſie auch, trotz des Titels, im Grunde nicht an. Denn wenn auch ein erweiterter Umblick, ein wohltuendes Streben zur Gerechtigkeit und eine Milderung des Kämpfertones dieſe Schrift im Vergleich zu Thauſings erſtem Buche auszeichnen, ſo iſt das Vermeidenwollen der früheren „bewußten Einſeitigkeit" doch nicht gelungen. Wenn als das einzige Mittel zur Gewinnung nichtvorhandener Höhe ein „enormer Luftdruck" angegeben wird, wenn die Kopfſtimme und Fiſtel bei der Männerſtimme zuſammengeworfen, die echte männliche Kopfſtimme und demzufolge auch Regiſtermiſchung und Mittelſtimme negiert werden, ſo wird eine ſo gerichtete Darſtellung der Aufgaben der Geſangspädagogik die pädagogiſch ernſt intereſſierten Leſer kaum in das Feld der Nur-Kraftpädagogik hinüberziehen, ſondern von den meiſten unter ihnen mehr als ein

offenes Eingeständnis pädagogischer Hilflosigkeit gewertet werden. Über diesen praktischen Unmöglichkeiten darf jedoch der Kern des Thausingschen Forschertums, der in der Verdeutlichung des Kraftprinzips große und richtige Gedanken birgt, nicht in den Schatten kommen. Er gehört als fruchtbringender Bestandteil in das gegenwärtige Gesamtbild der Gesangspädagogik.

Prof. Franziska Martienßen.

GEORGE ARMIN: „Kleines Stimmlexikon und Merkbüchlein".

DERSELBE. „Seltsame Stimmkrisen". Verlag der „Gesellschaft für Stimmkultur", Berlin-Wilmersdorf.

Der nun achtundsechzigjährige Entdecker und Verfechter des Stauprinzips in der Stimmbildung legt hier zwei Schriften vor, die sich in nichts von der Streitbarkeit früherer Arminscher Arbeiten unterscheiden. Wenn es auch ewig wahr bleiben wird, daß man einen Stimmbildner einzig aus dem Erlebnis seiner Arbeit heraus verstehen und beurteilen mag (Armin selbst ist davon vielleicht am stärksten überzeugt), so muß ein schriftstellernder Künstler sich natürlich auch durch das geschriebene Wort verständlich machen können. Und das kann Armin. Was er vorbringt, hat Hand und Fuß und ist in einem klaren Deutsch geschrieben. Mehr noch: er versteht es, von dem einzigartigen Werte seiner Grundanschauung und Lehrweise zu überzeugen. Nur, wer unbedingt nicht hören will, wird z. B. aus den beiden ersten Kapiteln des „Kleinen Stimmlexikon" nichts Brauchbares für sich entnehmen. Andererseits wird Armin sich nicht wundern — auch nicht beschweren — dürfen, daß er in den Reihen seiner Berufsgenossen immer noch auf so wenig Gegenliebe stößt. Wer die „Gesangmethoden" und „Gesangmethodiker" der üblichen Art so schonungslos abtut, wie der Verfasser (in 90 von 100 Fällen sicherlich mit Recht!), wird immer das Heer der Vielen gegen sich haben. — Ein „Lexikon" im üblichen Sinne ist übrigens die erste der angezeigten Schriften nicht. Dennoch wirkt sie durch die Knappheit der sprachlichen Fassung als solches. Außerdem natürlich durch den recht reichhaltigen Inhalt, der sich nicht nur auf das Stauprinzip, sondern auf alle geschichtlich bedeutenden Lehrweisen des Kunstgesanges erstreckt. — In der „Seltsamen Stimmkrise" behandelt der Verfasser ein persönliches „Stimmerlebnis" jener Zeit und tritt darin einem der Haupteinwände gegen sein Prinzip kräftig entgegen.

Wie gesagt: um ganz „im Bilde" zu sein, müßte man unter die Schüler des Meisters gehen können und dort sein eigenes „Stimmerlebnis" erfahren. Immerhin: wer einen Ludwig Wüllner, Richard Wetz, Rudolf Watzke und Nikolaus Medtner zum Fürsprech hat, muß schon Ungewöhnliches zu geben haben. R. Zimmermann.

Der RING. Ein Liederbuch für den Tageslauf und den Jahreskreis, für Feste und Feiern. Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam. 190 Seiten mit Bildern nach Holzschnitten alter Meister. Kartoniert 1,80 RM, Ganzleinen 2,50 RM.

Ein Liederbuch von feiner Art. Hier stehen in seltener Einheit das gute alte Lied und die Lieder unserer Zeit in sehr guter Auswahl. Das Buch spannt einen Bogen vom Morgen zum Abend, vom Tag zum Jahr, vom Frühling zum Winter, ohne die Lieder der Handwerker, Bauern, Soldaten usw. zu vergessen. Die Lieder stehen zumeist in einem klaren zweistimmigen Satz, hinzu tritt ab und zu eine dementsprechende Instrumentalbegleitung, alles sehr leicht ausführbar, darum auch für kleine und kleinste Gruppen sing- und spielbar.

H. M. Gärtner.

HUGO RASCH: Vier Lieder im Volkston. Nach verschiedenen Dichtern. Werk 19. Ries & Erler, G. m. b. H., Berlin.

HUGO RASCH: Acht Lieder im Volkston nach Gedichten von Emil Grimm. Werk 20. Ries & Erler, G. m. b. H., Berlin.

HARALD BARTH: Lieder im Volkston für eine Singstimme und Klavier, Worte von Hugo Binder. Kommissionsverlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

KARL HEINZ TAUBERT: Drei volkstümliche Duette mit Klavier. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Es gehört nicht hierher, warum zu gewissen Zeiten das Kunstlied immer wieder eine sichtbare Annäherung an das Volkslied gesucht hat, in den sogen. Liedern im Volkston. Wohl aber gehört es hierher, daß schon aus der Erfahrung der Geschichte heraus (Hiller, Joh. A. Peter Schulz, Weber (!)) solchen Liedern, vielleicht wegen ihrer Zwitterhaltung zwischen zwei an sich gesunden Elementen, keine allzugroße Lebenskraft beschieden war. Auch von den oben genannten Liedern vermag ich das nicht zu glauben, am wenigsten von Tauberts Duetten, die im Harmonischen vielfach zu gesucht sind. Barths Lieder im Volkston nähern sich hier und da dem Arienstil der Oper oder bleiben zu sehr in blasser Schablone stecken. Am ehesten wissen vielleicht noch die Lieder von Rasch, worum es geht; sie basieren ganz auf der Melodiebildung des Volkslieds, fangen aber doch ganz leicht so etwas wie Stimmung dabei ein. Dr. Otto Riemer.

FRANZ MAYERHOFF: „Wenn über stiller Heide" (mittlere Stimme). — Collection Litolff Nr. 2792a.

Reife meisterliche Kunst, untadelig im Satz, wohlgetroffen in der Wiedergabe der sehnsüchtigen Stimmung, die aus den Versen von Wilhelm Raabe spricht. Dr. Hans Kleemann.

ERNST VOLKER: Morgenrot, Deutſchland! — Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Ein dankbarer ſchwungvoller Geſang, für vaterländiſche Feiern geeignet. Dr. Hans Kleemann.

ROLF SCHROTH: Kampfgebet. (Deutſchland erwache, Herr, mach uns frei! Aus den Frickſchen Gebeten.) — Kiſtner & Siegel, Leipzig.

Allerweltsmuſik im Marſchtakt.

Dr. Hans Kleemann.

ERNST KABISCH: Neun Lieder und Geſänge (für mittlere Stimme). — Tiſcher & Jagenberg, Köln.

Die Lieder ſind eigentlich erſtaunlich unzeitgemäß, auch in der Textwahl, aber ſie verraten eine natürliche melodiſche Begabung, und da ſie ſich im allgemeinen ganz naiv und unbefangen geben, wirken ſie auch überzeugend und anſprechend. Dr. Hans Kleemann.

GEORG KRIETSCH: Lieder der Sehnſucht. Nach Gedichten von H. Johſt. Werk 10. Verlag Ries & Erler, G. m. b. H., Berlin.

Dieſe Lieder haben wohl die Abſicht, dem etwas lapidaren Stil zeitgebundener und gegenwartsnaher Dichtung muſikaliſch nachzukommen, geraten aber dabei unverkennbar ins Hintertreffen: Die Akkordhomophonie, deren ſie ſich durchgehend zur Erfüllung ihrer Abſicht bedienen, wird allzuleicht zur ausdrucksſchwachen, wenn nicht ausdrucksloſen Monotonie. Einfachheit iſt nicht immer Größe. Dr. Otto Riemer.

K R E U Z U N D Q U E R

Niccolo Jommellis Stuttgarter Meiſterjahre.

Erinnerungsblatt zu ſeinem 225. Geburtstag am 10. September 1774.

Von Auguſt Pohl, Köln.

Als Niccolo Jommelli im Jahre 1753 die Leitung des Stuttgarter Muſiklebens übernahm, ſchickte ſich die Hauptſtadt des kleinen Herzogtums Württemberg an, die erſte Oper Europas zu werden. Üppigkeit und Verſchwendungsſucht eines kunſtbegeiſterten Regenten, des Herzogs Karl Eugen paarten ſich mit einem Künſtler von gereifter Entwicklung und überragenden Fähigkeiten.

Es war das letzte ſiegreiche Aufflackern der neapolitaniſchen Bühnenkunſt, aus deren Schatten bereits die Morgenröte einer neuen Zeit aufleuchteten. Eineinhalb Jahrzehnte von 1753 bis 1769 teilten ſich Stuttgart und Ludwigsburg in den Ruhm, die glanzvollſten Operndarbietungen des Continents zu beſitzen. Iſt das Kunſtwerk Jommellis auch für die Gegenwart nicht mehr lebensfähig, ſo doch ein Einblick in ſeine Zeit, als ein leichteres Stück unſerer Vergangenheit.

Vorausgeſchickt ſei eine kurze Darſtellung der Entwicklungsjahre Jommellis.

Jommelli wurde am 10. September 1714 zu Averſa bei Neapel geboren. Die politiſchen Wirren, die auch Italien in ihren Bereich zogen, finden kaum zu den Grenzen Neapolitaniens, wo die Kirche noch eine ungeſchwächte Herrſchaft ausübt. Und ſo wird Jommelli dem Dirigenten der Stadtkirche anvertraut, um ſich die Kenntniſſe in Klavier und Geſang anzueignen. Sechzehnjährig beſucht er das Konſervatorium Neapels, wo Leonardo Leo, deſſen pädagogiſche Fähigkeiten gerühmt werden, ſein Lehrer wird. Eine Kantate und eine komiſche Oper ſind die erſten Früchte im Garten Polyhymnias. Rom, Bologna, Venedig werden zu frühen Etappen des jungen Künſtlers. Schon feſſelt ihn die dramatiſche Geſtaltung der Bühnenwerke in bevorzugtem Maße. Padre Martini in Bologna, bei dem er ſeine Kenntniſſe zu vertiefen trachtet, ſucht ihn der Kirchenmuſik zu erhalten.

Das Jahr 1747 bringt ihn nach Rom zurück, wo Kardinal Albani, der geiſtige Beſchützer der Tiberſtadt ſein Förderer wird und ihm zwei Jahre ſpäter den Weg nach Wien ebnet. Fünf Opern bilden das Ergebnis dieſer Reiſe. Die Bedeutung dieſer Werke liegt „in der Vertiefung des vokalen, wie namentlich des inſtrumentalen Ausdrucks zu Gunſten echt dramatiſcher Wirkung“.

Pietro Metaſtaſio, der größte Bühnendichter der Zeit und virtuoſe Sprachgeſtalter, deſſen Werke weit mehr dem „fürſtlichen Glanze und der Unterhaltung“ dienten, als einer logiſch ſich entwickelnden Handlung, erkennt die Reformen des Neapolitaners, die einer dramatiſchen Wahrheit der Darſtellung und Folgerichtigkeit zuſtreben. Trotz der Verſchiedenheit der künſtleriſchen Auffaſſung bewahrte ihm Jommelli eine ſeltene Anhänglichkeit.

Die Partituren Jommellis zeigen Zukunftsträchtiges in verschiedenster Art. Zu nennen wären sein ausdrucksgewaltiges Accompagnato, die bevorzugte Verwendung der zweiten Geigen und Bratschen, um den Stimmungsausdruck von Wort und Szene hervorzuheben. Einzelne Instrumentalgruppen erscheinen dadurch individualisiert und in einer charakteristischen Färbung. Ferner sei das „crescendo il forte" erwähnt, jene dynamische Steigerung, die vielfach den „Mannheimern" zugeschrieben wird, und bei Jommelli sich bereits in der 1749 für Rom geschriebenen Oper „Artaserse" vorfindet.

So war der Ruhm eines großen Neuerers und musikalischen Fortschrittlers über die Grenzen seiner Heimat verbreitet, als Herzog Karl Eugen den Künstler 1753 als Ober-Kapellmeister nach Stuttgart holte.

Das Herzogtum Württemberg mit seinen 500 000 Einwohnern, von welchen 20 000 auf die Haupt- und Residenzstadt Stuttgart entfielen, hatte schon ein recht beachtliches Theaterleben aufzuweisen, als Jommelli einzog. Es war die Zeit der luftbeladenen Atmosphäre, wo eine feudalherrschaftliche Schrankenlosigkeit, das „Amouröse" sich in Festen von Tagen und selbst Wochen ausbreitete. Der weltgewandte Despot suchte es seinem westlichen Nachbarn gleichzutun, wenn nicht ihn zu übertrumpfen. „Nackte Gewalt und lügnerische Phrasen" waren die Regierungsmittel und jene „Subsidienverträge" mit Frankreich, die ein „Vermieten" von deutschen Untertanen für Kriegszwecke an Frankreich festlegten und deren Erlös zur Fröhnung einer maßlosen Verschwendung und Üppigkeit benutzt wurde. Die ganze innere Politik war auf eine Befriedigung der persönlichen Bedürfnisse abgestimmt und der „wichtigste Gegenstand" der Staatsleitung. Das Theater forderte hierzu einen gewaltigen Anteil, über dessen Auswirkungen die Bevölkerung sich allzeit ein Bild zu machen in der Lage war. Blieben die „Jommellijahre" für Württemberg auch vom finanziellen Gesichtspunkt unlukrativ, so gaben sie dem künstlerischen Belange erhöhte Wertung.

Leopold Mozart berichtet über seinen Aufenthalt im Württembergischen aus Ludwigsburg:

> . . . Ludwigsburg ist ein ganz besonderer Ort. Es ist eine Statt. allein die Zäune und gärten-geländer, hauptsächlich aber die Soldaten sind die Stattmauern. wenn sie ausspeyen, so speyen sie einem officier in die tasche oder einem Soldaten in die Patronentasche. sie hören ohne unterlaß auf der Gasse, nichts als: halt! Marche! schwenkt euch! sie sehen nichts als Waffen, trommeln und Kriegsgeräthe . . . wenn ich zum fenster stand, so glaubte ich nichts als Soldaten zu sehen, die bereit wären, eine Person auf einer Comoedie oder Opera vorzustellen.

Über Jommelli läßt er sich aus:

> . . . da er nebst 4000 f. Jährlichen Gehalt, Portion für 4 Pferde, holz und licht, einem Hause in Stutgard und einem Hause in Ludwigsburg noch die gnade des Herzogs im ersten Grade besitzt, und seiner Frau sind nach dessen Tode 2000 f. Pension accordiert. wie gefällt ihnen eine solche Capellmeister Stelle? . . .

1758 verfügte Herzog Karl die „Abänderung des Stuttgarter Opernhauses" durch den Baumeister de La Guêpière. Der Zuschauerraum erhielt nunmehr vier Ränge und besonders reichgezierte Architekturformen. Die Kosten beliefen sich auf 35 000 Gulden. Dieser Umbau wird zu den bedeutendsten Theaterbauten jenes Zeitalters gerechnet.

Jommelli hatte unumschränkte Gewalt in seinem Bereich. Alle Vorschläge und Neuerungen wurden seitens des Fürsten acceptiert.

Neben der Oper wurde nun auch das Ballett und die französische Komödie eingerichtet. Die Oper fand in der Regel Dienstag und Donnerstag um 5 Uhr statt. Redouten wechselten Montags und Donnerstags mit Konzerten und Bällen. Da der Geburtstag des Herzogs in den Karneval fiel, feierte man ihn oft 14 Tage lang. Die Sommerresidenzen hatten, wenn auch in bescheidenerem Rahmen, ihre Bühnen. Mit 600 Personen zog man zu einer solchen „Sommerfahrt" aus.

Als sich die Bewohner Stuttgarts gegen die Verschwendungssucht und die Abgaben beschwerdeführend an den Herzog wandten, entzog er das gesamte „Spektakel" der Residenz und verlegte die Kunstpflege nach dem nahen Ludwigsburg. Innerhalb von drei Monaten er-

ſtand ein Opernhaus mit ſeinen vier Galerien und einer üppigen Bühneneinrichtung. Ein Holzbau, an dem nur die Dekorationen wertvoll waren. „Es zeuge vom Geiſte des Erbauers", ſagte Goethe, „der viele hohe Gäſte bequem und würdig unterhalten wollte." Die Bühne konnte nach hinten geöffnet werden und ermöglichte ganzen Regimentern und berittenen Abteilungen eine Statiſterie von ungewöhnlicher Art.

Für die Ausſtattung eines Bühnenwerkes wurden durchſchnittlich 15 000 Gulden verausgabt. Der Herzog war der unbeſchränkte Herrſcher in dieſen Räumen. Da eine käufliche Erwerbung eines Zuſchauerplatzes noch nicht möglich war, fanden die Aufführungen vor geladenen Gäſten ſtatt.

Von einem ſeltenen künſtleriſchen Werte zeugte das Orcheſter. Unter den Geigern finden wir Antonio Lolli und Pietro Nardini. Schubart, der die Eigenmächtigkeiten des Herzogs auf dem Hohenaſperg nachprüfen konnte, nennt Lolli den „Shakeſpeare unter den Geigern" und von Nardini weiß er zu berichten, er habe eiskalte Fürſten und Hofdamen weinen geſehen, wenn Nardini ein Adagio ſpielte. Die Zaubertöne, die er ſeinem Inſtrumente entlockte, waren langſam und feierlich.

Waren die Streicher vorwiegend von Italienern beſetzt, ſo ſind die Bläſer meiſtens deutſcher Herkunft. Zumal das Waldhorn, deſſen glanzvolle Epoche noch in der Zukunft verborgen ruhte, weißt nur deutſche Künſtler auf; deren Studium vielfach in Paris oder Italien erfolgt war.

Jommellis künſtleriſches Ergebnis der Stuttgarter Jahre nennt 28 Werke (17 große Opern, 3 komiſche, 8 Paſtorale, Serenaden und Gelegenheitsſtücke).

In den Glanzzeiten verſchlang das Theater jährlich 300 000 Gulden. So wurden für Gagen und ſonſtige Ausgaben am 24. Juli 1767 die Summe von 99 410 Gulden gezahlt! (Krauß: Das Theater Karl Eugens von Württemberg.)

Nachdem ſich der Zorn des Volkes in Worten und ſogar Demonſtrationen Luft gemacht hatte und das Intereſſe bei dem Herzog abgekühlt war, wurden zunächſt die franzöſiſchen Komödianten und bald darauf das Ballett entlaſſen. Jommelli reichte nach dem Karneval 1769 ein Urlaubsgeſuch nach Italien ein, das unter der Bedingung genehmigt wurde, keine Partituren, auch nicht in Abſchrift, nach Italien mitzunehmen. Von dieſem Urlaub, dem das Entlaſſungsgeſuch im Herbſt folgte, iſt der Meiſter nicht mehr nach Deutſchland zurückgekehrt. Mit ſeinem Weggang verſank die Opernblüte Stuttgarts, obwohl noch des öfteren Werke ſeines Geiſtes dort aufgeführt wurden. Die Glanzzeit der neapolitaniſchen Oper auf deutſchem Boden lag in den letzten Zügen. Jommellis neue Wirkungsſtätte im Heimatlande fand nicht den Zuſpruch, der ihm früher begeiſtert geſpendet worden war. Sein Stil, durch franzöſiſche und deutſche Einflüſſe bereichert, wurde als „troppo tedesco" bezeichnet und abgelehnt. Trübe Akkorde umwölkten den Ausklang ſeines Daſeins. Der „Italieniſche Gluck", wie man ihn gern genannt hat, trat einſam von der Weltbühne ab, um ſein Amt an den Sohn des deutſchen Waldes: Willibald Gluck abzugeben.

Am 25. Auguſt 1774 ſtarb Jommelli in ſeiner Geburtsſtadt, nachdem ein Schlaganfall ſeine letzten Kräfte vernichtet hatte.

Jommellis Lebensauffaſſung neigte zum Wohlleben. Zu den Freuden der Tafel fand er ſich beſonders hingezogen; ein Roſſini des 18. Jahrhunderts. Bei den Liebesgeſchichten, wie ſie am Hof Herzog Karls „obligat" waren, hat er ſchwerlich abſeits geſtanden. Abert berichtet von einem Stuttgarter Bankhaus, bei dem der Muſiker bei ſeiner Abreiſe aus Schwaben 600 Gulden zu zahlen vergeſſen habe.

Der freie, unbehinderte Lebensgenuß am Hofe, ein offener Sinn für die wandelnden Bedürfniſſe führten ihn zu einer künſtleriſchen Höhe, wie ſie in einem ſo kurzen Lebensabſchnitt kaum einem zweiten Künſtler beſchert worden iſt. „Selbſtkritik und Anpaſſungsfähigkeit offenbart ſich in einem Maße, die eine Erinnerung an Verdi wachruft" (Abert).

Eine poetiſche Ader wird ihm nachgerühmt, die ihm geſtattete, ſeine dramatiſchen Intenſionen an den Dichterwerken eines Metaſtaſio und Verazi zu bewähren. Schubart preiſt ihn als Dirigenten: „Der Geiſt ſeiner Muſik war groß und himmelerſtrebend und wurde ſo ausgedrückt, als wäre jeder Tonkünſtler eine Nerve von Jommelli".

Das Volkslied Skandinaviens.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Die vielfach auffallende muſikaliſche Verwandtſchaft deutſcher und ſkandinaviſcher Volkslieder iſt ein ſicherlich überzeugender Beweis für die Ähnlichkeit des Volksempfindens innerhalb der germaniſchen Raſſe. Zwar weiſen die Länder Dänemark, Schweden und Norwegen eine national bedingte, voneinander verſchiedene Volksliedliteratur auf, die ihrerſeits abhängig iſt von dem landſchaftlichen Charakter ihrer Heimat. Aber der rege geiſtige Austauſch zwiſchen Nord und Süd ſeit den Tagen der Völkerwanderung bis zur Gegenwart hat dazu beigetragen, manch einem nordiſchen Liede eine Gemütstiefe zu verleihen, die auch deutſchem Weſen eigen iſt. Genau wie bei uns im 16. Jahrhundert erhielten auch in Schweden weltliche Melodien kirchliche Texte, denn, wie der Volksliedſammler Peder Syv 1787 ſagte: „Dieſe Melodien ſind ſo ſüß und wohlklingend, daß viele von unſeren Pſalmen, ſogar die ſchönſten, in ihrem Ton geſungen werden."

Unmittelbare deutſche Einflüſſe ſind im nordländiſchen Volkslied durchaus nicht ſelten. Wertvollſte deutſche Volkslyrik, Weiſen wie „Ich ſtund an einem Morgen" oder „Die ſchöne Sommerszeit" ſind auch in Schweden heimiſch. Die ſogenannten Kopenhagener „Adelshandſchriften" enthalten manche aus Deutſchland eingewanderten Lieder des 16.—17. Jahrhunderts. Der in Deutſchland viel verbreitete Volksliedkreis vom „Schloß in Öſterreich" findet ſich in allen nordiſchen Ländern wieder. Eigenartig muten viele Bezeichnungen ſchwediſcher Volkstänze in der ſüdlichſten Provinz Schonen an. Da finden wir den „Renländaren" = Rheinländer, den „Tjirraus" = Kehraus (Großvatertanz), den „Hamburgerſkottis", und im „Latido" oder „Lotte ſtar" tritt uns im Original der alte „Mancheſter" von 1858 mit dem Text „Lott iſt tot" entgegen.

Fragen wir uns nach den charakteriſtiſchen Merkmalen der ſkandinaviſchen Volkslieder, ſo ſtellt der namhafte Volksliedforſcher Berggreen im ſchwediſchen Volkslied Anmut und tiefes erotiſches Gefühl, ſtrengen Ernſt in der däniſchen, idylliſche Munterkeit in der norwegiſchen Volksweiſe feſt. Berggreen war es auch, der die melodiſche Linie im Volkslied der drei Länder geſchickt charakteriſierte: „zackig" und „ſpringend" in der norwegiſchen Volksweiſe mit ihren typiſchen Ketten punktierter Achtel, ruhig und ſchwer ſchreitend im däniſchen Lied, namentlich in der Ballade, der „Kaempeviſa" mit ihren gleichmäßigen Notenwerten, während Schweden etwa zwiſchen beiden Polen die Mitte hält. Der Mollcharakter iſt in allen nordiſchen Liedern vorherrſchend, entſprechend dem düſteren Ernſt der Landſchaft.

Die Formen der nordiſchen Volkslieder ſind ungleich reicher als in Deutſchland. Das Nordland iſt die Heimat der bei uns längſt nicht ſo ſtark gepflegten Ballade, obgleich vielfach deutſche Stoffe verwendet werden. Die innigere Naturverbundenheit kommt vor allem in jenen Liedern zum Ausdruck, die dem werktäglichen Arbeitskreis entſtammen, in pantomimiſch ausgeführten Tänzen wie im Fiſchertanz von Bohuslän, in den einzigartigen, für Norwegen typiſchen Hirtenliedern, den „Kuhreigen", Weiſen, die einen erweiterten Sprechgeſang darſtellen und nichts anderes enthalten als die Lockrufe für die namentlich angeführten weidenden Tiere, die däniſchen Schiffergeſänge und vieles andere. In den ſchwediſchen Fiedel-Liedern, in der allgemein üblichen Verbindung von Tanz und Volksgeſang tritt uns eine ſchier unglaubliche Fülle von Formen entgegen: In Norwegen der Springtanz, der „Halling", der „Gangar", „Throndjemmer", „Voſſerullen", „Jölſter" u. a., in den Spielmannsweiſen Schwedens der „Brautmarſch", der Walzer und beſonders die Polka, die „Kaempeviſer" Dänemarks und unzählige andere. Ein Einblick in dieſen Reichtum an Volksmuſik muß auch dem Deutſchen größte Achtung abnötigen.

Aus einem deutſchen Kulturwinkel.

Von Bruno Wamsler, Lauſcha.

Abſeits von den großen Verkehrsſtraßen und dem Getriebe der Städte, eingebettet zwiſchen ſchlanken Tannen und hohen Fichten, liegt am Südabhang des Thüringer Waldes der Glasbläſerort Lauſcha mit rund 6000 Einwohnern. Hier entſtehen jene bunten Glaskugeln, die zur

Weihnachtszeit ſo viele Menſchen erfreuen, hier werden Perlen, künſtliche Menſchenaugen und Glasfiguren aller Art angefertigt, die von den künſtleriſchen Fähigkeiten ihrer Erzeuger beredtes Zeugnis ablegen. Lauſcha iſt aber auch weithin bekannt durch ſeine *bodenſtändige Muſikpflege*. Die Natur hat den Lauſchaer mit muſikaliſchen Gaben reich bedacht: mit einer guten Stimme, einem ſcharfen Ohr und einem echten Muſikantenherzen. Es wird überliefert, daß die alten Glasmacher in der Glashütte nie ein Tagewerk begannen, bevor ſie nicht zur Ehre Gottes einen Choral angeſtimmt hatten, und zwar mehrſtimmig nach dem Gehör. Vom Geſang her kam der Lauſchaer auch zum Inſtrument. Von einem beſonders muſikaliſch veranlagten Mann wird erzählt, daß er, um dem Mangel an Notenmaterial abzuhelfen, ſelbſt eine ſtattliche Anzahl von Märſchen, Tänzen und Liedern komponierte und für Inſtrumente arrangierte, die dann bei geſelligen Feſten Verwendung fanden. Dieſe zunächſt loſen Muſikanten wurden zum erſten Male im Jahre 1847 „organiſiert", zunächſt in Form eines vierfachen Geſangsquartettes aus dem ſpäter ein noch heute beſtehender Geſangverein hervorging. Mit der Zahl der Sänger ſtiegen auch die Leiſtungen. Das gute Beiſpiel machte Schule, und ſo entſtanden nach und nach ſechs leiſtungsfähige Männerchöre mit z. T. über 100 Mitgliedern und angeſchloſſenen gemiſchten Chören. Auch die Pflege der Inſtrumentalmuſik nahm durch Zuſammenſchluß aller Inſtrumentaliſten einen bedeutenden Aufſchwung. Zwei nur mit Muſikliebhabern beſetzte Sinfonieorcheſter bewieſen, daß Muſik ſich nur denen in ihrer Reinheit erſchließt, denen die Kunſt innere Berufung iſt. Infolge Zuſammenſchluſſes beſtehen ſeit einigen Jahren nur noch drei Chorvereinigungen und ein Sinfonieorcheſter. Beſonders der Muſikverein I erfreute ſich des beſonderen Wohlwollens des kunſtſinnigen Meininger Herzogs Georg II. Er ſchuf durch Überlaſſung einer Reihe von Inſtrumenten und Noten aus der Hofkapelle die Möglichkeit, auch wertvolle größere Werke aufzuführen. Männer wie Steinbach und Wilhelm Berger nahmen perſönlich an der Entwicklung des Vereins regen Anteil. Der letztere ſchrieb damals in einem öffentlichen Bericht: „*Wem im heutigen Maſſengetriebe und der Zeit nervöſer Überreizung der Sinn für natürliches Muſikempfinden noch nicht abhanden gekommen iſt, der ſollte ſich nach Lauſcha begeben* und als Naturmenſch dieſe Art der Kunſtausübung auf ſich wirken laſſen. Er wird dort viel Freude erleben. Es iſt doch wirklich etwas Schönes, daß die Lauſchaer nach ihrer anſtrengenden Tagesarbeit ſich zweimal wöchentlich je zwei Stunden der Kunſt widmen. An der Kunſt erſtarken ſie und holen ſich von ihr neue Tatkraft." Unter anderem wurden Sinfonien von Beethoven (alle außer der Neunten!), Brahms, Bruckner, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Ouvertüren, Inſtrumentalkonzerte mit Orcheſter und Kammermuſik aufgeführt. Von Anfang 1919 bis 1939 gab dieſer Verein 23 Sinfoniekonzerte, 30 volkstümliche Konzerte, ferner wirkte er an 3 Kirchenkonzerten und 3 Chor-Orcheſterkonzerten mit. Auch Werke zeitgenöſſiſcher Komponiſten wurden den Zuhörern nahegebracht (u. a. R. Strauß, Bresgen, Gerſter, Grabner). Einen weſentlichen Faktor im Lauſchaer Muſikleben bildet die Pflege der Kirchenmuſik. Neben anerkannten Meiſterwerken (insbeſondere Bachſcher Motetten) wird auch das zeitgenöſſiſche Schaffen gebührend gewürdigt. Eine ausgezeichnete Orgel, durch Entgegenkommen des Landeskirchenrates in Eiſenach z. Zt. im Umbau, bietet die Möglichkeit, alle bedeutenden Werke der reichen deutſchen Orgelliteratur ſtilecht darzuſtellen.

Die Aufmerkſamkeit weiteſter Kreiſe zog Lauſcha Oſtern 1927 auf ſich anläßlich eines von der damaligen Thüringiſchen Volkshochſchule angeregten *dreitägigen Muſikfeſtes zu Ehren Beethovens*. Damals ſchloß ſich die geſamte muſikaliſche Bevölkerung des Ortes in ſelbſtloſem Idealismus zuſammen, um ein gewaltiges Werk zuſtande zu bringen. Am Vorabend des Feſtes ſangen Hunderte von Sängern und Sängerinnen auf dem kleinen Marktplatz im Schneeſturm „Die Ehre Gottes in der Natur" mit Begleitung des Blasorcheſters. Ein nvergeßliches Erlebnis! Anſchließend fand ein Kirchenkonzert mit Werken von Bach, Händel und Beethoven ſtatt. Der erſte Feiertag brachte einen Vortrag von Dr. Heuß-Leipzig, der von dem Larghetto aus der 2. Sinfonie und der hinreißend geſpielten „Egmont"-Ouverture umrahmt wurde. Am Abend wurde unter Mitwirkung Leipziger Gäſte „Baſtien und Baſtienne" und „Der Schauſpieldirektor" dargeboten, dazu von einheimiſchen Kräften eine Sonate für Klavier und Violine und das Septett. Der zweite Feiertag brachte den Höhepunkt: Die 6. Sin-

fonie, das Violinkonzert mit einem Lauschaer Solisten und als Abschluß Wagners „Ehrt Eure deutschen Meister!" mit einem Lauschaer Sachs und den Vereinigten Lauschaer Chören und Orchestern. Am Schluß erhob sich ein gewaltiger Jubel. Man sah verwöhnte Großstädter, die Hunderte von Konzerten berühmtester Orchester und Chöre erlebt hatten, mit Tränen in den Augen.

Der Berichterstatter der „Leipziger Neuesten Nachrichten", Dr. Egbert Delpy, schrieb damals u. a.:

„Es war ein Märchen — und doch leibhaftige Wirklichkeit. Wie würde Wagner über diese deutschen Handwerker gestrahlt haben, die sein Ideal von der volkstümlichen Kunstpflege im besten Meistersinne hochhalten und vererben mitten im wilden Strudel der zerrissenen deutschen Gegenwart. Und Beethoven? Ist er irgendwo ehrlicher, volkstümlicher, ergreifender geehrt worden in diesem Jahr der Beethovenfeste als in dem abseits gelegenen stillen Thüringer-Walddorf? Für uns Großstadtgäste war es ein großes, ein beschämendes Wunder. Während in unseren Städten die „fortschrittlichen" Musiker zugeben, daß sie mit Beethoven nichts mehr anzufangen wissen, während uns Jonny mit wilden Negerrhythmen zum Tanz aufspielt, suchen Thüringer Glasarbeiter Erholung und Feierstunde bei ernstester Musik und unseren größten deutschen Meistern.

Wie soll ich erklären, was wir da erleben? Wir sitzen mit Herzklopfen, mit Zweifel und einigem Bangen vor jedem dieser Konzerte . . . und werden immer von neuem wieder beruhigt, beglückt, fortgerissen. Ja, was da Beethoven und Wagner musiziert mit dieser völligen Hingabe, mit dieser rätselhaften technischen Reife, dieser verblüffenden geschmacklichen Einsicht, das sind wirklich Glasbläser, keine Berufsmusiker, sondern echte, rechte Dilettanten. Und der Dirigent, der mit so schlichter Bewegung seine Orchester- und Chormassen leitet und zu großen Steigerungen führt — ein Kaufmann, früher der erste Geiger des Orchesters, nun, seit er im Weltkrieg einen Finger verlor, Orchesterdirigent! Ein kostbares Stück musikalischer Volkskultur lebt in jenen einsamen Tälern . . . Auf jenem Nährboden entfaltete sich jene von den Vorfahren ererbte leidenschaftliche und tiefe Musikliebe, die aus den 6000 Seelen des Ortes im Laufe der Jahre eine Musikgemeinschaft hat werden lassen, wie sie so eigenartig und vorbildlich wohl kaum ein zweites Mal in der Welt gefunden werden mag . . . Noch lange sinnen wir im D-Zug dem schönen Ostermärchen nach, das wir erlebten, bis uns das Jazz-Geplärr eines Phonographen im Nebenabteil höhnisch in die Segnungen der Zeitkultur zurückreißt . . ."

Ermutigt durch diesen Erfolg, fand im folgenden Jahre ein nicht weniger gelungenes Schubert-Musikfest statt. Erwähnt werden soll aus der Fülle der sonstigen Veranstaltungen noch der Erfolg der Lauschaer auf dem Volksmusikfest in Karlsruhe 1937. Kein Geringerer als der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, sagte anläßlich einer Veranstaltung der Fachschaft Volksmusik in der RMK am 28. 3. 1938 in Berlin: „Lauscha, ein Glasbläserstädtchen im Thüringer Wald, ist seit numehr 75 Jahren eine Pflegestätte klassischer Musik, die ausschließlich von dem Laienorchester in anerkannt vollendeter Weise dargeboten wird. Ich erinnere nur daran, daß diese Kapelle zum Erstaunen des Wertungsgerichtes auf dem Fest der deutschen Volksmusik in Karlsruhe einen Satz einer Brucknersinfonie in vorbildlicher Weise zu Gehör brachte."

Man sucht jetzt allenthalben in den Dörfern altes Volksgut wieder lebendig werden zu lassen, alte Sitten und Gebräuche wieder zu erwecken, um zu einer mit Blut und Boden verbundenen Volkskultur zurückzukehren. Lauscha ist eine verhältnismäßig junge Gründung, kaum 300 Jahre alt. Aber hier ist außerhalb der städtischen Kulturzentren eine wahrhaft volkstümliche Musikkultur erwachsen, die dem Ort neben seiner originellen Industrie das Gepräge gibt. Wohl singt und klingt es noch, aber ernste Anzeichen deuten darauf hin, daß diese alte Kultur dem Untergang geweiht ist. Musikverein und Chorvereine klagen über einen bedenklichen Mangel an Nachwuchs und über weitgehende Interesselosigkeit. Viele sind neben ihrer beruflichen Tätigkeit so in Anspruch genommen, daß sie zur Pflege der Musik nicht mehr die nötige Zeit und Sammlung aufbringen können. Eine vor einigen Jahren auf Anregung des Städtischen Musikbeauftragten gegründete „Gesellschaft der Musikfreunde" ist bemüht, dem Musikleben

neuen Auftrieb zu geben. Es wurde verſucht, durch Schulchöre und Inſtrumentalgruppenunterricht in den Schulen jungen Nachwuchs zu gewinnen. Leider mit geringem Erfolg! Der Führer wird nicht müde, bei allen gegebenen Gelegenheiten auf die hohe Bedeutung der Pflege und Erhaltung der deutſchen Muſik hinzuweiſen. Ich vermag nicht zu beurteilen, ob die Verhältniſſe in anderen kleineren Orten auch ſo liegen. Lauſcha iſt jedenfalls heute muſikaliſches Notſtandsgebiet! Wichtig ſind künſtleriſche Spitzenleiſtungen von Berufsorcheſtern in den deutſchen Großſtädten und Kulturzentren. Wichtig iſt aber auch die Erhaltung und Pflege bodenſtändig gewachſener Muſik in den kleinen und kleinſten Orten unſeres Vaterlandes. Nur wenn dieſe beiden Komponenten in einem geſunden Verhältnis zueinander ſtehen, wird uns Deutſchen ein koſtbares Himmelsgeſchenk erhalten bleiben: Die echte deutſche Kunſt!

Kultur wohnt im „Reich"!

Die „Bayeriſche Oſtmark" bringt in ihrer Nummer vom 16. Auguſt 1939 unter dem Titel „Wo bleibt Berlin?" folgende intereſſante Darlegung:

Der Theaterverlag Albert Langen / Georg Müller, Berlin, legt ſoeben „den Bühnen und der Preſſe als Arbeitsmaterial" einen dreiſeitigen „kleinen theatergeographiſchen Kalender" auf den Schreibtiſch. Dieſer ungewöhnliche Atlas enthält in einem Teil ſeiner Spalten wohlbebautes und gutdurchforſchtes Kulturland: da, wo der Verlag für die dramatiſchen Werke, die er betreut, die Markſteine der Bühnen einzeichnen konnte, die ſich für ihn — den Verlag — ſie — die Werke — und damit für Autoren von dem Range der Bacmeiſter, Bethge, Paul Ernſt, Johſt, Langenbeck, Lauckner, Möller und ſo weiter einſetzten. Alle dieſe Bühnen liegen im „Reich", worunter man in der Theaterſprache alles außerhalb Berlins verſteht. Außerdem aber enthält dieſer kleine Atlas eine Wüſte, die nur von wenigen Oaſen unterbrochen wird. Die Wüſte heißt Berlin. Lang und in ſchamhafter Weiſe zieht ſich die Spalte hin, die auf die Frage „In Berlin geſpielt?" faſt immer mit nein antwortet. Auch da, wo 15, 20, 22, 24, 38 Bühnen des Reiches ein Werk für aufführungsreif hielten.

Dieſe Karte, ſagt der Verlag, ſoll nicht aus Bosheit, ſondern aus Überſichtsgründen entworfen worden ſein. Die Berliner Zünftigen dürften ſie ſich kaum hinter den Spiegel ſtecken. Gedankenvoll rutſchen wir in jener weißen Spalte auf und nieder. Wir bemerken gern, daß ſich immerhin Gründgens Staatliches Schauſpielhaus für Hans Johſts „Thomas Paine" und Möllers „Sturz des Miniſters" nicht zu ſchade dünkte, daß in Klöpfers Volksbühne Bethges „Marſch der Veteranen" ertönte und daß in einigen Monaten in dem anklägeriſchen Feld neben Langenbecks „Hochverräter" der Name des Staatstheaters und in dem neben Paul Ernſts „Pantalon und ſeine Söhne" der des Schillertheaters ſtehen wird. Womit dann Berlins Schuld um ein weniges, allzu weniges geringer würde.

Noch eine zweite theatergeographiſche Statiſtik hat der Verlag aufgeſtellt. Einen Bericht über die Uraufführungstexte, in denen die wichtigſten ſeiner Verlagswerke geſtartet wurden. Für 78 Werke ſetzen ſich danach teils einzeln, teils gemeinſam 38 Städte (des Reiches!) ein — von Aachen über Bochum, Chemnitz, Dortmund, Dresden, Düſſeldorf, Frankfurt/Main, Hamburg, Karlsruhe, Köln, Leipzig, München, Stuttgart bis Wuppertal. Die Spalte für Berlin trägt wiederum einen kleinen ſchwarzen Strich. Ob er bei einer Neuauflage dieſes lehrreichen „Kalenders" wird verſchwinden können?

Der Verlag, wie geſagt, legte dieſe drei Seiten einer ſtummen und, wie er erklärt, nicht aus Bosheit entworfenen Anklageſchrift „den Bühnen und der Preſſe als Arbeitsmaterial" auf den Schreibtiſch. Hoffentlich findet ſie bei den betroffenſten unter den Berliner Bühnen nicht zu ſchnell den Weg in die diesbezüglichen Papierkörbe. F.

Der unbekannte Rheinberger.

Von Siegfried Kallenberg, München.

Kürzlich führte Prof. Auguſt Schmid-Lindner-München ſeinem Schülerkreis an drei inhaltsreichen Abenden Joſef Rheinbergers ſämtliche für Klavier geſchriebenen Kanons, Fugen und Toccaten vor und öffnete damit ein Gebiet der Muſikproduktion des 19. Jahr-

hunderts, das in der Öffentlichkeit bislang ſo gut wie gänzlich unbekannt war. (Selbſt im Muſiklexikon wird dieſer erleſenen Sammlung nicht ausdrücklich Erwähnung getan.)

Man fragt ſich, wieſo es möglich war, daß das Werk eines Muſikers, deſſen an weithinreichender Stelle ausgeübte Lehrtätigkeit geradezu Weltruf beſaß, Jahrzehnte hindurch ſo völlig unbeachtet bleiben konnte. Es war unbeachtet während der Lebenszeit ſeines Schöpfers und blieb es nach ſeinem 1901 erfolgten Tode bis in unſere Tage. Dieſer beſchämende Umſtand wäre allenfalls noch zu begreifen, wenn es ſich um Werke handeln würde, die lediglich muſikpädagogiſchen, alſo rein lehrhaften Charakter tragen. Allein davon kann ja in unſerem Fall gar keine Rede ſein. Denn was hier ſo lange im Dunkel, im Verlegerarchiv begraben lag, darf den Anſpruch erheben, in die Ahnenreihe der wahrhaft lebendigen Muſik aufgenommen zu werden.

Es mag heute wohl nicht allzu viele mehr geben, die ihre kontrapunktiſche Ausbildung J. Rheinbergers Unterricht zu verdanken haben, dieſen knappen, klaren und zielſicheren Ausführungen eines Mannes, dem in ſeinem eigenen Schaffen der Kontrapunkt, das Wiſſen um ſeine formbildende Kraft, niemals Selbſtzweck war, ſondern das unentbehrliche Mittel zur Ausſage einer höheren muſikaliſchen Ordnung. Aber Rheinberger ſprach nie von ſeinem Werk, und wir alle, die wir ſeine Schüler waren, beſaßen im Grunde keine zutreffende Vorſtellung von der eigentlichen und wahren Bedeutung dieſes faſt immer rechten, verſchloſſenen und im Tiefſten ſeines Weſens beſcheidenen Mannes. Seine allerdings häufig zur Aufführung kommenden Chorwerke atmeten jenen klaſſiziſtiſchen Geiſt, der damals, im ausklingenden 19. Jahrhundert, durch das Werk Wagner und die revolutionäre Erſcheinung des jungen Strauß ſich keines Daſeinsrechtes mehr zu erfreuen hatte. Der Impreſſionismus franzöſiſcher Schule, das Aufkommen des kontrapunktiv-atonalen Denkens verdrängte ſchließlich alles, was irgendwie noch eine rückſchauende Tendenz aufwies. Und erſt heute, wo es eigentlich keine ausgeſprochene „Richtung" mehr gibt, kann ein Werk wieder zu Wort kommen, das in ſeiner Art zeitlos iſt und nichts anderes ſein will als ein Bekenntnis zur reinen Kunſt.

Rheinbergers polyphones Klavierwerk iſt in den Jahren 1861—1895 entſtanden. Schon in den Frühwerken, in den Kompoſitionen des 23jährigen, finden ſich Stücke von überraſchender Sicherheit der Formgeſtaltung. Dieſe Beherrſchung der kontrapunktiſchen Ausdrucksmittel reift im Lauf der Jahrzehnte zu höchſter Meiſterſchaft. Es iſt in außerordentlichem Grade bewundernswert, wie Rheinberger die Form des Kanons und der Fuge nicht nur an ſich zu vergeiſtigen, ſondern ſie auch vollkommen in den Dienſt der höheren künſtleriſchen Idee zu ſtellen weiß. Alle dieſe Stücke, denen wohl verlegeriſcherſeits gefällig-werbende Überſchriften gegeben werden, ſpiegeln lebendiges Ausdrucksgut wider. Klaſſiſche, aber auch romantiſche und immer perſönlich gefärbte Empfindungswellen ſtrömen durch jedes dieſer kriſtallklar geformten Gebilde. Von oft merkwürdiger Tiefe erſcheint der Bau der Fugenthematas. Niemals Handwerk, geben ſie ſich ſtets als Träger einer Gedankenwelt, die zu jedem muſikaliſch empfindenden Menſchen zu ſprechen vermag.

Einen ſehr weſentlichen Vorzug all dieſer Werke, beſonders auch der Toccaten, möchten wir in ihrer hervorragenden Eignung für den Konzertſaal ſehen. Allein ſchon die klavieriſtiſche Bewältigung der Kanons und Fugen ſetzt hohe und höchſte Meiſterſchaft voraus. Die Toccaten aber greifen in ihrer ſtrömenden Fülle ins Gebiet des Virtuoſen hinüber. Und wir ſind überzeugt, daß ſich jeder Pianiſt, der eines oder mehrere dieſer Werke auf ſein Programm ſetzt, ſich um den Erfolg nicht zu ſorgen braucht.

Möchten dieſe, eine Ehrenrettung bedeutenden Zeilen dazu beitragen, daß für künftig die Sterilität unſerer pianiſtiſchen Konzertabende durch die Einbeziehung des Klavierwerks von Rheinberger eine fruchtbare und gewinnreiche Auflockerung erfährt.

Mozart und ſein unſterbliches Veilchen.

Von Auguſte Kalthoff, Godesberg.

Mozart war von ſeiner Arbeit aufgeſtanden. Ein Sonnenſtrahl, der ſchon Frühlingswärme ins Zimmer trug, und ein linder Wind, in dem ein Duft von erſten Veilchen wehte, hatten des jungen Meiſters Gedanken von ſeinem eben begonnenen Werke abgelenkt und ans

Fenster gelockt. „Wie es überall lenzt! Die Wölkchen am blauen Himmel sind weiß wie Lämmer auf der Weide. Auf der Weide unter Hecken . . . Ei, da blüh'n wohl wieder die ersten Veilchen . . .

Maria Anna, liebe, kleine Schwester, so wie damals . . . weißt Du noch? Du warst elf, ich war sechs Jahre alt, Vater war mit uns nach Wien gereist. Wir hatten an dem Morgen wacker gespielt, Vater, Du und ich. Und zum Schluß kamen die schönen Damen vom Hof und streichelten uns die heißen Backen. Und Maria Theresia küßte uns und sagte etwas zu ihrem Franz, was ich nicht verstand. Er nickte immer wieder. Und dann rauschten alle davon. Und Vater kam und trug einen blitzenden Ring am Finger. Den hatte ihm die Kaiserin verehrt. Und dann, Maria Anna, ging's hinaus in Wald und Feld. Auf die Weide ging es hinaus, dort, wo die ersten Veilchen standen. Und Vater steckte uns immer etwas zu, bald in den Mund, bald in die Tasche, bald in die Hand. Allerlei Süßes, sagte er, allerlei Süßes von Maria und Franz. Kinder, Ihr habt Eure Sache gut gemacht!" —

Mozart sann in sich hinein. Der blaue Veilchentag stand wieder hell vor seinen Augen. Wie schön war es doch gewesen! Und wie lustig konnte seine kleine Schwester lachen! Wie flink pflückten ihre Finger, die vorhin im Konzertsaal vogelschnell über die Tasten geflogen waren, winzige Veilchen aus dem Grün! Bald hielt sie ihm einen runden duftenden Strauß unter die Nase und neckte: „Wolfgang, wenn Du auch schöner und schneller spielst als ich, Veigerl kannst Du nicht so schnell pflücken. Du stehst ja noch immer vor dem kleinen Ding da und schaust es nur an."

Aber der Vater rief. Und Maria Anna teilte ihren Strauß und gab ihm die eine Hälfte. Dem kleinen Veilchen winkte sie übermütig zu: „Na, bleib nur da. Der Wolfgang holt Dich ein andermal!"

Mozart wandte sich ins Zimmer zurück und nahm ein Buch vom Tisch, in dem ein lenzgrüner Zweig steckte, den er nach einem kurzen Spaziergang in aller Frühe hineingelegt hatte. Wieder las er wie vorhin die Verse Goethes, die er da in der „Sammlung deutscher Lieder für Klavier von Joseph Anton Steffan, k. k. Hofklaviermeister" gefunden hatte. Heute fesselten sie ihn ganz besonders. Ihre Sprache klang in die Stimme seiner eigenen Seele hinein, wundersam berührten ihn Vergangenheit und Gegenwart. . . .

„Der Wolfgang holt Dich ein andermal . . ." Ganz deutlich hörte er wieder Maria Annas Worte . . . Sinnend hatte er damals als Kind vor dem Veilchen gestanden. Und er wußte selbst nicht recht, warum er es nicht zu brechen wagte. Schien es ihn nicht um sein junges Leben zu bitten? Ganz nah, greifbar nah sah er das Veilchen wieder vor sich steh'n . . .

Ja, Maria Anna, der Wolfgang holt es, aber anders, ganz anders, als Du dachtest . . .

„Ein Veilchen auf der Wiese stand, gebückt in sich und unbekannt. Es war ein herzig's Veilchen." —

Die Wiese war verwandelt. Das Veilchen stand in aller Bescheidenheit am verborgenen Ort, gebückt, aber doch schon sein junges Auge zum Licht erhebend. Da nahte ein mutwilliges, schönes Hirtenmädchen mit weißen Lämmern. Immer verwunderter hob das Veilchen sein Auge. So still war es bisher ringsum gewesen. Woher auf einmal so viel Glanz und Anmut, süßer Sang aus Vogel- und Menschenkehle? Woher auf einmal dies tiefe Sehnen nach Glück und sonniger Lebensluft in seinem eignen Herzen?

„Da kam die junge Schäferin mit leichtem Schritt und munterm Sinn daher, die Wiese her und sang."

Immer näher kam die Schäferin. Immer lieblicher sang sie frohe Frühlingslieder. Immer leichter wurde ihr Schritt.

„Ach, denkt das Veilchen, wär ich nur die schönste Blume der Natur, ach, nur ein kleines Weilchen, bis mich das Liebchen abgepflückt und an dem Busen mattgedrückt, ach nur ein Viertelstündchen lang."

Geblendet stand das Veilchen, sich selbst vergessend, ganz hingebende Erwartung: Gleich neigt sich die Hirtin zu mir hernieder. Nahe ihrem Herzen darf ich ein Weilchen blüh'n, und am Abend wird sie mich liebevoll betrachten und flüstern, es war ein herzig's Veilchen:

„Ach, aber ach! Das Mädchen kam und nicht in acht das Veilchen nahm, zertrat das arme Veilchen."

Alles ist ein Gleichnis. Es könnte ja auch ein junger Hirte sein, der achtlos über ein liebevolles Mädchenherz hinweggeht. Es könnte das Leben selbst sein, das im schillernden Gewande lockt und lacht und dann mit grausamen Schritten des Menschen Hoffnungen zerstört. „Es sank und starb und freut sich noch: und sterb ich denn, so sterb ich doch durch sie, zu ihren Füßen doch."

Ja, es gibt solche Seelen. Ihr Empfinden, ihr Gefühl überwindet selbst den letzten Schmerz. Ihre Liebe verzeiht, vergibt, auch wenn das Herz darüber zerbricht.

„Das arme Veilchen! Es war ein herzig's Veilchen!"

Nur in der Erwartung, im kurzen Traum der Vorfreude durfte es einen Augenblick glücklich sein . . .

Auf dem Schreibtisch lag das vollendete Lied. Mozarts unsterbliches „Veilchen" nach Goethes Versen war der Welt als kostbares Kleinod geschenkt.

Barometer und Chorgesang.

Was Karl Friedrich Zelter, der Vater der Männerchöre, davon hielt.

Mitgeteilt von Ernst Suter, Düsseldorf.

Ohne Frage handelt es sich hier um eine eigenartige Zusammenstellung: Barometer und Chorgesang. Man spricht ja wohl sinnbildlich vom Wetterglas auch bei Chorproben, wenn mit „Hochdruck" gearbeitet wird. Auch soll es vorkommen, daß der Barometerstand der Dirigentenlaune „Sturm" anzeigt. Aber bedeutet der Wunsch, über die Zusammenhänge von Wetter und Stimme Betrachtungen anzustellen, nicht ein Kuriosum?

Und doch hat kein Geringerer als der Vater des deutschen Männergesangs, Altmeister Zelter, sich über dieses Kapitel seine Gedanken gemacht, die es wert sind, daß man sie einmal kurz aufzeigt.

In einem der vielen Briefe aus dem Jahre 1824 an den Weimarer Dichterfreund äußert sich Zelter ernsthaft zu dem Problem. Die „Liedertafel" hatte zur Feier von Goethes Geburtstag, ihres verehrten Patrons, eine „Partie mit Wasserfahrt" angesetzt. Der Tafelmeister Zelter bemerkt dazu:

„Bey Gelegenheit Deines letzten Geburtstages, den die Tafel sich lustig zu begehen vorgenommen hatte, kam es darauf an, einen schönen Tag zu treffen, weil eine Wasserfahrt damit verbunden war, indem es die Zeit her stets geregnet hatte. Nach alter Gewohnheit beobachtete ich daher den Gesang der Singakademie einige Tage vorher, der sich heut von einem halben Ton zum andern über das Instrument hinaus hob, und sagte laut und humoristisch, denn die Musik ging vortrefflich: Meine Herren, ich bitte den Barometer zu betrachten, ich kann Ihnen für den 28. schönes Wetter verkündigen."

Er scheint damit auch Recht behalten zu haben. Jedenfalls zog er sich den Zorn einer frommen herrenhutischen Seele zu, die ihm eine längere Philippika über seine gotteslästerlichen Anwandlungen schwarz auf weiß zukommen ließ.

In demselben Briefe beschäftigt sich Zelter eingehender mit diesem Faktum. Er schreibt an Goethe:

„Die Sache an sich hat indessen ihre Richtigkeit, wenn ich auch nicht wissenschaftlich darüber zu reden weiß. Wenn der Barometer schönes Wetter anzeigt, ist unser Singchor vortrefflich, ich meine nämlich solchen Chor, der schulmäßig an Tragung des Tones und elastischer Beweglichkeit gewöhnt ist (portamento di voce) und in solchen guten Tagen schon oftmals die Bewunderung der Kenner erworben hat. Die eigentliche Wirkung ist dann nicht erschütternd, schmetternd und dergleichen, sie ist vielmehr groß, tröstlich und das scheint mir die rechte.

Geht der Barometer tief herunter, so ist es nicht möglich, trotz Zurufens: Gehoben! Getragen! — die Stimmen flott zu halten: einer zieht den andern nach, und wenn ich sie gehen lasse, so ist das Ganze noch immer in seiner Art gut genug; will ich aber die Gewalt des Instruments geltend machen, so hört die Harmonie der Harmonie auf und es entsteht ein innerer

Unfriede bei aller Mühe. Denn ein guter Chor ist wie eine einzelne Person anzusehen, und was er wirkt, will er wirken, wenn auch ohne äußeres Bewußtsein, und wo dieser Charakter nicht ist, ist auch keine Schule. Wäre es doch nicht möglich einen Chor von einhundertsechzig bis zweyhundert Stimmen beysammen zu sehn, die alle von gleicher Güte wären, wenn nicht ein Geist des Ganzen darin herrschte; der ist, was Harmonie heißt.

Endlich hebt sich der Barometer wieder und mit ihm unser Singchor. Geht es langsam, nach und nach, indem Sturm und Regen noch fortdauert: der Singchor geht auch, nach und nach, aber er sinkt nicht mehr. Geht er aber plötzlich, mit einem Male hoch und über sein Zeichen, dann ist wieder kein halten; jedem Einzelnen gelingt sein Bestes, jeder hält sich allein glücklich und ist es doch mit allen. Sie freuen sich, wenn ich sie nicht mehr halten kann; wiewohl ich sie mit derselben Freude loslasse."

Goethe kam in einem späteren Brief nochmals auf diese Fragen zu sprechen und wünschte von Zelter Ausführliches über das Steigen und Fallen der Stimmen bei den verschiedenen Wetterlagen zu hören. Dazu ist es wohl nicht gekommen. Doch äußert sich Zelter nach einigen Jahren noch einmal kurz dazu:

„Ich beobachte Barometer und Thermometer täglich; doch nur in Hinsicht meiner Chorexpeditionen, deren guter Erfolg sowohl als eine gefällige Aufnahme davon abhängig ist. In der Regel bin ich immer zufrieden mit uns bei mäßiger Temperatur und sogenanntem schönen Wetter, da denn wieder ein Maß ist, damit der Saal sich nicht erhitze. Ist das alles, wie es sein soll, so geht die Musik von selber; muß man sich viel bewegen, je mehr, je schlimmer! Mir tuts weh."

Soweit Zelter. Man geht wohl fehl, in diesen Betrachtungen nur spielerische Überlegungen sehen zu wollen, wenn auch von praktischen Auswertungen kaum die Rede sein kann. Doch weiß jeder sängerisch und chorisch Erfahrene, wie die Temperatur eines Saales die Stimmung der Instrumente, auch der menschlichen Stimme, zu beeinflussen vermag, ist doch die den verschiedensten Druckverhältnissen unterworfene Luft das Mittel des singenden Menschen. Sollte er nicht von ihr in einem Grade abhängig sein, dem bislang noch selten besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden ist.

Sonderschau im Musikhistorischen Museum Neupert in Nürnberg.

Das Musikhistorische Museum Neupert wurde vor nunmehr 10 Jahren in Nürnberg der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Dieses Jubiläum hat die Museumsleitung veranlaßt, eine Sonderausstellung zu veranstalten, die die Entwicklung des Hammerflügels in der Zeit von Mozart bis Beethoven zeigt. Genau wie sich heute allgemein die Erkenntnis durchgesetzt hat, daß die Werke von Bach, Händel usw. dem Cembalo vorbehalten sind, so lehrt auch diese Ausstellung, daß die Klavierwerke von Mozart, Beethoven und ihren Zeitgenossen erst dann zur vollen klanglichen Entfaltung kommen, wenn sie auf Instrumenten gespielt werden, die — entweder als Original oder als Rekonstruktion — dem Klangideal der damaligen Zeit entsprechen. Während der moderne Flügel als besonderes Merkmal einen verhältnismäßig obertonarmen, also dunklen und undurchsichtigen Klang aufweist, ist das Charakteristikum der Instrumente des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein obertonreicher, also heller und klarer Klang, der eine viel plastischere Wiedergabe der einschlägigen Literatur zuläßt.

Die Sonderschau weist eine ganze Reihe von Erzeugnissen der hervorragendsten Klavierbauer der Zeit Mozarts und Beethovens auf. So sehen wir u. a. als typisches Mozartinstrument einen Flügel von Stein-Augsburg, als große Seltenheit zwei Tangentenflügel von Spaeth und Schmahl-Regensburg. Es folgen dann kennzeichnende Beispiele aus der „Übergangszeit", man sieht und hört den stetig wachsenden Anspruch an Tastenumfang und Tonstärke. Unter den ausgesprochenen Beethovenflügeln ziehen prächtige Hammerflügel der bedeutendsten Meister der Klavierbaukunst die Aufmerksamkeit auf sich. Darunter sind Instrumente von der berühmten Nanette Streicher und ihren Nachkommen, Graf in Wien, Katholnik in Wien, Dulcken in München u. a. m., die von berufener Hand gespielt werden.

Wer diese Ausstellung mit offenen Augen und Ohren durchwandert, dem werden die Klavierwerke eines Mozart und Beethoven von einer völlig neuen Seite offenbar werden.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Max Bruch: Oktett für Streicher (Deutschlandsender unter Karl Ristenpart, 14. Aug.)

Robert Carl: Orchestersuite (Reichssender Saarbrücken unter Friedrich Jung).

Herbert Collum: Fantasie und Fuge in c-moll f. Orgel (Dresden, Kreuzkirche, 17. Juni).

Wilhelm Jerger: Salzburger Hof- und Barockmusik (Salzburg, Wiener Symphoniker unter Karl Böhm, 20. Aug.).

Heinrich Lemacher: Partita für Streichorchester (Niederbergisches Musikfest).

Ernst Schiffmann: Blechbläsersuite Werk 45 (Turmmusik im Kaiserhof der Residenz München unter KM Friedrich Rein, 13. Aug.).

Max Seeboth: Adagio für Streichquartett und Flöte (Abendmusik im Magdeburger Kreuzgang).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Rudolf Wagner-Régeny: „Johanna Balk" (Deutsches Opernhaus, Berlin, Frühjahr 1940).

Konzertwerke:

Erich Anders: Kammermusik (Witten/R., Musikfest).

Alfred Berghorn: Choralsymphonie für großes Orchester (Anfang 1940).

Hans Wedig: Symphonie (Leipzig, Gewandhauskonzerte).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

MOZARTS „ZAUBERFLÖTE" IM SCHLOSSHOF ZU ANSBACH.

Von Dr. Fritz Jahn, Ansbach.

Der Reigen der Ansbacher Rokokospiele, die alljährlich zum Heimatfest im prächtigen Hof des Markgrafenschlosses Werke von Mozart bringen, wurde in diesem Jahre mit der Aufführung der „Zauberflöte" gekrönt, jener letzten Oper des Meisters, die sich eigentlich am allerwenigsten für eine Darstellung unter freiem Himmel zu eignen scheint. Denn dieses Zauberspiel ist uns vertraut als reiches Ausstattungsstück, verbrämt mit allerlei orientalischem Gepränge und vielen, dem Auge immer wieder Neues bietenden Verwandlungen, wie sich ja Schikaneder solche Stücke für sein Wiener Theater besonders wünschte.

Umso beachtlicher ist die Inszenierung, die der begabte jugendliche Regisseur Georg Reinhardt vom Opernhaus Frankfurt a. M. wagte, als er die „Zauberflöte" im Ansbacher Schloßhof zur Darstellung brachte. Er verzichtete dabei bewußt auf alle dekorativen Ein- und Umbauten und stellte das ganze Geschehen mit seinen mannigfachen Ereignissen auf eine einheitliche, für sämtliche Szenen brauchbare Spielfläche, wobei die einzelnen Handlungsbezirke jeweils durch entsprechende Lichtwirkung besonders abgegrenzt, bzw. hervorgehoben wurden. Der Versuch gelang ausgezeichnet, ja diese „Zauberflöten"-Aufführung bedeutete den Höhepunkt aller bisherigen Rokokospiele.

Auf einer großen 35 Meter breiten Bühne, deren Konturen sich geschickt der Architektur des Schlosses anschmiegten, ließ der Spielleiter die Handlung ablaufen und hatte dabei den Vorteil, daß das Auge nicht allzu sehr durch unnötige Ausstattungs- und Versatzstücke abgelenkt wurde. So kamen Wort und Ton besonders wirksam zur Geltung. Die Einbeziehung der klar gegliederten Torbogen und Fenster in der Nordfront des Schlosses ergaben eine gelungene Dreiteilung der Spielfläche; die Beleuchtung, mit der unter Verwendung modernster Apparate Albert Plück (Opernhaus Frankfurt) die einzelnen Vorgänge in eine weite Skala zarter Farben zu tauchen verstand, erzielte ausgezeichnete Wirkungen.

Am Pulte des Orchesters vom Opernhaus Nürnberg stand KM Georghanns Thoma-Fürth, der sich schon wiederholt als ausgezeichneter Mozartinterpret erwiesen hat. Auch seine Ausdeutung der „Zauberflöte" offenbarte in subtilen Klangschattierungen und rhythmischer Präzision die ganze Schönheit dieser herrlichen Partitur, zumal die vorzügliche Akustik des Ansbacher Schloßhofes keine Note überhören läßt.

Mit wenigen Ausnahmen gehörten die Sänger der Frankfurter Oper an. Damit war von vorneherein eine hohe Ensemblekunst gewährleistet. Der sonore Baß von Matthias Mrakitsch kam der Rolle des Sarastro besonders zugute. Für den Tamino verfügte Jakob Sabel über eine äußerst geschmeidige Tenorstimme und ein freies, bewegliches Spiel. Clara Ebers als Königin der Nacht sang ihre große Koloraturarie aus dem Fenster des zweiten Stockwerkes, in einen gewaltigen Sternenmantel gehüllt, übrigens eine besonders gelungene Idee der einfallsreichen Regie. Der Papageno Carl Eberts überraschte durch ein äußerst vornehmes Spiel, Theo Herrmanns verschlagener Monostatos durch eine glaubhafte Darstellung. Die Partie der Pamina war Erna von Georgi (Hessisches Landestheater Darmstadt) anvertraut, während die Papagena in Magda Felden-Nürnberg eine würdige Vertreterin fand. Da auch die kleinen

Rollen mit ersten Kräften besetzt waren und selbst der Chor aus Frankfurt gekommen war, ergab sich eine Aufführung, die Festspielniveau erreichte.

Die Vorstellung war ausverkauft und hinterließ bei allen Hörern einen tiefen Eindruck. So darf diese erste Freilichtaufführung der „Zauberflöte" als besonderes Ereignis nicht nur für Ansbach gewertet werden. Stadtverwaltung und Kulturring in der NSG „Kraft durch Freude", die als Veranstalter zeichneten, haben sich damit ein unbestreitbares Verdienst erworben.

FESTLICHE TAGE IN BAD DRIBURG.

Von Helmut Meyer von Bremen, Leipzig.

Der Neubau eines Kursaales, der sogar die Aufführung kleiner Opern ermöglicht, sowie vor allem die Gewinnung eines sehr leistungsfähigen Orchesters — des städtischen Orchesters Recklinghausen — als gräfliches Kurorchester mit einer außergewöhnlichen Dirigentenpersönlichkeit an der Spitze — Bruno Hegmann — ermöglichten es Bad Driburg, sich erstmalig in die Reihe derjenigen Bäder zu stellen, die in der Lage sind, Feste zu veranstalten, welche über ihre lokale Bedeutung hinaus eine Rolle im deutschen Musikleben spielen. Der Mannigfaltigkeit von Besuchern eines Kurorts entsprach die reiche Abwechslung im Programm, welches Dichterfeiern, Konzerte jeder Gattung und Opernaufführungen harmonisch zusammenschloß.

Vorträge und Rezitationen führten in das Leben und in die Gedichte von Friedrich Wilhelm Weber und Annette von Droste-Hülshoff ein. Beide lernte man auch als Liederkomponisten kennen, feinfühlig dargeboten von der anmutvollen Stimme der Sopranistin Lucie Mohrhenn. In der Droste-Hülshoff-Feierstunde wurde die Serenade für Cellosolo und Streichorchester von Volkmann in der Ausführung des Soloparts durch Karl Wischermann zu hohem Genuß. Zum Einblick in das künstlerische Erbgut der Familie Droste hörte man sogar einen Streichquartettsatz eines Onkels der Dichterin. Im übrigen wurden die Dichterfeiern durch passend gewählte Orchesterstücke stimmungsvoll umrahmt.

Des Nachmittags hörte man im Freien Werke von Johann Strauß, neue unterhaltsame Musik, heitere Opernmusik sowie Werke von Hanns Löhr, von ihm selbst dirigiert.

Das erste Sinfoniekonzert begann mit Meyer von Bremens Sinfonischer Ouvertüre, die das Orchester unter der Leitung des Komponisten zu schönem Erfolg führte. Prachtvoll wurde Bruchs Violinkonzert in g-moll von Maria Neuß gespielt. Dann erlebte man einen Höhepunkt: Tschaikowskys „Pathétique"! Wenn unter den erschwerenden Probemöglichkeiten eines im Kurbetrieb angespannten Orchesters (und beim Eintreffen von nötigen Orchesteraushilfen erst am Konzerttag!) eine Aufführung dieses Werkes zustandekommt, die den Berichterstatter fast an mehrfach gehörte Aufführungen dieser Sinfonie unter Nikisch gemahnt, so muß von diesem jungen Dirigenten Hegmann wohl eine große Zukunft erwartet werden!

In der Kammermusik konnte man noch einmal die hohe Geigenkunst von Maria Neuß in einer Händelsonate, einer Solosonate von Bach und in einem Mozart-Klaviertrio bewundern. Mit einem sehr klaren und musikalischen Spiel stellte sich in einer Flötensonate von Telemann der Flötist Heinz Ludzuweit vor. Hegmann begleitete mit großer Einfühlung am Steinway und Wischermann war im Mozart-Trio Maria Neuß ein ebenbürtiger Partner.

Einen überfüllten Saal hatte der Opernabend mit Mozarts „Bastien und Bastienne" und Pergolesis „Der getreue Musikmeister". Unter der Regie von Wolfgang von Zastrow, die keinen Wunsch offen ließ, ersangen und erspielten sich Rosemarie Bollenbeck (Sopran), Walter Kassek (Tenor) und Hans Witt (Baß) einen großen Erfolg. Das Orchester spielte im Kostüm mit Kerzen an den Pulten. Die Aufführung der beiden Einakter war musikalisch durch Bruno Hegmann und szenisch bis in das kleinste Detail auf das Feinste ausgearbeitet und bedeutete für die Mehrzahl der Hörer, die eben auch gern etwas sehen, wohl den Höhepunkt der festlichen Tage.

Für das Abschlußkonzert hatte man Willy Stech gewonnen, der Liszts Es-dur-Konzert fast mehr durchgeistigt als beseelt, mit Verzicht auf äußere Klangreize (die er aber dann in Solostücken von Debussy zur Geltung brachte) spielte. Das Orchester blühte in Poesie und Schwung und wurde dem Solopart zur rechten Ergänzung. So konnte Hegmann auch in der vorausgegangenen sinfonischen Dichtung „Les Préludes" alle Klangzauber der Lisztschen Partitur lebendig machen! Höffers „Altdeutsche Suite" erwies sich auch bei den Driburger Hörern erneut als ein Meisterstück, das restlos überzeugt, eine durch und durch gesunde Musik altdeutschen Charakters und dennoch ganz zeitnahe. Mit einer brillanten Wiedergabe von Wagners Rienzi-Vorspiel wurden die „Festlichen Tage" festlich beschlossen.

Man hätte gern noch mehr gehört! Das ist ein Zeichen dafür, wie gut das Programm der Tage und seine Ausführung gewesen ist.

II. DEUTSCHES HAYDN-FEST IN BAD EMS.

Von Max Broermann, Koblenz.

Im Lahntal, zwischen mächtigen Bergen, liegt Bad Ems. Rings auf den Höhen rauschen die Wälder, duften die Wiesen und leuchten weithin die Felder; unten am Fluß, wo es schimmert und wogt,

liegt das Kurhaus mit ſeiner Tradition; dorthin kamen einſt deutſche Kaiſer und ausländiſche Fürſten.

Hier, wo ſtille Einſamkeit und überſtrömendes Leben ſich begegnen, wo Natur und Kultur ſich wunderbar vereinigen, iſt der würdige Platz für den Genius, in deſſen Werken zu den reichſten und tiefſten Gedanken, wie ein Lufthauch, der von den Bergen herabkommt, der Atem der Natur ſtrömt. Es war daher ein großartiger Gedanke, den die Kurverwaltung von Bad Ems im vergangenen Jahr faßte, dem großen Meiſter Joſef Haydn eine ihm eigene und bleibende Stätte zu ſichern, von der aus ſeine Gedanken in die Welt getragen werden. Das diesjährige 2. Haydn-Feſt war auf dieſem Wege weitergeſchritten: Unter der Schirmherrſchaft von Reichsminiſter Ruſt fand eine wiſſenſchaftliche Arbeitstagung ſtatt, die vor allem der Förderung der Haydn-Geſamtausgabe, ſowie der Schaffung eines Haydn-Jahrbuches diente. Breitkopf & Härtel wird die Haydn-Geſamtausgabe, die bisher 11 Bände umfaßt, jedoch unter den ungünſtigen Verhältniſſen der Kriegs- und Nachkriegszeit ins Stocken geraten war, weiter entwickeln. Vorläufig ſoll eine fünfzehn weitere Bände umfaſſende Rahmenausgabe geſchaffen werden, welche die für die muſikaliſche Praxis notwendigſten Werke enthalten wird. Später hofft man die Geſamtausgabe ſo vollſtändig zu erweitern, daß ſie faſt hundert Bände umfaſſen wird. Die Geſamtleitung der Herausgabe wurde Dr. Joachim Therſtappen, Muſikwiſſenſchaftler in Hamburg, anvertraut. Vom nächſten Jahre an wird Breitkopf & Härtel zudem ein Haydn-Jahrbuch erſcheinen laſſen.

Damit wird die Welt unſeres Joſef Haydn endlich aus dem Dunkel herausgeriſſen, und, wenn einmal alle Tore geöffnet ſein werden, wird er leuchten können wie eine Sonne. Er iſt vielleicht die ſtrahlendſte, ſonnigſte Natur unter allen deutſchen Muſikern. Seine Schöpfungen ſind wie ein Zaubergarten, in dem die Natur mit allen Stimmen lockt. Unſer großer Haydn mit ſeinem klaren Verſtand, mit ſeiner Güte, ſeinem Humor und ſeiner gereiften Weisheit iſt im Grunde ein Naturburſche, und hinter allem, was er ausgeſprochen hat, ſchlummert, wie ſeine Heimat, die Natur. Es gibt keine Regung, keine Falte, aus der nicht das vollſte, geſündeſte Leben hervorbricht. Oft in den Schlußſätzen der Symphonien (ſo z. B. im Finale der am 2. Abend geſpielten C-dur-Symphonie Nr. 90) iſt es uns wie an einem Sommertag, wenn unter einem ſtrahlenden Himmel die Luft in leichter Bewegung erzittert, wenn auf Blättern und Gewäſſern das Licht glänzt; wir glauben in den Gräſern und überall ringsherum die Grillen, die Fliegen und ganze Bienenſchwärme ſummen und brummen zu hören. Und dann iſt es plötzlich wie ein Anhalten des Atems und ein Lauſchen in die Ferne, dann ein tiefer Gedanke, der ahnungsvoll heraufſteigt, bis der glühende, ſchillernde Sommertag uns wieder ganz umfängt und in ſeinen Rhythmus hineinzieht. Haydn iſt unbefangen wie Goethe und gleicht darin den niederländiſchen Malern in der Deutlichkeit und Einfachheit ſeiner Darſtellung. Er ſieht die Erſcheinungen mit einem ſolchen Maß von Reinheit und Naivität, daß uns ſeine Werke überzeugen wie die Werke der Natur ſelbſt. Dieſe Naturnähe, dieſe ſinnige Poeſie, dieſes einfältig-kindliche Gemüt, das alles iſt urdeutſch; in uns Deutſchen ſchlummert dieſe Welt geheimnisvoll; begegnet uns die Haydnſche Muſik, ſo rührt ſie wie mit einem Zauberſtab daran und bringt ſie zum Erwachen.

Haydns Naturnähe iſt ſeine Weſensart; ſeine Genialität indeſſen liegt da, wo alle Genialität liegt, wohin die Erkenntnis allein führt. Daher geht es ihm im Kunſtwerk nicht zuerſt um die Darſtellung der Natur, um die Schilderung, ſondern immer um das Ganze. Haydn zählt zu den ganz Großen, denen die totale Einheit von Geiſt und Natur immer wieder gelingt. Sein Reichtum iſt ſo groß, daß er die Muſik nicht zur Illuſtration herabzuwürdigen braucht. Wenn man ſich im 18. Jahrhundert ein Programm wählt, ſo geht es dennoch in Wirklichkeit um die innere, zwingende Form der Kompoſition. (Die Programmuſik im programmatiſchen Sinne gehört ganz ins 19. Jahrhundert.) Die wahre Bedeutung Haydns liegt gerade in der eindeutigen Logik ſeines Aufbaus; und in ſeiner Kammermuſik, in Symphonien oder Oratorien, überall erleben wir, daß dieſes Naturkind, weit mehr als ſeine Vorgänger, mehr als Ph. Em. Bach oder die Mannheimer, gleichzeitig ein erhabener Architekt iſt. Überall waltet ein herrliches Maß, immer herrſcht, ſelbſt in der ſtärkſten Bewegung, eine himmliſche Ruhe. Iſt nicht die d-moll-Einleitung zur Londoner D-dur-Symphonie, als wenn ein Gott mit dem Finger den Geſtirnen ihren Lauf weiſt? Welche Bedeutung Haydn für die Entwicklung der klaſſiſchen Form hat, welche Reinheit bei ihm die Sonatenform erlangt und wie klar und kräftig der Ausbau der Durchführung ſich mehr und mehr bei ihm geſtaltet, braucht nicht weiter erwähnt zu werden.

Die Kurdirektion von Ems und KM Hans Leger, der die Geſamtleitung des Haydn-Feſtes hatte, wollten neben einigem Bekannten vor allem den unbekannten Haydn vorführen. Welche Fülle an Erfindung zeigte ſich z. B. in der Muſik zum Luſtſpiel „Il distratto", die im Symphoniekonzert geſpielt wurde (Dirigent: Leger). Man begegnete zwar noch nicht dem reifen Haydn, ja, hier gab es auch konventionelle Momente; aber man ſpürte den ſprühenden, lebendigen Haydn, und im Schlußſatz mit ſeiner unermüdlichen Beweglichkeit fühlte man ſich ganz im Luſtſpiel. Die beiden Symphonien in C-dur und Es-dur (Nr. 90 und 91), denen man in den Konzerten nie begegnet, über-

raſchen mit den herrlichſten Gedanken. Allein des langſamen Satzes aus der C-dur-Symhonie wegen (den Vortrag hätte man etwas ruhiger gewünſcht), deſſen Thema eine ganz ſuggeſtive Kontur hat, wäre es wert, dieſes Werk häufig zu ſpielen. Im Aufbau iſt die Es-dur-Symphonie faſt noch größer angelegt. Die Symphonien wurden von Dr. Therſtappen dirigiert. Den Höhepunkt des Symphonieabends nahm das Cello-Konzert in D-dur aus dem Jahre 1783 ein, das in der Original-Faſſung (nicht wie üblich in der Faſſung von Gevaert) gegeben wurde. Es ſpielte Prof. Ludwig Hoelſcher, begleitet von Leger und dem verſtärkten Kurorcheſter. Die Originalfaſſung iſt klar und durchſichtig und wirkt ſo echt und überzeugend, daß man ſich auch in anderen Konzertſälen dafür entſchließen ſollte. Es wurde an dieſem Abend wieder einmal klar, welch wunderbaren Muſiker wir in Hoelſcher beſitzen. Es gab nichts mehr zu erwarten, zu wünſchen, zu denken. Aus der Tiefe des Gemüts drang dieſes Spiel, und es war ebenſo klar wie innerlich, ebenſo hinreißend wie beſeelt, und man konnte das edle 2. Thema im erſten Satz oder den unvergleichlichen zweiten Satz in ſeiner vollkommenſten Schönheit erleben.

Der erſte Abend war der Kammermuſik eingeräumt, und zwar Werken Ph. Em. Bachs und Haydns; eine Gegenüberſtellung, die ſehr geeignet war, Haydns Entwicklung aufzuzeigen. Den Mittelpunkt nahm ein Trio in h-moll aus dem Jahre 1770 ein, für Baryton, Viola und Baß. Für Baryton hat Haydn im Auftrage des Fürſten Eſterhazy 175 Kompoſitionen geſchrieben. Die Ausführenden dieſes Abends waren: das Hamburger Kammertrio (Ernſt Doberitz, Violine und Viola — Erwin Grützbach, Gambe und Cello — Dr. Therſtappen, Cembalo und Klavier) und Dr. H. H. Dräger-Berlin (Baryton). Es wurde mit Liebe und Sorgfalt muſiziert.

Der dritte Abend machte mit der heroiſchkomiſchen Oper „Ritter Roland" bekannt, einem Werk von ausgeſprochenem Singſpiel-Charakter. Die dramatiſchen Elemente fehlen faſt ganz und Haydn bleibt in dieſer Hinſicht ganz hinter Gluck und Mozart zurück. Doch iſt die Muſik ſo einfallsreich und geſund, daß es eine Freude war, das Werk zu erleben, und man wäre der Emſer Kurverwaltung weiterhin dankbar, wenn ſie auch in den kommenden Jahren mit Haydnſchen Opern bekannt machen würde. Die Rollen waren gut beſetzt und auch in den Buffo-Partien trefflich geſpielt und charakteriſiert. Die Titelrolle ſang Helmuth Köhler überzeugend, die Rolle der Angelica hatte Maria Trieloff. Den Rodomonte ſang Karl Benz. Weiter wirkten mit: Ernſt Geiger, Erna Köhler, Ludwig Schilling, Guſtel Dienz. Die muſikaliſche Leitung hatte wieder Hans Leger, die Spielleitung Ludwig Schilling.

Der letzte Abend war ein Serenaden-Abend mit Mozart und Haydn. Da es regnete, muſizierte man im Kurſaal bei Kerzenbeleuchtung und im Koſtüm. Sehr geſchmackvoll. Soliſten waren diesmal: Erna Köhler (Sopran), Maria Trieloff (Sopran), Helmuth Köhler (Bariton). Eine Bläſergruppe des Reichsarbeitsdienſtes hatte den ſchönen Abend mit einem Mozartſchen Divertimento eingeleitet. Die übrigen Werke ſpielte das Kurorcheſter unter Legers ſicherer Leitung. Mit dem Schlußſatz der Abſchiedsſymphonie klang das diesjährige Haydn-Feſt aus und ließ bei allen Beſuchern große Hoffnungen für das nächſte Jahr zurück. Die Badeverwaltung von Ems hat mit dieſem alljährlichen Haydn-Feſte eine Kulturaufgabe erſten Ranges in die Hand genommen, indem ſie den deutſchen Genius Joſef Haydn uns Deutſchen bekannt macht.

REICHSTAGUNG DES BAYREUTHER BUNDES 1939.

27. Juli bis 2. Auguſt in Bayreuth.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

In Anweſenheit von namhaften Perſönlichkeiten aus Partei, Staat und zahlreichen Mitgliedern und Freunden konnte der Bayreuther Bund mit drei Veranſtaltungen ſeine diesjährige Reichstagung in der Ludwig Siebert-Feſthalle der Wagnerſtadt durchführen. Nach Begrüßungsworten des Reichsbundesführers Otto Daube entbot Oberbürgermeiſter Dr. Kempfler am Morgen der Hauptverſammlung den Teilnehmern das Willkommen der Stadt Bayreuth. Dann gab Otto Daube einen bis auf das Jahr 1924 zurückreichenden Rückblick auf die Entſtehung des 1925 begründeten Bayreuther Bundes. Dabei wurden die kulturpolitiſchen Vorausſetzungen der Bayreuther Arbeit von einſt und jetzt ausführlich beleuchtet. Die Weimarer Feſtſpiele 1926, das Bayreuther Bundestreffen 1927 (mit einer Chamberlain-Feier im Mittelpunkt), das Bekenntnis zur deutſchen Romantik 1928 waren inmitten eines artfremden Zeitgeiſtes kämpferiſch vorſtoßende Kulturveranſtaltungen des Bundes. Seit dem Frühjahr 1938 wurden ihm neue Zielſetzungen ſeiner Arbeit gegeben: das Kunſtwerk und der kulturpolitiſche Kämpfer Richard Wagner ſollen nach dem Willen und Kulturprogramm des Führers dem Verſtändnis des ganzen Volkes übermittelt werden. Die Notwendigkeit ſolcher Arbeit wurde von Otto Daube an treffenden Beiſpielen erörtert. Sie iſt auch bereits von entſcheidenden Inſtanzen in der Führung der nationalſozialiſtiſchen Kulturpolitik in Angriff genommen und wird insbeſondere in den Ortsgruppen des Bayreuther Bundes vorwärtsgetragen. Mit beſonderer Freude konnte Daube auf die erfolgreiche Entwicklung des Bundes in der Bayeriſchen Oſtmark und im Gau Weſtfalen-Nord hinweiſen. Ferner wurde die Verbindung ſeiner Arbeit mit den örtlichen Stellen der NS-

Gemeinschaft „Kraft durch Freude" dankbar betont. Auch die Reichsjugendführung will die Arbeit des Bayreuther Bundes in der HJ verankert sehen. Der NSLB schließt sich ebenfalls den Bestrebungen des Bundes an. So sind überall erfreuliche Ansätze zu weiterer Aufbauarbeit vorhanden. Auf dem Fundament von 117 Ortsverbänden mit etwa 3 200 Mitgliedern kann sich die Weiterentwicklung dank der umfassenden Förderung von Partei und Staat erfolgreich vollziehen. Eine namhafte Stiftung von Professor Dr. Hollenweber ermöglicht eine Ausweitung der Gewährung von Beihilfen zum Besuch der Bayreuther Festspiele.

Ein Rechenschaftsbericht über die gesunde Vermögenslage des Bundes schloß sich an.

Den künstlerischen Teil bestritten Fritz Weitzmann, Dr. Hans Mlynarczyk und Fritz Schertel mit dem Vortrag von Mozarts lichtvollem Klaviertrio in C-dur. Es erklang in feingeschliffener tonlicher Fassung, sorgsam ausgewogener dynamischer Schattierung und beflügeltem rhythmischem Schwung. Auch bei dem unter der Bezeichnung „Geistertrio" bekannten Beethovenschen Klavier-Trio in D-dur Werk 70 Nr. 1 vereinigten sich der technisch gereifte und beseelte Klavierton Fritz Weitzmanns, die virtuos beherrschte Primgeige von Hans Mlynarczyk und die blühend ausschwingende Cello-Kantilene Fritz Schertels zu einer filigranen Kabinettsleistung kammermusikalischer Kultur. Für Gesänge aus Siegfried Wagners Opern „Kobold" und „Sternengebot" hatte die weimarische Sopranistin Anna Lonk substanzreiche und überzeugend nachgestaltende Stimmittel einzusetzen.

Heinz Scheepers (Detmold) las den bekannten Brief H. St. Chamberlains vom 7. X. 23 an Adolf Hitler anläßlich des denkwürdigen Besuchs des Führers in der Festspielstadt. Die Lesung dieses Schriftstückes, eines der wichtigsten Zeugnisse aus der Kampfzeit, wirkte besonders eindrucksvoll an der Stätte, wo der Führer in jenen Herbsttagen in der damaligen markgräflichen Reithalle zu den Bayreuthern sprach. Weiter folgten Sätze aus dem von Chamberlain am 1. Januar 1924 verfaßten Flugblatt der „Großdeutschen Zeitung" und markante Stellen aus Siegfried Wagners Erinnerungsbuch und Briefen.

In der in Gemeinschaft mit dem Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen dargebotenen Morgenfeier würdigte Bundesführer Otto Daube die Bedeutung der Verbundenheit zwischen der „Ring"-Schöpfung und Bayreuth. Vor Beginn des diesjährigen ersten „Ring"-Zyklus im Festspielhause wurden Abschnitte aus den Edda-Liedern vermittelt, die als dramatische Urbilder für Wagners „Ring"-Dichtung anzusprechen sind. Die zwei in sich geschlossenen Gruppen (Götterwelt und Heldenlieder von Sigurd und Brunhild) — vom Lied der Seherin Völuspa überwölbt — sprach Asta Südhaus (Berlin). Ihre eindringliche Rezitationskunst wußte auch diesmal zu packen und ein tiefes Nacherlebnis aus dem Erbe altnordischer Dichung zu spenden. Otto Daube (Klavier) verwob die Vorträge der einzelnen Edda-Gesänge mit musikalischen Motiven aus den entsprechenden Stellen des „Ring des Nibelungen". Mit klangergiebigem und ausdrucksfrohem Mezzosopran sang Friedel Beckmann-Gerigk (Berlin) die drei Lieder nach mittelhochdeuschen Dichtungen von Siegmund von Hausegger: die wehmütige Volksweise der „Liebesklage", den kraftvollen „Falken" und das melodisch reizvolle „Liebeslied". Die das romantische Klangbild dieser Lieder umschmeichelnden Instrumentalstimmen spielten Otto Daube und Bruno Knauer mit einfühlsamer Sorgfalt. Das thematisch breit ausgesponnene Andante aus Pfizners Trio Werk 8, das Otto Daube, Bruno Knauer und Walter Schürer mit warmblütiger Empfindung und stilgerechter Prägung der herben klanglichen Eigenwelt des Meisters vortrugen, beschloß diese Morgenfeier.

Dr. Erwin Falkenbergs gedanklich allzu locker gefügter und zu wenig plastisch und lebendig gestalteter Vortrag über „Goethe und Wagner" erbrachte vor allem auch in der rednerisch ermüdenden Sprechmanier eine Enttäuschung. (Die Auswahl der Redner auf einer solchen Reichstagung müßte im Interesse der Besucherschaft jedes Experiment vermeiden und der verpflichtenden Bedeutung einer solchen Veranstaltung auf bayreuthischem Boden entsprechen!) Der Münchner Schriftsteller Josef Stolzing-Czerny, bekanntlich einer der ältesten kulturpolitischen Mitkämpfer des Führers, schilderte „H. St. Chamberlains Weg nach Bayreuth" auf Grund des Quellenmaterials aus dem biographischen Schrifttum des Verfassers der „Grundlagen des 19. Jahrhunderts". Mehr als das Wort ließ Dr. Wilhelm Haas die Musik zu seinem Vortrag „Bach und Beethoven" sprechen. Der stellvertretende Direktor der Landesmusikschule Schleswig-Holstein zu Lübeck begann deshalb mit der chromatischen Fanasie J. S. Bachs und festigte, wie dann auch in der Beethovenschen Klaviersonate seinen Ruf als ausgezeichneten Pianisten. Ausgehend von Wagners strengen Forderungen zu intensiver Beschäftigung mit großen Kunstschöpfungen, verlangte der Redner eine Schulung weitester Kreise zum tieferen Verständnis musikalischer Werke. Den Weg erläuterte Dr. Haas am praktischen Beispiel der zuvor gespielten chromatischen Fantasie, um hier — nach einem Wort Wagners über Bach — zu zeigen, was der deutsche Geist ist. Im gleichen Sinne wurde in der Vereinigung von praktischer Darbietung und Erläuterung Beethovens Klaviersonate Werk 109 behandelt. Der durch geistigen Eigenwuchs und vor allem durch die vom Manuskript unabhängige Sprechweise gewinnende Vortrag von Dr. Haas erntete verdienten Beifall.

MUSIK IM BERGISCHEN RAUM.

Fünftes „Niederbergisches Musikfest“ in Langenberg — Tagung der Felix Draeseke-Gesellschaft auf Schloß Burg.

Von Ernst Suter, Düsseldorf.

Wieder lud das festlich geschmückte, ehrwürdige Städtchen Langenberg mit seiner reichen Musiktradition zum fünften der Niederbergischen Musikfeste ein. Der Typus dieser Feste als musikalische Volks- und Landschaftsfeste kam diesmal noch bestimmender zur Geltung. Der verantwortliche Schirmherr, Kreisleiter Dr. Berns, mühte sich besonders um das Bodenständige und Eigene dieser Musiktage. Wie stets begann man auf dem Marktplatz mit der Gemeinschaftseröffnung. Das BdM-Singen am Morgen mit schönen alten und neuen Volksliedern, die Chorfeierstunde der niederbergischen Männerchöre und die Heldische Feier der HJ bewahrten wieder vor ästhetischer Vereinsamung und stützten die Volkstümlichkeit im besten Sinne. Man hörte da Lieder der Gegenwart, Kantatenhaftes und neue Chorsätze von sudetendeutschen Tonsetzern wie Czajanek und Rietsch und neue Blasmusiken von Hermann Zilcher und Hubert Schnitzler. Auch fand neues Werkgut seine Pflege, ohne daß man sich fruchtlosen Versuchen verschrieben hätte. So fand eine organisch gebaute, aus musizierfrischem Geist geschaffene Suite von Heinrich Lemacher (Uraufführung) neben S. W. Müllers „Gohliser Schloßmusik“ großes Interesse, belegte mit der Sinfonischen Dichtung „Den gefallenen Toten des 9. Novembers“ Otto Leonhardts ein formgewandtes, im getragenen Feierton am unmittelbarsten ansprechendes Gestalten im Zwange eines politischen Gedankens, hier Kampf um Großdeutschland, und stellte der Kölner Otto Siegl mit dem Chorwerk „An der Donau“ ein natürlich-praktisch gebautes Vokalstück zur Debatte, das durch die Chorvereinigungen unter Musikdirektor Gustav Mombaurs hingebender und anfeuernder Leitung zu einem starken Erfolg führte. Auch Leonhardt musizierte sich und seinem Werk einen herzlichen Beifall. Das Waldhorn-Konzert mit Orchester von Hermann Blume bestätigte sich als ein aus bewährtem Klanggut romantisch-poetisch geformtes, eingängiges, das der Kölner Kammermusiker Willy Weber mit weich-schwebendem Ton eindrucksreich blies. Außerdem hörte man in Max Pauers alter, weiser Deutung Beethovens G-dur-Klavierkonzert. Mit Kurt Lißmanns vielgesungenem Männerchorwerk „Der ewige Kreis“, dessen saubere vokalreiche Prägung von der Heiligenhäuser Chorgemeinschaft unter Heinz Gilles stabil und klanggesättigt aufgezeigt wurde, und der „Festwiese“ aus Wagners „Meistersingern“ (Max Roth als Sachs, Max Fleck als Stolzing) belegten die vereinigten gemischten Chöre ihre tüchtige Singkunst. Erstmalig wurde das neue Städtische Orchester Solingen (Niederbergisches Landesorchester) voll und erfolgreich eingesetzt. Auch das trägt nun zur Leistungsfestigung der Musiktage bei. Gustav Mombaur, dem unermüdlichen, einsatzbereiten Festleiter gebührt der Dank für so manche schöne Leistung. Kreisleiter Dr. Berns konnte mitteilen, daß durch die Gründung des „Vereins der Niederbergischen Musikfeste e. V.“ den Veranstaltungen eine selbständige Grundlage gegeben worden ist.

*

Großes Interesse fand auch die im Rahmen der Burgmusiken durchgeführte Tagung der Felix Draeseke-Gesellschaft auf Schloß Burg. Zwei Veranstaltungen mühten sich mit Erfolg um das Erbe eines charaktervollen Meisters, der, wie sein Biograph Dr. Roeder in längeren Ausführungen grundsätzlich darlegte, eine Kämpfernatur war, der in sich die Stilgegensätze seiner Zeit, in der er geboren war, zu vereinigen suchte. Er wandte sich mit der damals großes Aufsehen erregenden Schrift „Die Konfusion in der Musik“ gegen das Unnatürliche, Technisch-Überspitzte, Melodiefeindliche und setzte sich durch ein umfangreiches Schaffen im Stil der „Neudeutschen“ um Wagner und Liszt praktisch für die Schönheit und seelische Kraft der Melodie ein. Zur klanglichen Belegung dieser Grundsätze hörte man von Draeseke zwei Kammermusiken (Klavier und Bratsche, Klavier und Klarinette), sehr gewandt geprägte Stücke, doch nicht sehr in die Tiefe gehend. Weitere umfassende und stärkere Eindrücke vermittelte Generalintendant Dr. Drewes, der sich durch ein Orchesterkonzert temperamentvoll für die Ehrenrettung des verkannten Meisters, dessen Witwe der Tagung beiwohnte, zur Verfügung stellte. Dr. Drewes ließ nicht nur das von Hermann Drews schwungvoll gespielte, virtuos-instrumentale Klavierkonzert in Es-dur voll zu seinem Recht kommen, er entfaltete Draesekes vielleicht bestes Werk, seine „Tragische Sinfonie“, so deutlich und durchleuchtete sie so klanglich klar, daß vornehmlich das tiefschürfende, trauermarschartige „Grave“ starke Erlebeniseindrücke zu vermitteln im Stande war, und von diesem Herzstück aus betrachtet die ganze Sinfonie sich als ein wertbeständiges, gedankenstarkes Werk erneut beglaubigte, das in der Tat ohne Grund den Spielplänen ferngehalten wird. Will man sich über den Musiker Draeseke unterrichten, so tut man das am besten an Hand dieser Sinfonie. Die ganze Tagung, die von Professor Dr. Stephani, dem derzeitigen Vorsitzenden der Gesellschaft, geleitet wurde, führte so zu neuen Antrieben im Ringen um die Ehrenrettung eines zu Unrecht ganz vergessenen Meisters. Das Bergische Landesorchester zeigte sich wieder auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit.

MUSIKMAI IN FLORENZ.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Oper und Ballett.

Der heurige Florenzer Feſtplan räumte wie immer der Oper Vortritt und Übergewicht ein. Neu war diesmal daneben die betonte Berückſichtigung größerer Chorgeſangwerke. Die Neunte von Beethoven, das Requiem von Verdi, die Matthäuspaſſion von Bach und weitere Musica sacra von Zeitgenoſſen ſtanden in den Vortragsfolgen. Am Anfang jedoch wie gewöhnlich eine zugkräftige Oper von Verdi mit den bedeutendſten Geſangskräften des Landes, und zwar eine ſeiner „vitalſten", wie das modiſche Schlagwort heißt: der „Trovatore". Man muß das Werk freilich ſo vollkommen geſungen und muſiziert hören und dargeſtellt ſehen, wie es hier mit Lauri Volpi in der Titelrolle, den Damen Stignani (Azucena) und Caniglia (Leonore) ſowie Tancredo Paſero (Ferrando) und Armando Borgioli (Graf Luna) unter der Stableitung von Gui und Oskar Wallecks Betreuung des Spiels geſchah, um zu erfahren, was eigentlicher Verdi-Stil bedeutet und was es mit den angeblichen vielen „Banalitäten" des Stückes auf ſich hat, daß dieſe letztens mitreißende echte Gefühlsmuſik perſönlichſter Art ſind. Einen ſchwachen Schatten warfen nur die Bühnenbilder Primo Contis, deren Stil nicht ganz einheitlich war, auf den Geſamteindruck der Wiedergabe. Natürlich war der Erfolg für alle Beteiligten außerordentlich, am ſtärkſten jedoch für Volpi, „Italiens bedeutendſten Trovatore".

Gleich in den erſten Tagen ging auch die übliche Opern-Uraufführung vor ſich. Sie galt dem „König Lear" von Vito Frazzi, einem Florenzer Tonſetzer, dem man bisher auch in Italien nur ſelten bei Muſikfeſten begegnet iſt. Als Verfaſſer des Buches zeichnet der namhafte Schriftſteller Giovanni Papini. Er hat die Vätertragödie Shakeſpeares unter möglichſter Ausſchaltung der Dialektik in drei Akte zuſammengezogen und dabei auf des Tonſetzers Wunſch die Geſtalt der Cordelia beſeitigt und dieſe nur als Stimme aus dem Jenſeits am Schluſſe des letzten Aufzugs beibehalten. Die Vertonung erheiſcht hohe Achtung vor einem Meiſter des ſymphoniſchen Stils und einem Muſiker von ſtarker Empfindung und modernem romantiſchen Ausdrucksvermögen. Leider iſt ſie durchgängig in nur deklamierender Art, ohne die Ruhepunkte geſchloſſener Nummern, geſchrieben und entbehrt vor allem der höheren perſönlichen Eingebung, der Vorausſetzung für alles überzeitliche Muſikſchaffen. Die in jedem Betracht bedeutendſte Leiſtung auf der Bühne bot Francesco Valentino in der Titelrolle; aber auch die Träger der anderen Partien ſchnitten mindeſtens ſehr anſtändig ab. Gui hatte ſich in die ſymphoniſche Partitur ſtark eingefühlt und war auch den Einzelgeſangskräften ein zuverläſſiger Führer und Geleiter. Einheitlich und zweckmäßig die Bühnenbilder. Werk und Aufführung wurden warm bedankt; nur nach dem letzten Akte war auch ein ſchwacher Widerſpruch, wohl auf das Werk gemünzt, zu vernehmen.

Ferner hörte man im Teatro Communale als dritte italieniſche Oper den „Tell" von Roſſini. Die Wiedergabe, obgleich ſzeniſch groß aufgemacht, wirkte hauptſächlich durch die prächtige orcheſtermuſikaliſche Darſtellung unter dem Stabe Gino Marinuzzis, eines der überragendſten lebenden Theaterkapellmeiſter überhaupt. Zwar ſtand auf der Bühne nicht „Stern bei Stern", ſondern von den Geſangsgrößen des heutigen Italien nur Paſero (Walther Fürſt), aber mit Aleſſandro de Sved (Tell), Todor Mazaroff (Arnold Melchthal), Erneſto Dominici (Geßler), Gabriella Gatti (Mathilde) und einigen anderen ſowie dem faſt durchweg ſchlagfertig und tonſchön ſingenden Chor kam eine gute Feſtaufführung zuſtande. Allerdings meinte man ſich der Trachten halber manchmal eher nach Tirol als in die Schweiz verſetzt.

Von einer Betrachtung der Wiedergabe des „Amphiparnaß" von Orazio Vecchi dürfen wir hier abſehen; denn es handelte ſich um eine der vorjährigen völlig entſprechende Darſtellung des Werkes. Eine große Überraſchung bereitete das Pergola-Theater, wo die mäßigere Orcheſterbeſetzung erheiſchenden Opern vorgeführt wurden, mit der letzten italieniſchen Oper dieſes Jahres: Cimaroſas „Weiberliſt" in Reſpighis muſikaliſcher Bearbeitung. Auf das Buch, das nach dem Zeitgeſchmack von einer jungen Schönen und ihrem Angebeteten ſowie einem tölpelhaften Alten, den ſie nach väterlichem letzten Willen heiraten ſoll, und ſonſtigen damaligen Theaterrequiſiten handelt, braucht hier nichts weiter geſagt zu werden. Es wird umſpielt von echter „Muſik des Südens", die auch von Mozart leicht beeinflußt iſt, „Muſik des Südens" beſonders in vielen reizvollen Enſembles. Reſpighi hat offenbar hier und da — unnötigerweiſe — den Orcheſterſatz leicht retouchiert. Die fein ausgefeilte Wiedergabe — mit den Damen Gizi, Tegani und Dubbini und den Herren Baccaloni, Bettoni und Fort als Einzelſängern, Mitgliedern des Ballettes aus Monte Carlo unter Maſſines Führung, Mario Roſſi als muſikaliſchem und Corrado Pavolini als ſzeniſchem Leiter, in einem munter und phantaſievoll hingeſtellten Bühnenrahmen — gehörte zu den ſchönſten des ganzen heurigen Muſikfeſtes.

„Das Kind im Zauberland", eine außerhalb Frankreichs noch ſelten gegebene zweibildrige Oper von Maurice Ravel, war das einzige franzöſiſche Bühnenwerk, das der heurige Spiel-

plan enthielt. Hauptperson des von Colette verfaßten lustigen Buches ist ein kleiner Nichtsnutz, der seine Schularbeiten vernachlässigt und seine Zerstörungssucht an den Tieren und Pflanzen in Haus und Garten erprobt, um endlich von denen, welche seine Bosheiten zu spüren hatten, selbst bedrängt und zur Raison gebracht zu werden. Die Vortäuschung des Kinderlandes wird dadurch erzielt, daß der Racker, der von einer Opernsängerin verkörpert werden muß, in eine Umwelt von übernatürlicher Größe gestellt wird. Die Musik begleitet die Vorgänge in anschaulicher Weise und spürt insbesondere den Märchen- und Naturstimmungen mit feinem Gelingen nach, ist mit Tanzrhythmen reich ausgestattet und — mit leise dekadentem Unterton — feinhörig, witzig und burlesk, zuzeiten auch pathetisch gestaltet. Bei der sorgfältig vorbereiteten Wiedergabe, die von Fernando Previtali am Kapellmeisterpulte und von Guido Salvini szenisch gesteuert wurde, wirkten französische Einzelsänger (Maria Branèze als Kind) und italienische Solotänzerinnen unter Führung von Attilia Radice, einer Primaballerina der Mailänder Scala, in entzückendem Bühnenrahmen zu schönem künstlerischen Zusammenklang.

Mit dem „Fliegenden Holländer", der von Einzelkräften aus Frankfurt a. M. in den von dort bezogenen Bühnenbildern unter Elmendorffs männlich-kraftvoller Leitung gegeben wurde, fand die heurige Mai-Stagione im Teatro Communale ein rühmliches Ende. Freilich wurde der Bühnenrahmen, so schön er vom rein künstlerischen Standpunkte aus auch wirkte, dem Willen Wagners nicht in allen Teilen gerecht. (Immerhin erschien mir die Art, wie er von der größten Florenzer Zeitung, der „Nazione", zerzaust wurde, doch etwas übertrieben.) Die Szene wurde von Oskar Walleck sorgsam betreut. Bei der ersten der zwei vorgesehenen Aufführungen waren außer sonstigen offiziellen Persönlichkeiten die Prinzessin Gravina und der deutsche Generalkonsul aus Genua anwesend. Sie hatte so starken Erfolg wie nur die wenigen anderen Höhepunkte der Festspiele.

Daß die Italiener dem Ballett heute eine fast ebenso große Vorliebe entgegenbringen wie die Franzosen, bei denen es geradezu eine Renaissance erlebt, war nicht nur aus seiner betonten Berücksichtigung bei jedem Florenzer Musikmai, sondern auch aus dem guten Zuspruch zu ersehen, dessen es sich gerade in diesem Jahre erfreute, da das Ballett von Monte Carlo zu Gast geladen wurde. Es ist nur merkwürdig, daß sich die gegenwärtige Tonsetzergilde Italiens so wenig um die Schaffensgattung kümmert. Auf die heutige Bühnentanzkunst Frankreichs hat das russische Ballett von Anfang unseres Jahrhunderts einen starken Einfluß ausgeübt. Man muß aber bekennen, daß solche Körperschaften mit dem Abgange solcher Größen wie die Pawlowna auch des Reizes und des eigentlichen Wesens russisch-französischer Tanzkultur ermangeln, und zwar vor allem für den Zuschauer aus dem deutschen Sprachgebiet, der seit mehr als zwanzig Jahren an einen vergeistigteren Stil gewöhnt worden ist. Was nichts sagen soll gegen die technische Seite des Gastballettes, die fachmännisch bedeutend durchgebildet ist.

Der „Stilwille" der Körperschaft war nicht zuletzt auch aus den Vorgängen der zwei Stücke zu erkennen, welche offenbar für sie selbst geschrieben waren: des einaktigen „Pariser Lebens" nach einem Buche des Comte Etienne de Baumont, der auch gleich die Dekorationen und Trachten mit entworfen hatte, und der zweibildrigen „Schönen blauen Donau", zu welcher der künstlerische Leiter der Darbietungen, Leonida Massine, die szenischen Begebenheiten ausgedacht hatte. Die beiden Bücher bilden hauptsächlich die Vorwände zur Schaustellung anmutig durchgearbeiteter Tänze, welche auch häufig die Grenzen des eigentlichen Ballettes und der Pantomime überschreiten und den Zuschauer in ein Revue- oder Spezialitätentheater versetzen. Die „alte volkstümliche Musik", die der Zettel des „Pariser Lebens" verhieß, entpuppte sich hauptsächlich als Offenbachsche Operettennummern, und an dem Wiener Stück blieben das wirklich Wienerische hauptsächlich die Straußschen Dreivierteltakte, während die Gleichsetzung des Wiener Walzers mit Leichtsinn der oberflächlichen herkömmlichen Auffassung entsprach. — Beethovens Siebente Symphonie in tänzerischer Wiedergabe — man denkt an Richard Wagners Auffassung von dem Werke. In die Tat umgesetzt, will sie dem, der sich diese Musik beziehungslos denkt, doch nicht behagen; es bleibt der berühmte Erdenrest; zumal wenn man die vier Sätze wie Massine deutet: als Erschaffung der Welt, Darstellung menschlichen Schmerzes, des Himmelsraumes, als Bacchanale, das mit dem Untergang der Welt endet.

Da hält man sich doch besser an Musik, die gleich von den Tonsetzern für die tänzerische und pantomimische Vorführung gedacht worden ist. Glücklicherweise standen verschiedene solcher Stücke im Plan der Monegassen. Da war Mozarts „Liebesprobe" mit einem in China spielenden Buch, von Andrea Dérain und Michele Fokine bearbeitet. (Nach dem Zettel soll die Musik noch unveröffentlicht sein, doch handelt es sich meines Wissens um das Ballett, welches Roderich v. Mojsisovics im Jahre 1932 bei Fritz Schuberth jun., Leipzig, im Klavierauszug herausgegeben hat; ob alle Nummern des Werkes wirklich von Mozart stammen, erscheint mir zweifelhaft.) Da war ferner die romantische Tanzdichtung „Der Schwanensee" mit der schönen Musik von Tschai-

kowsky, endlich Strawinskys „Petruschka". Bei diesen Dingen sah man auf das rein Tänzerische meist mehr Sorgfalt verwendet als auf die bildkünstlerische Einkleidung. Anatol Fistoulari leitete das Orchester bei den meisten Ballettwiedergaben mit geschickter Hand; über seine Beethovendeutung durfte man jedoch oft anderer Meinung sein. Nicht alle Stücke wurden mit gleichstarkem Beifall aufgenommen; zu den erfolgreichsten gehörte „Petruschka", den der Tonsetzer selbst am Dirigentenpulte steuerte.

Konzerte.

Um die Mitte des Musikmaies kehrten die beiden bedeutendsten Konzert-Dirigenten der „Achse", Molinari und Furtwängler, mit ihren eigenen Orchestern und Chören in Florenz ein, um je zwei Konzerte im Teatro Comunale zu veranstalten, der italienische mit einem alt und neu mischenden Vortragsplan, der deutsche mit der Matthäuspassion. An „neuer Musik" führte Molinari mit seinem hervorragenden Augusteo-Orchester und Chor zwei sehr beachtenswerte Werke vor: den „Neunten Psalm" von Goffredo Petrassi und eine „Episode" unterbetitelte Szene nach Euripides' „Alkeste", von dem jung verstorbenen, begabten römischen Tonsetzer Giovanni Salviucci, beide für Orchester und Chor geschrieben. Besonders stark fesselte der Psalm durch Phantasiefülle und dramatisch bewegte Gestaltung, schöne polyphone Arbeit und sonstige beträchtliche Könnerschaft. Dagegen wiegt in der „Alkeste"-Todesszene die polyphone Arbeit über; sie ist weicher und breiter angelegt, wird aber der Textunterlage, die der Tonsetzer selbst bearbeitet hat, mit echtem, tragischem Unterton und beinahe gregorianisch-sakralem Ausdruck gleichfalls bestens gerecht. — Außer kürzeren Einzelsätzen von Bach und Geminiani bot Molinari noch Beethovens Neunte, deren Darstellung freilich — verständlicherweise — nicht die Höhe der Wiedergaben der italienischen Werke erreichte. Am besten, rhythmisch unwiderstehlich und mit zündender Wirkung — gelang das Scherzo, und es war ein besonderer Genuß, Zeuge des Zusammenwirkens des schönen Chores der Kgl. Akademie „Santa Cecilia" (Rom) und des gut besetzten Einzelquartettes zu sein, eines Gesangskörpers, der Schillers Freudenhymne in italienischer Übertragung sang.

Zu den größten Ereignissen des Festes gehörte dann die Matthäuspassion mit den Berliner Philharmonikern, dem Kittelschen Chore und anderen deutschen Mitwirkenden unter Furtwänglers Stabe. Der gelegentlich durch Sängerknaben der Berliner Städt. Singschule ergänzte Chor tönte seine Partien sehr schön ab und ließ sich von seinem Leiter jeweils zu hochdramatischem Vortrag mitreißen. Dazu als erlesene Einzelsänger: Helene Fahrni, Martha Rohs, Karl Erb als unvergleichlicher Evangelist, Rudolf Watzke als kaum zu übertreffender Christus und Hans Friedrich Mayer in den kleineren Baßrollen. Schon nach dem Eingangschor wollte Beifall hervorbrechen, wurde aber vom geschmackvolleren Teile der Zuhörerschaft abgewehrt. Nach dem Schlußchor ließ Furtwängler auch das Orchester und den Chor am Dank für den anhaltenden Jubel teilnehmen.

Mit einem erheblich kleineren Klangkörper — insgesamt 250 gegenüber den etwa 450 Mitwirkenden aus Berlin — wurde das Requiem von Verdi vorgeführt, unsagbar feierlich und stimmungsvoll, ganz dem weiten und hoch ins Unendliche strebenden Inneren von Santa Croce angemessen. Von de Sabata überlegen und einfühlsam gesteuert, wirkten der Chor und das Orchester des Musikmai mit einem Quartett namhaftester italienischer Bühnenkräfte — Maria Caniglia, Ebe Stignani, Giovanni Malipiero, Tancredi Pasero — in edlem künstlerischen Wettbewerb und vermittelten Musik- und Gottesgläubigen zwei Stunden edlen Genusses und inniger Andacht.

Das erste Symphoniekonzert, ausschließlich Brahms gewidmet, konnte ich, da es bereits Ende April veranstaltet wurde, leider nicht hören. Ich ließ mir jedoch erzählen, man sei wiederum Zeuge gewesen, daß auch der Südländer heutzutage einen ganzen Abend mit Werken des norddeutschen Meisters nicht nur zu ertragen, sondern sogar zu genießen vermag. Gui vermittelte die 4. Symphonie und die Akademische Festouvertüre, Gioconda de Vito soll das Violinkonzert ganz prachtvoll hingelegt, Monosinis Theaterchor im „Gesang der Parzen" klangschön und zuverlässig mitgewirkt haben.

VII. INTERNATIONALES MUSIKFEST des „Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten" in Frankfurt a. M.

Von Grete Altstadt-Schütze, Wiesbaden.

Ein öffentlicher Empfang im Kaisersaal des „Römer" mit Ansprachen des Oberbürgermeisters Staatsrat Dr. Krebs, Dr. Rosen, als Vertreter des Propagandaministeriums, Generalintendant Hanns Meißner, Frankfurt/M., und des deutschen Delegierten des Ständigen Rats, Nikolaus von Reznicek, umrahmt von musikalischen Darbietungen des Frankfurter Motettenchores (Ltg. Prof. Fritz Gambke) brachte zahlreich erschienenen in- und ausländischen Gästen die völkerverbindende und fachlich anregende Bedeutung des Festes nahe.

Nimmt man nun den Gesamteindruck vorweg, so muß man die stärkste geistige Potenz auf dem

Gebiet der Kammermusik erkennen. Über die Linearität der Stimmführung hinaus strebt sie harmonisch-orchestrale Klangwirkungen an. Von diesem neuromantischen Einfluß frei, einen Satz von unbedingter Eigenart, voll ursprünglich frischen Musikempfindens, durchsichtiger Klarheit und technischer Sicherheit schreibt der 34jährige Schwede Dag Wirén in seinem Streichquartett Nr. 2 Werk 9 (Breronel-Quartett). Ihm ähnlich an ungebrochener Kraft, aber durch Nationaleigenheit stark verschieden ist das c-moll Klavier-Quintett Werk 35 des Jugoslawen Bozedar Kunc (1903). Seine ungebändigte Erfindungskraft mutet der Dehnbarkeit der Form allerdings recht viel zu. So gebührt dem letzten Satz ob seiner Straffheit der Vorzug (Zernick-Quartett, Willy Stech). Auch der 1886 in Budapest geborene Deutsche Casimir v. Paszthory unterliegt in seiner Sonate Werk 13 für Cello und Klavier (Ludwig Hoelscher und der Komponist) seinem Einfallsreichtum auf Kosten der Ausdrucksprägnanz. Seine am Brahms-Pfitzner-Stil gewachsene Eigenart gehorcht jedoch den Gesetzen eines leidenschaftdurchpulsten inneren Ethos', das aller Länge standhält. Aus gleicher Stilrichtung, weitbogig in der melodischen Anlage und dem Adel des Ausdrucks, kommt Ernst v. Dohnanyis Klavier-Quintett es-moll Werk 26 (Breronel-Quartett und der Komponist) und Max Donischs Streichquartett a-moll (Breronel-Quartett). Und doch bleibt der Ungar Dohnanyi (1877) der Romantik verhaftet, gestaltet seinen Stoff aus traditioneller Gebundenheit mit überlegener Meisterschaft, während der Deutsche Donisch (1881) sich über jene Atmosphäre erhebt und in ernst innerlichem Ringen sich den Stoff ertrotzt. Des Böhmen Jaroslav Kricka (1882) Eigenwilligkeit geht in dem Klaviertrio „Doma" („Daheim") Werk 38 noch weiter, verrät aber in dem von Pathos und Leidenschaft getragenen melodischen Zustreben auf den Epilog strenge Zucht (Pozniak-Trio). Ein Nonett Werk 31 von Egon Kornauth (1891) zeigt sich in seiner klanglich gefeilten Tonsprache vom Zeitgeist merkwürdig unberührt (Musiker des Opernhaus-Orchesters). Hans Ferdinand Schaubs „Ciaconna für Kammerstreichorchester" (Mitglieder des Rundfunk-Orchesters) bringt eigen Erfühltes im Rahmen großer Vorbilder des Barock und wirbt durch Ernst um gerechte Anerkennung.

Die neuzeitliche Lyrik war recht national ausgeprägt und daher vielgestaltig vertreten. Ersteres gilt besonders von Czeslaw Mareks (1891 Polen) „Ländliche Szenen". Diese in Strophenform gehaltenen Volkslieder atmen in ihrer satten Farbigkeit den Zauber urwüchsig-bodenständiger Echtheit (Heinz Marten-Tenor, Egbert Grapa-Klavier). Der Däne Paul Schierbeck (1888) hat mit seinen Liedern Werk 10 den Stimmungen der „Chinesischen Flöte" sinnvoll nachgespürt und sie in Tonkolorit getaucht (Elisabeth Höngen-Alt, Georg Kuhlmann-Klavier). Daneben mußten Grete v. Zieritz' (1899) „Japanische Lieder" ausdrucksgemäß verblassen trotz illustrativer Wirkung, so das Lied „Rückblick" (Gunthild Weber-Sopran, Komponistin-Klavier). Der Norweger Fridtjof Backer-Grondahl (1885) setzt mit seinen Liedern Werk 17 die Stilrichtung Hugo Wolfs fort, während der Bulgare Zanko P. Zankow (1899) noch stärker und nach noch früheren deutschen Vorbildern und opernmäßigen Wirkungen blickt (Edith Laux-Sopran, Heinz Schröter-Klavier). Ganz eigene Wege und auch diesen kaum mehr verpflichtet, geht der Schweizer Othmar Schoeck (1886) in seiner Liedfolge „Gaselen". Er leugnet in ihr die Harmonik und liedmäßige Gestaltung zu Gunsten dramatischer Verarbeitung und erzielt damit trotz gelegentlicher Charakteristik eine recht problematische, kühle Wirkung (Werner Hein-Bariton, Musiker des Opernhaus-Orchesters, Ltg. Paul Kloß). Manuel de Fallas (1876 Spanien) „Homenaje", ein rhythmisch starkes und klanglich herbes Stück, und eine spielfrohe „Sonatine Werk 13" von Taneli Kuusisto (1905 Finnland), ein bei aller Modernität gut klingendes, reizendes Werkchen, vertraten die Klaviermusik (Heinz Schröter).

Drei Orchester- und ein Chorkonzert boten einen interessanten Überblick, wenngleich man unter den Deutschen manch ganz große junge Begabung auf dem Programm vermißte. Von den zu Wort gekommenen war Georg Schumann (1866) der Älteste und . . . Humorvollste. Das liegt nicht allein an dem Stoff: „Humoreske in Variationenform über „Gestern war Vetter Michel da", sondern an der Überlegenheit, mit der Schumann seinen ursprünglichen Witz in Ton und Form zu bringen versteht. Dies Opus gehört deshalb eigentlich gar nicht mehr auf die Plattform eines internationalen Wettstreites; denn hier ist nicht mehr zu „streiten", hier ist längst alles geklärt! Der Zweitälteste, der allerdings mehr Schritt hält mit dem zeitgenössischen Musikschaffen ist Julius Weismann (1879). Sein Violinkonzert Werk 98 (Helmuth Zernick) ist eine so glückliche Mischung von Traditionsgebundenheit und Zeitgenössischem, von Seele und Geist, Idee und Ausdruckstechnik, daß es zu den bedeutendsten Eindrücken des Festes gezählt werden muß. Danach zeigte sich Hanns Holenia (1890) in seinem „Ständchen" Werk 14 weniger glücklich in seiner fast „wörtlichen" Illustration des Spitzwegschen Meisterbildes, zumal das Ende nicht hält, was die anfangs apart und durchsichtig gearbeitete Partitur verspricht. Mit Joh. Nepomuk Davids (1895) fünfsätziger „Partita für Orchester" geht es ähnlich. Ihre Sprache ist anfangs innerlich bedingt,

beweiſt in Kontrapunktik und Orcheſterbehandlung das ernſte Studium alter Meiſter und findet ſchließlich zu faſt orientaliſch wirkender Spielmuſik durch. Ein Stilkonglomerat, das bei aller Anerkennung der Vielſeitigkeit zu unausgeglichenem Eindruck führen muß. Die „Symphoniſchen Geſänge“ von Hermann Simon faſſen Nietzſche-Dichtungen mit überzeugender Größe des Geſtaltens und geiſtigen Einfühlens in ſymphoniſches Gewand von unleugbarer Wirkung und künſtleriſcher Qualität (Günther Baum - Bariton). Das „Flämiſche Rondo über das Genter Rolandslied“ für Orcheſter von Wilhelm Maler (1902) zeigt in der Miſchung von klaſſiſcher Strenge und ſachlicher Scharfkantigkeit, faſt gotiſchem Aufwärtsſtreben der Tonſäulen, Wollen und Können. Gerhard Maaß (1906) geht in ſeiner „Feiermuſik für Orcheſter“ von ähnlichen Vorausſetzungen aus, Vorausſetzungen der jungen Generation: Strenge Geradheit auch da, wo ſie auf Koſten der Klangſchönheit geht, vom Einfall diktierte Spröde, die in ihrer Sachlichkeit vom Ernſt überzeugen muß. Von den Ausländern übernahm Maurice Ravel (1875) mit ſeinem G-dur Klavierkonzert die Seniorſtelle. Was dieſer Meiſter der Farbe hier an Artiſtik des Klanges, an Senſibilität des Ineinandergreifens von Orcheſter und Soloinſtrument verlangt und erreicht, iſt ſchlechthin unübertrefflich. Seine rhythmiſche Differenziertheit paart ſich der klanglichen (Yvonne Lefèbure). Eine Reverenz vor dieſem franzöſiſchen Impreſſionismus brachte der durch ſeinen Studiengang zum Kosmopoliten gewordene Finne Väinö Raitio (1891) mit ſeiner glitzernden Tondichtung „Joutſenet“ („Schwäne“) dar. Eine andere Art farblichen Reizes erreicht der Italiener Adriano Lualdi (1887) in ſeiner „Suite nach drei Bauernmotiven“: „Samnium“ Werk 8. Sie führt mitten in ſonnen- und lebensfrohes, kraft- und . . . geräuſchvolles ſüdliches Volkstum, deſſen muſikaliſche Einkleidung den Beherrſcher der Mittel verrät. Noch weiter gehen darin die Griechen Petro Petridis (1892) und Antiochos Evangelatos (1903). Sowohl in der 1. Sinfonie Petridis’ wie in dem „Vorſpiel zu einem Drama“ Evangelatos’ (beide Komponiſten dirigierten ihre Werke ſelbſt) zeigt ſich eine bis ins Ungemeſſene geſteigerte Freude an Klangorgien. Wie mächtige Kuliſſen, welche in ſatter Farbenpracht die Ideen ihrer Autoren tragen, ſchieben ſich die Klangmaſſen vor- und übereinander und überzeugen von der ungezähmten, lebensbejahenden Kraft ihrer Schöpfer. Aus einer ganz anderen Welt klingt des Schweden Ture Rangſtröm (1884) 4. Symphonie „Invocatio“ (Anrufung) zu uns. In der Satzfolge (Präludium, Toccata, Intermezzo, Rezitativ und Arioso, Finale) an den Partita-Stil anknüpfend, deutlich Einflüſſe von Bruckner und Pfitzner aufweiſend, zeigt ſich Rangſtröm doch als ernſter und eigener Schöpfer, deſſen Idee ihn weit über die Formgrenzen verlockt (Orgelpart: Karl Breidenſtein). Flor Peeters (1903, Belgien) gibt in einer fünfſätzigen „Suite Werk 18 für Orcheſter“ ſauber gearbeitete reizvolle Füllungen alter Formen und des Schweizers Heinrich Sutermeiſter (1910) „Divertimento“ erfreut in einem fugierten Scherzo und faſt volkstümlichen, witzigen Allegro (3. und 4. Satz) nach einem gefühlsbelaſteten Adagio und einem aus prometheiſchem Ringen geborenen 1. Satz, durch friſche Unbekümmertheit, die von keiner Länge getötet werden kann. Das Chor-Konzert war lediglich ausländiſchen Werken eingeräumt. Conſtant Lambert (1905, England) ſtellt einen Grenzfall im konzertmäßigen Muſikſchaffen dar. Sein Chorwerk „The Rio Grande“ entwirft mit kraſſen, aber unleugbar wirkungsvollen Mitteln ein Bild Braſiliens. Neben prächtigen, landſchaftsentſprungenen Tonpaſtellen iſt der Jazz konzertmäßig auffriſiert. Wie abgeklärt mußte danach das unverfälſcht italieniſche, den alten Kirchenmuſikſtil mit faſt operndramatiſchen neuen Elementen durchſetzende „Stabat Mater“ von Mario Labroca (1896) wirken. Ein weiterer Gipfel nationaler Ausdrucksſtärke iſt die „Island-Kantate“ Werk 13 von Jon Leifs (1899). Leifs’ ſtarke Eigenart, ſeine herbe, kantige Sprache, die mit eruptiver Gewalt unbehauene Quader aufſchichtet zu erlebnisſtarken Bekenntniſſen, bevorzugt den hohlen, düſteren Klang. Lieven Duvoſel (1877, Belgien) hatte es danach „leicht“ oder ſchwer . . .? Sein melodiegeſättigtes Chorwerk „Ausſöhnung“ (Goethe) wird ſich in den Männergeſangvereinen beſtimmt bald großer Beliebtheit erfreuen und ihren Paradeſtücken angereiht werden. Der Chor des Reichsſenders in Verbindung mit ſieben anderen Chorvereinigungen Frankfurts, die Soliſten Luiſe Richartz (Alt), Martha Schilling (Sopran), Georg Kuhlmann (Klavier) bewieſen eine ebenſo unerhörte Leiſtungsfähigkeit wie die Orcheſter des Reichsſenders Frankfurt/M., des Opernhauſes und der Muſeumsgeſellſchaft unter ihren Dirigenten Otto Frickhoeffer und Franz Konwitſchny. Georg Schumann, Hermann Simon und Gerhard Maaß traten ſelbſt für ihre Werke ein.

Zwei Opernabende vervollſtändigten das inhaltsreiche Programm: Hans Pfitzners anläßlich der Pfitzner-Feſtwoche an anderer Stelle eingehend beſprochene Neufaſſung der „Roſe vom Liebesgarten“ und Richard Strauß’ ebenfalls bereits gewürdigte „Daphne“ mit Helmuth Jürgens’ märchenhaften Bühnenbildern und vortrefflichen Beleuchtungseffekten. Am gleichen Abend lernte man als deutſche Uraufführung das Ballett „La Roſière du Village“ des Franzoſen Henri Tomaſi (1901) kennen. Der in rhythmiſcher und melodiſcher Grazie fließenden, ſich nicht immer wähleriſch ausdrückenden Muſik ſetzte Otto Winkler (a. G.) alle nötigen Blinklichter vom Dirigentenpult her auf. Um die von keinem inneren Ethos

beschwerte, parodistisch erfaßte Handlungsdarstellung, die in Helmuth Jürgens' Bühnenbild gespannt war, bemühte sich das Opernhausballett mit ebensoviel Beweglichkeit und Charakteristik wie Erfolg. So war der anschließend vorgesehene „Gemütliche Teil" vorweggenommen und ließ sich nur noch zu interessanter persönlicher Aussprache bei geselligem Zusammensein steigern.

DAS GÖTTINGER HÄNDEL-FEST 1939.

Von Dr. Gustav Adolf Trumpff, Göttingen.

Die Göttinger Händel-Gesellschaft hatte für das diesjährige Händel-Fest etwa 40 Musiker des Städtischen Orchesters Wuppertal, dessen Leiter jetzt Fritz Lehmann, einer der stilkundigsten Händelinterpreten, ist, verpflichtet und konnte damit eine besondere Aufgabe durchführen: die großen Instrumentalkompositionen zum Erklingen zu bringen. So lag das Schwergewicht dieses (leider opernlosen) Festes auf dem Händel-Konzert, in dem als großartige Eckpfeiler das doppelchörige Konzert in F-dur und die „Feuerwerksmusik", ein frühes und ein spätes Werk — die „Feuerwerksmusik" schrieb Händel 1749 zur Feier des Aachener Friedens — den ganzen barocken Klangzauber entfalteten. Als „Opernersatz" hörten wir die wunderschöne, stimmungsreiche Solokantate „Tra le Fiamme", die Emilie Dahnk-Baroffio, vielfach bewährt, in enger Anlehnung an die originale Wort- und Vokalstellung übertrug. Die Übertragung solcher Kantaten ist wohl weniger wichtig als das Wiedererwecken dieses jugendfrischen Werkes, denn der Empfindungsgehalt der Arien kann die unmittelbare Textverständlichkeit gern entbehren, da die eigentliche dramatische Handlung fehlt und überdies die Klanglichkeit des Italienischen dem Sänger trotz der guten Übersetzung zumeist lieber ist. Maria Engel-Hannover lieh der zarten Schönheit dieser Musik ihre hohe Kunst. Zwei Arien und ein Duett (mit Günther Baum-Berlin) aus den drei von Fritz Lehmann für Göttingen eingerichteten Opern „Parthenope", „Scipio" und „Ptolomäus" gaben einen Rückblick auf die hier geleistete Arbeit, die im nächsten Jahr mit der „Ariadne" fortgeführt werden soll. In der Mitte stand das erste der Oboenkonzerte. Die Aufführung all dieser Werke war schlechthin vorbildlich. Das Orchester, dessen ausgezeichnete Bläser, vor allem die Trompeten und Oboen, in solistischen wie chorischen Partien Meisterliches leisteten, feierte unter der hervorragenden Klangregie Fritz Lehmanns große Triumphe und man wird diese Werke nicht leicht klarer, durchsichtiger und stilvoller in einer so glücklichen Verbindung von Linie und Klang hören können.

Problematischer blieb die Kammermusik in der festlichen Universitätsaula. Zwei erst kürzlich bekannt gewordene Frühwerke aus der Hallischen Zeit, die Kammersonate für Geige und konzertierendes Cembalo in G-dur und das Trio für Oboe, Fagott und Generalbaß in F-dur, verraten die Nähe Friedrich Wilhelm Zachaus. Die Ausführung des Trios blieb durch den Bläserklang und die Bewegtheit der Melodik im barocken Gleichmaß, während in der Kammersonate die Ausdrucksgewalt der Geige zur naturgegebenen Starrheit des Cembalos einen für diese Musik unmöglichen Kontrast bildete. Buxtehudes Triosonate in D-dur und Telemanns Quartett in e-moll aus der dritten Tafelmusik von 1733 fehlte nicht nur das grundierende Instrument zum Cembalo, vor allem aber ein Musizieren aus barockem Geist und Stil. Das Cembalo wurde völlig überspielt, ein Musizieren auf der Linie war nur andeutungsweise in schnellen Sätzen zu erkennen. Man spürte, daß das C-dur-Quartett von Dittersdorf, das dieses Programm durchaus sprengte, den Musikern in ihrem Streben nach Ausdruck und Klangdichte weit mehr entgegenkam. Barockmusik verlangt gerade in der Kammermusik starke geistige Zucht, der man nicht allein mit Cembalo und Gambe Genüge tun kann, noch dazu, wenn die Gambe mit Cellobogen, Cellobogenhaltung und starkem Vibrato gespielt wird. Wie man dieser Musik kammermusikalisch gerecht werden kann, bewies das herrliche Kammerduett für Sopran und Baß „Tengo per infallibile" von Agostino Steffani, dem man den italienischen Text belassen hatte. Maria Engel und Günther Baum musizierten mit Fritz Lehmann in schöner Verhaltenheit; diesem Gesang, diesen edlen Stimmen zu lauschen, war reine Freude.

Es war schade, daß der Göttinger Händelchor auch in diesem Jahr nicht mit einem Chorwerk beteiligt sein konnte, da der Städtische Musikdirektor eine Mitwirkung wiederum ablehnte. So klang das Fest schon mit der Serenade auf dem Hainberg aus. Die drei Werke, das köstliche Divertimento militare Leopold Mozarts, Haydns empfindungsstarke Symphonie „Mit dem Hornsignal", „Auf dem Anstand" und Händels großartige „Wassermusik" erklangen in den schönen, stillen Abend über dem Leinetal in starker, gegenwartskräftiger Wirkung. Die große Händelgemeinde, die aus allen Teilen des Reiches zusammengekommen war, bezeugte dem ausgezeichneten Orchester und dem feinsinnigen Deuter Fritz Lehmann reichen Dank.

II. „NORDMARK-LIEDERFEST" DES DEUTSCHEN SÄNGERBUNDES IN HEIDE/HOLSTEIN.

Von Dr. Rudolf Scharnberg, Hamburg.

Heide ist die „Kulturmetropole" des gesegneten Landes Dithmarschen. Auf den ersten Blick prä-

sentiert sich die schmucke Stadt als der zentrale Viehmarkt der Nordmark; wer sich jedoch ein wenig um die Kulturgeschichte des Holstenlandes kümmert, spürt bald, daß hier nicht nur ein stark kommerziell begabter Menschenschlag gedeiht, sondern daß Dithmarschen auch Kulturboden ersten Ranges ist. In Heide betrachten wir ehrfürchtig die Erinnerungen an Klaus Groth, den Dichter des „Quickborn", in seinem als Museum ausgestatteten Geburtshause, und wenige Schritte weiter stoßen wir auf ein zierliches weißes, von Rosen umranktes Haus, in dem die Familie Brahms bis hinab auf Jakob, den Vater Johannes Brahms', gewohnt hat. Aber auch in früherer Vergangenheit ist Dithmarschen reich an schöpferischen Menschen gewesen. So wirkte in Heide unter anderen Thomas Selle, der berühmte Kantor der fünf Hamburgischen Hauptkirchen, der auch eine Zeitlang im benachbarten Wesselburen, dem Geburtsort Hebbels und der Eltern des Klavierpoeten Walter Niemann, amtierte. Aus Schwabstedt stammt Nicolaus Bruhns, der große Vorläufer Bachs. Auch der wendige Mattheson rühmt sich, einer dithmarsischen Familie zu entstammen. Von den lebenden Komponisten holsteinischer Herkunft, die im Reich einen Namen haben, nennen wir Kurt Thomas und Hans-Friedrich Micheelsen. Namen wie Storm, Detlev und Rochus von Liliencron, Bartels, Mommsen, Kröger beweisen, daß auch die Dichtung und die Wissenschaft den Söhnen des Landes Dithmarschen viel verdanken.

Für das zweite „Nordmark-Liederfest" des Gaues Nordmark im Deutschen Sängerbund konnte kaum ein besserer Ort gewählt werden als die Stadt Heide, die sich auch heute durch ein reges Kulturleben der großen Tradition der Landschaft würdig erweist. Als die Sänger der etwa 170 Vereine eintrafen (auch Vertreter aus Nord-Schleswig und sogar ein Sangeskamerad aus Süd-Afrika waren dabei) bot sich ihnen das Bild einer zu einem rechten Schmuckkästchen herausgeputzten Stadt. Es entwickelte sich bald die richtige Fest-Atmosphäre, ohne die ein Sängerfest nicht denkbar ist. Die Wirte schlugen bei dem schönen Sommerwetter ihre Tische vor dem Hause auf (das Gewitter kam erst später) und bald sah man überall muntere Gruppen gesellig vor den Gasthöfen sitzen. Viele fröhliche vierstimmige Lieder entströmten den sangeslustigen Kehlen und mancher kühle Tropfen nahm den umgekehrten Weg.

Am Sonnabend wurden zunächst auf einem „Sängertag" interne Angelegenheiten des Gaues beredet. Wichtig war vor allem die Mitteilung, daß der DSB eine enge Zusammenarbeit mit der Augsburger Singschule anstrebt, und daß Stimmbildung und bewußtes Singen hinfort von jedem Chor verlangt werden soll. Weitere Mitteilungen galten der Werbung. Durch die Angliederung von Frauenchören (die in einigen Fällen schon erfolgt ist) soll die Musikarbeit des DSB auf eine breitere Grundlage gestellt werden. (Bei konsequenter Durchführung dieser Maßnahme würde man doch wohl mit der Zuständigkeit des Reichsverbandes der Gemischten Chöre in Konflikt geraten?)

Im Rahmen eines gemischten Vokal- und Instrumentalprogramms eröffneten Bürgermeister Herwig und Sängergauführer Wilhelm Klüßmann das Liederfest. Es folgten dann am Nachmittag und Abend mehrere teils gleichzeitige Veranstaltungen. Ein „Dithmarscher Abend" machte mit heimatgebundenen Werken bekannt, darunter leider nur zwei Chorwerke nach Klaus Groth waren, und diese recht harmlos (Karl Stiehl und Gerhard Maaß). Hermann Fey (Lübeck) hielt ein kurzes Referat über „Dithmarschen in der Musik". In einer „Silcher-Gedenkstunde" bewiesen einige Chöre ihre Anhänglichkeit an den Altmeister des gefühlvollen Liedsatzes. Die „Liederstunde 1" brachte mit Schubert, Schumann, Hegar, Kaun, Grabner bewährte Sätze im herkömmlichen Chorstil. In der „Jungen Chormusik 1", von der Hamburger „Adolphina" unter Heinrich Paulsen dargebracht, wehte endlich ein frischerer Wind. Heinrich Paulsens „Befreiungslied" setzt wirkungsvoll einen Kinderchor (der übrigens entwicklungsfähige Stimmen enthielt, Heide sollte sich eine Singschule zulegen!) ein und bedient sich einer geschickten Bläserbegleitung. Eberhard L. Wittmers „Kantate vom Husaren und dem Tod" ist zwar ein wenig spröde, als mutiger Versuch jedoch sehr anregend und namentlich für den ausführenden Chor lehrreich. Hans Langs „Volksliederzyklus" verbindet vier Volksliedsätze durch teils gut melodische, teils etwas schrullige instrumentale Zwischensätze. Joseph Haas' wirkungssicher angelegtes „Lob der Musik" beschloß dies Konzert, das mit Recht die höchste Besucherzahl aufwies und deutlich erkennen ließ, daß die „Adolphina", in jahrelanger Arbeit von John Julia Scheffler erzogen, an Musikalität und Frische in der Nordmark des DSB nicht ihresgleichen hat.

In der „Jungen Chormusik 2" zeichnete sich die Gesangsabteilung des Postsportvereins Hamburg durch sportliches Auftreten und männlich klaren, knappen Vortrag ihrer drei Lieder von Armin Knab und Kurt Lißmann aus. Die „Liederstunde 3" brachte ein schön ausgewogenes Stilprogramm mit Liedern von Isaak, Othmayr, Johann Walther, Walter Rein, Hans Lang, Walter Hensel, Christian Lahusen, Bruno Stürmer und Joseph Haas, darunter auch Kanons. Der Lübecker Männerchor mit angeschlossenem Frauenchor trug die Sätze unter Bernhard Capells Leitung schlicht und innig vor. Eine weitere Liederstunde brachte Werke von Bruckner und Schubert, untermischt mit Instrumentaldarbietungen.

Eine schlichte Gedenkfeier mit dem Vortrag von

Hans Langs „Totenehrung" am Ehrenmal auf der Osterweide eröffnete den Sonntag. Am Nachmittag folgte eine Chorfeierstunde „Ewiges Deutschland" mit Festumzug. Es wirkten dabei auch die Formationen und eine Abteilung des Reichsarbeitsdienstes mit. Der erste Teil der Feierstunde führte in epischer Ruhe ein Stück deutscher Kriegsgeschichte, mit besonderem Blick auf Holstein ausgewählt, in Wort und Lied vor; im zweiten Teil folgten fröhliche Lieder und Tänze. Die Veranstalter haben sicher aus diesem ersten Versuch einer großangelegten Chorfeierstunde viel gelernt und manche Folgerungen gezogen, auf die wir hier im einzelnen nicht eingehen können. Kürze, Übersichtlichkeit, Straffheit auch in den kleinsten Dingen und eine bis ins Letzte tadellose Haltung aller Beteiligten sind hier die ersten Voraussetzungen für eine eindrucksvolle Wirkung. Wenn im Orchester unter lauter blauen Anzügen ein einziger Posaunist in Hut und Sommermantel sitzt, oder wenn die zwölf als friderizianische Soldaten kostümierten Männer sich (in einer Garnisonstadt mit soldatischer Tradition, wohlgemerkt!) nicht einigen können, wie man das Gewehr abnimmt, dann wird gerade durch lächerliche Kleinigkeiten die Wirkung der großen künstlerischen Gestaltungsform gestört.

Ein Rückblick auf das Sängerfest läßt einen eindeutigen Abschluß auf der positiven Seite zu. Deutlich erkennbar war der Wille aller Sänger, sich das neue Musiziergut unserer Zeit anzueignen. Möchte es nun aus ihren Vortragsabenden auch in ihre geselligen Runden eindringen, wo sie unter sich und unbeobachtet sind. Da blühet im Verborgenen noch mancher sentimentale Schmarren (in den verschiedenen Sängerquartieren konnte man nächtlicherweise noch ein paar Kostproben erhaschen). Ebenso deutlich erkennbar war aber auch, daß es mit der rein stofflichen Übernahme neuer Chorwerke nicht getan ist, daß eine neue Haltung dazukommen muß. Viele Chöre werden durch ihre Dirigenten auch in dieser Hinsicht vorbildlich geführt, andere lassen im Auftreten zu wünschen übrig. In jedem Konzert, in dem mehrere Chöre auftraten, waren Vergleichsmöglichkeiten, und es wurde verglichen! Auch der einfachste Sänger weiß, welcher Verein seine Ideale gut und welcher sie schlecht vertritt. Der Ansporn, der hierin liegen kann, ist vielleicht eine der wichtigsten Auswirkungen solcher Sängerfeste.

ITALIENISCHER MUSIKSOMMER.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Italien ist in diesem Sommer so reich an Opern- und Konzertaufführungen wie noch niemals. Fast jede große Stadt und auch manche kleinere tragen dazu in erfreulicher Weise bei. Über den Musikmai in Florenz, welcher diese Veranstaltungen einleitete, wurde in diesen Blättern schon ausführlich berichtet. Die gegenwärtigen und kommenden Ereignisse sind fast ausschließlich Freilichtaufführungen. Rom hat seine „Stagione" im „Theater der 25 000" an den Caracalla-Thermen vom 4. Juli bis 20. August. Mit der „Macht des Schicksals" von Verdi wurde sie unter Serafins mitreißender Leitung und unter Mitwirkung Giglis, der Stignani und der Caniglia glänzend eröffnet. Darbietungen der „Turandot" und des „Rigoletto" haben weiter starke Anziehungskraft ausgeübt. Auch Verona machte soeben die Tore der Marmormuschel seiner Arena für eine schöne Wiedergabe des „Rigoletto" auf. Es werden bis in die zweite Hälfte des August noch folgen: „Tosca", „Faust" von Gounod, „Romeo und Julia" von Zandonai sowie ein Symphoniekonzert mit gegen 140 Musikern. Triest hält vom 25. Juli bis 10. August eine Stagione ab; Bologna seinen „Zweiten Musiksommer" von Anfang Juli bis Ende August; in seinem Freilichttheater auf der Piazza del Baraccaro, das über 7000 Personen faßt, erklangen bereits „Aida", die „Bohème" und „Lohengrin" unter Leitung des Maestro Antonicelli. In Como finden Operndarbietungen vom 28. August bis 6. September statt; die Aufführungen von „Tosca" und „La Gioconda" von Ponchielli auf der Piazza del Comune von Cremona haben schon in der ersten Hälfte des Juli stattgefunden. Neapel hat seine Sommerspielzeit vom 26. Juli bis 6. August. Von weiteren Städten, die ihre Stagione hatten oder noch haben werden, seien genannt: Genua, Pola, Riccione, Turin, Siena, Ancona, Faenza, Ferrara, Gorizia, Messina, San Gimingano, Taranto, nicht zuletzt auch Mailand, das im Castello die Sforzesco über ein mehr als 20 000 Zuhörer fassendes „Theater des Volkes" verfügt. — Ferner zu gedenken der Freilichtkonzerte an der Maxentius-Basilika in Rom, die jeden Montag und Freitag dieses Sommers unter Leitung der besten Kapellmeister Italiens mit dem Augusteum-Orchester stattfinden.

Den großen Musiksommer werden im September und Oktober zwei Musikfeste abschließen: das internationale in Venedig und das zweite Kirchenmusikfest in Perugia und Assisi. Für das letztere sind in der Zeit vom 21. September bis 4. Oktober die folgenden Darbietungen vorgesehen: „Die Legende der Heiligen Elisabeth" von Liszt (szenisch unter Leitung von Franco Capuano), Haydns „Schöpfung" (Vittorio Gui), die „Missa Papae Marcelli" von Palestrina (Raffaele Casimiri), „Der Blinde von Jericho" von Mulè und „Job" von Vaughan Williams (Hugo Balzer), Honeggers „Judith" (szenisch unter Leitung des Tonsetzers), eine Messe von Schubert (Mario Cordone), Geistliche Kammermusik u. a. von Bach-Kodály, Holst, Hindemith und Pizzetti, zeitgenössische Musik für Einzelgesang, Chor, Orgel und Orchester von Gavazzeni, Toni, Gui, Fortner

(Orgelkonzert), Szymanowski, Pilati u. a. (Leitung: Antonio Votto und Mario Rossi), ein Schlußkonzert in Assisi mit Chorwerken von Mancinelli, Malipiero und Perosi, welche dem Heiligen Franciscus huldigen. In Verbindung mit dem Feste ſind Vorträge über „Liſzt und die geiſtliche Muſik", „Haydn und die Schöpfung" ſowie alte weltliche und geiſtliche Muſik angeſagt.

SECHSTE REICHSTAGUNG DER NORDISCHEN GESELLSCHAFT IN LÜBECK.

19.—21. Juni 1939.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Unter immer zahlreicherer Beteiligung von führenden Perſönlichkeiten aus den ſkandinaviſchen Ländern wurden die ſeit 1934 alljährlich wiederkehrenden Reichstagungen der Nordiſchen Geſellſchaft in Lübeck zum Schauplatz einer fruchtbaren Zwieſprache zwiſchen Deutſchland und dem Norden. In langſamem, aber deutlich erſtarktem Reifen konnte auf dem Boden einer von gegenſeitigem Vertrauen getragenen Zuſammenarbeit die gemeinſame kulturelle Verpflichtung auf den nordiſchen Gedanken gefeſtigt und in praktiſcher Arbeit ausgebaut werden. Erblicken wir doch, um mit Reichsminiſter Dr. Frick zu ſprechen, im nordiſchen Gedanken jene „Form einer geiſtigen Haltung, in der ſich die Nation an uralte Quellen einer großen gemeinſamen Vergangenheit aller nordeuropäiſchen Völker erinnert". Die blutsgebundene Schickſalsgemeinſchaft der germaniſchen Völker im Oſtſeeraum zeigt ſich zu gewichtigem Anteil auch im künſtleriſchen Ahnenerbe und Gegenwartsſchaffen der raſſiſch verwandten Nationen. Seit Jahrtauſenden wirkende Kräfte des Blutes und der Landſchaft beſtimmen auch jetzt noch die Eigenwelt der nordiſchen Kunſt, ſoweit ſie nicht in einzelnen Vertretern von fremdraſſiſchen Einflüſſen angekränkelt iſt.

Ein feſtlich geſtimmtes Konzert des Städtiſchen Sinfonieorcheſters unter Leitung von GMD Heinz Dreſſel ergab den künſtleriſchen Auftakt für die ſechſte Reichstagung der Nordiſchen Geſellſchaft. Die in repräſentativem geſellſchaftlichen Rahmen ſich darbietende Veranſtaltung feierte die Verbundenheit deutſcher und ſkandinaviſcher Muſikkultur. Das geſchah im nordiſchen Teil der Vortragsfolge mit Werken zweier Komponiſten der Gegenwart (Sibelius, Atterberg), während Deutſchland im inſtrumentalen Abſchnitt mit zwei Tondichtern der Klaſſik (Beethoven, Weber) vertreten war. Hierbei konnten innere Verbindungslinien aufgezeigt werden, die, wie Alfred Roſenberg meint, alle zum Kern eines urverwandten Schöpferwillens führen. Dieſer aber entſtrömt jener ſeeliſch und raſſiſch bedingten Kraft, die in nordiſcher Weſensart verwurzelt liegt. Über dem politiſchen, wirtſchaftlichen und weltanſchaulichen Eigenleben der Nationen des Oſtſeeraums die Beſinnung auf gemeinſame Kulturideale zu wecken und zu ſtärken, iſt keine Kunſt berufener als die Muſik in der Offenbarung ihrer großen Meiſter. Den im Klang des Genius ſich verkündenden nordiſchen Gedanken beglückendes, aber auch mahnendes Erlebnis werden zu laſſen, erſtrebte auch der glanzvolle Auftakt der diesjährigen Reichstagung.

Jean Sibelius (geb. 1865) und Kurt Atterberg (geb. 1887) ſind in ihren Heimatländern Finnland und Schweden gegenwärtig die bedeutendſten Muſikerperſönlichkeiten. In der „Finlandia" beſchenkt uns Sibelius mit einem ſeiner Heimaterde entwachſenen Tongemälde, das wegen der klaren Anſchaulichkeit ſeiner muſikaliſchen Sprache und des Stimmungsgehaltes ſeiner Naturbilder weithin Volkstümlichkeit errang. Dieſe heimattreue Huldigung ans „Land der tauſend Seen" bringt aber auch die Freiheitsſehnſucht eines kämpferiſch entflammten Volkes und ſeinen Sieg zu packendem Ausdruck. Ihr ſteht Atterbergs „Värmland-Rhapſodie" als das „nach ſchwediſchen Volksmotiven aus der Landſchaft Göſta Berlings" im Jahre 1933 zum 75. Geburtstage Selma Lagerlöfs komponierte Werk in farbenprächtiger orcheſtraler Ausmalung gegenüber. Die aus verträumter Naturſtimmung zu rhapſodiſchem Jubel ſich ſteigernde Schöpfung iſt aus folkloriſtiſcher Melodik geſpeiſt und zeigt den ſchwediſchen Komponiſten als phantaſievollen Koloriſtiker des von reichlicher Verwendung der Harfe umrauſchten Orcheſterſatzes. Dem Zauber deutſcher Romantik erblüht die Melodienfülle in Webers „Oberon"-Ouvertüre. Eines ihrer weſentlichen muſikaliſchen Grundelemente iſt ja die auch in ſkandinaviſcher Tonkunſt ſo tief verwurzelte romantiſche Naturverklärung, wie ſie uns in Webers Oper in der Schilderung des Märchenreiches gütiger Elfen begegnet. Vom deutſch-nordländiſchen Einklang des Naturerlebniſſes in der Muſik führte dann Beethovens fünfte Sinfonie zur Verkündigung des nordiſchen Schickſalsgedankens. Von der Leidenſchaft kämpferiſchen Mutes und unbeugſamer Siegesgewißheit erfüllt, feiert dieſe Sinfonie den heroiſchen Menſchen und — um mit Richard Wagner zu reden — den Glauben an die urſprüngliche Güte der menſchlichen Natur. Sie iſt der in gewaltiger thematiſcher Architektur errichtete Monumentalbau einer muſikaliſchen Symboliſierung des nordiſchen Gedankens in den Raumweiten des Kampfes der Schickſalsmächte ebenſo wie in der Kraft ſiegenden Heldentums.

In Liedern von Edvard Grieg („Der Einſame", „Eros", „Henrik Wergeland"), Hugo Wolf („Weylas Geſang", „Heimweh") und Hans Pfitzner („Klage" und „Zorn") vereinigten ſich Klänge der Heimattreue und Vaterlandsliebe zu kernkräftigem Einklang deutſch-nordiſchen Muſikgeiſtes. Pfitzners auf einen Eichendorffſchen Text komponierte „Klage" entſtammt den „Zwei deutſchen Geſängen"

aus den Jahren 1915/16. Sie bleibt zusammen mit dem Eichendorff-Liede „Zorn“ (Werk 15, 2) ein tapferes Bekenntnis dieses Meisters inmitten ernsten deutschen Schicksalsringens. Kammersänger Hans Reinmar (Berlin) lieh dieser wirkungsvollen Liedauswahl die ergiebige Klangsubstanz und markig ausschwingende Deklamationen seines Baritons. Die technisch gereifte Stimme des Künstlers besitzt warmes Timbre und edle männliche Ausdruckskraft. Ihre tonliche Entfaltung gehorcht feinen Lyrismen ebenso wie dramatisch verdichteter Klangfassung. Die dem Werk dienende Schlichtheit seiner Vortragskunst sicherte Hans Reinmar die Sympathien seiner Hörer.

Heinz Dressels suggestiv belebende Stabführung übertrug ihren künstlerischen Willen auf ein äußerst diszipliniert und einsatzfreudig musizierendes Orchester. Erfreuten in den nordischen Stücken die fein abgestufte klangliche Durchlichtung und Ausschöpfung der Stimmungswerte, gelang in der „Oberon“-Ouvertüre ein poetisch umwobenes romantisches Klanggemälde, so war die Wiedergabe der Beethovenschen Schicksalssinfonie eine mitreißende Gipfelleistung des Dirigenten und Orchesters. Die gedanklich konzentrierte und musikalisch plastisch umrissene Ausdeutung war auf den monumentalen Zug ihres ideellen Gesamtgehalts ausgerichtet. Rhythmische Straffheit, spannungsgeladene Dramatik und klangliche Gepflegtheit waren dabei wesentliche Kennzeichen der von Dressel überzeugend gestalteten Nachschöpfung, die in ihrer elementaren Größe den nordischen Geistgehalt der Sinfonie veranschaulichte.

Das Mitternachtskonzert in der angestrahlten St. Marienkirche ist überlieferungsgemäß ein ausschließlich der Reichstagung vorbehaltenes lübisches Kunstereignis. Innerhalb des Musiklebens der Hansestadt ist es eine Veranstaltung von erlesenem Eigengepräge. Immer wieder steht die Hörerschaft im Banne des traumschönen Stimmungswunders dieses gotischen Raums, in dem die künstlerischen Gaben eine magische Weihe empfangen. Wohl niemand kann sich der bezwingenden Wirkung entziehen, wenn Orgelklänge alter Meister oder der Gesang einer blühenden Sopranstimme das von mystischem Dämmerschein durchdrungene Kirchenschiff erfüllen.

Prof. Fritz Heitmann (Berlin) spielte Werke von J. S. Bach, Händel und Mozart. Sein Vortrag fesselte durch die Klarheit der Stilprägung, durch schwungvolle virtuose Fertigkeit und eindringliche geistige Gestaltungskraft. Wie erschöpfte der Künstler die herbe Formenstrenge Bachs, die anmutige Beschwingtheit der Mozartschen f-moll-Phantasie und die barocke Frohheit des Eingangssatzes aus dem F-dur-Orgelkonzert (Werk 4, Nr. 4) des jungen Händel. Die fein schattierte Registrierung war ein weiteres Kennzeichen der hohen Könnerschaft dieses Meisterspielers. Gunthild Weber (Berlin) verfügt über einen mild verschwebenden, klangedlen Sopran. Im Vortrag Bachscher und Beethovenscher Lieder bewies die Sängerin eine stilsicher und wärmevoll erfühlte Deklamation.

Die beiden „Tagsatzungen“ umrahmte das Lübecker Orchester unter Leitung von KM Horst Schneider mit Emil Hartmanns Ouvertüre „Eine nordische Heerfahrt“, dem Krönungsmarsch (Werk 13) von Johann S. Svendsen, Händels D-dur-Ouvertüre und Wagners Huldigungsmarsch. Unter den 2000 Teilnehmern der Tagung begegneten uns der dänische Komponist Ebbe Hammerich und der Norweger Gunnar Graarud (Wien) als Charakterköpfe des musikalischen Nordens.

DIE V. NÜRNBERGER SÄNGER-WOCHE.

Von Karl Foesel, Nürnberg.

Ziel und Ergebnis.

Der Deutsche Sängerbund bedachte die „Fünfte Nürnberger Sängerwoche“ mit einer Sonderaufgabe. Sie sollte nicht nur die schöpferisch-künstlerische Leistungsschau sein, sie sollte darüber hinaus dem schöpferischen Prozeß eine ganz bestimmte Richtung geben. Die Parole lautete: Gesucht wird der technisch auch mit beschränkten Mitteln erarbeitbare Chor, der Volkstümlichkeit betont und mit feinen geistigen Tendenzen der Ideenwelt des Nationalsozialismus verhaftet ist. Der Deutsche Sängerbund gliederte damit die „V. Nürnberger Sängerwoche“ seinem durch die Schaffung Großdeutschlands noch viel umfassender gewordenen kulturpolitischen und völkischen Erziehungsprogramm ein. Es galt für die vielen kleinen und kleinsten Vereine, für die Landchöre und die in der ganzen Welt verstreuten Auslandsgruppen das Liedmaterial zu finden, das in der bewußt nationalen, seelisch klaren Haltung, in der zur gesunden Schlichtheit zurückgeführten Struktur dem Männerchorsingen neue und faßbare Inhalte zu geben vermag.

Man kann wohl sagen, daß dieses Ziel erreicht worden ist. Weitaus der größere Teil aller aufgeführten Werke bewies Eignung für kleinste Verhältnisse. Darunter fand sich in vieler Hinsicht Erfreuliches: gediegene handwerkliche Arbeit, schlichte und klare Themenprägung, wirksamer Klangsinn, rhythmische Eigenart und unkomplizierte, temperamentvolle Ausdrucksgebung. Und doch konnte man sich manchmal des Eindrucks nicht erwehren, daß sich vielfach hier ein routinierter Klischeestil bilden will, dem das Letzte und Eigentliche fehlt: der künstlerische Funke, der in den Seelen zündet, in dem sich Sinn und Daseinswert aller Musik verdichten. Kennzeichnend ist der unvermindert starke Zug zur Volksliedbearbeitung. Er ist an sich verständlich. Man weiß, daß jener

künstlerische Funke im Volkslied intensiv lebendig ist. Und es liegt nahe, ihn in den personell-schöpferischen Prozeß einzuschalten und in die eigene Produktion hereinzuretten. Dabei wird übersehen, daß das Volkslied im höchsten Sinn milieugebunden ist. Man kann das natürliche Recht des Volksliedes auf sein Eigenmilieu, aus dem heraus es entstand und in dem es gänzlich ohne Bearbeiter wuchs und gedieh, in den seltensten Fällen ungestraft vernachlässigen. Das Problem war schon bei der „IV. Nürnberger Sängerwoche 1934" fällig. Meinem damaligen „ZFM-Bericht sei der Satz entnommen: „Eine zu starke Überflutung der Konzertprogramme mit bearbeiteten Volksliedern ist nicht im mindesten zweckmäßig, denn einerseits ist die Atmosphäre des Konzertsaales dem Volkslied an sich im Innersten wesensfremd, andererseits kann sein schlichtes Ehrenkleid, der absolut ungekünstelte und einfache harmonische Satz, durch keine noch so feinsinnige und kunstreiche, etwa polyphone Neufassung übertroffen oder auch nur ersetzt werden". Diese Erwägung ist auch heute aktuell. Einer (in diesem Bericht mehrfach zugezogenen) Sängerwochenstatistik Fritz Binders entstammt die hier ohne weiteren Kommentar gezeigte Anteilkurve der Volksliedbearbeitungen an den Gesamtprogrammen: I. NSW.: ca. 13%; II. NSW.: ca 27%; III. NSW.: ca. 43%; IV. NSW.: ca. 48%; V. NSW.: ca. 50 %.

Die Vielgliedrigkeit der Formen- und Stilschau erwies sich auch dieses Mal sehr fruchtbar. Chöre der verschiedensten Besetzungen, der (im Rahmen der Gesamtausrichtung) verschiedensten Inhalte, der verschiedensten Schaffensstile standen zur Diskussion. Neben den Liedbearbeitungen war dem politischen Chor, bzw. der politischen Kantate, breitester Raum zugewiesen. Die Entdeckung der politischen Kantate freilich wurde schon vor etwa 4 bis 5 Jahren vollzogen, und die blasorchesterbegleitete, vom Massenchor in wuchtendem Fortissimo gebrachte nationale Hymnik ist nicht immer deutsches Bekenntnis, weil sie vielfach zwischen realem und künstlerischem Bekennertum im luftleeren Raum schwebt. Es gab ferner eine Reihe warmherzig empfundener Originalchöre, die man um so freudiger begrüßte, als sie deutsche Kulturtradition nicht äußerlich-formal, sondern substantiell, nicht unbedingt oder ausschließlich textlich, sondern im Wesen faßten. In der inhaltlichen Vielfalt der Überschau zeigte sich die eindeutige Produktivität der gesunden Sinnordnung; in der stilistischen Vielfalt schieden sich die entwicklungswertigen Zielrichtungen deutlich von den Möglichkeiten zur künstlerischen Stagnation.

II. Die Werke.

Etwa die Hälfte der aufgeführten Werke entstammte dem Volksliedgut. Man hörte schlichte, saubere, flotte Bearbeitungen: Philipp Mohler (gesund erfühlte Soldatenlieder), Wilhelm Maler (sehr schöne westfälische Volkslieder); dann Liedfassungen mit stärker ausgeprägter kontrapunktischer Verbrämung (und dadurch dem gesund-schlichten Rahmen fernerstehend): Carl Lafite (Volkslieder in Kanonform), Max Gebhard (durch die eigenwertige persönliche Linie günstig ausgleichend). Sehr glücklich greift Josef Baumhof auf die madrigalische Satzweise zurück. Hermann Schroeders begrüßenswerter Wunsch, aus den ausgetretenen Bahnen herauszukommen, verfiel der Konstruktion („Altpfälzisches Reiterlied"). Kurt Lißmann, Paul Höffer, Franz Burkhard (drei reizvolle „Deutsche Minnelieder"), Cesar Bresgen (hübsche Scherzlieder), Franz Ludwig (sehr bieder), Viktor Cl. Czajanek und Gottfried Wolters bereicherten die an sich umfassende Gattung der Liedbearbeitung um wirkungssichere Sätzchen. Mit einigen ausgedehnten Proben nahm der Versuch der zyklischen Volkslieder-Koppelung viel Raum ein. Ein so rechtes „Volkschorspiel" ist Hermann Ungers „Liebe, Spott und Eisen" (Männer-, Frauen- und gemischter Chor, Soli, Orchester, Klavier 4hdg.). Karl Schäfer zitiert mit seiner „Fränkischen Suite I" amüsant die vor allem dem „Eingeborenen" zugängliche original-fränkische Kirchweihstimmung. Auch Hans Gebhard war mit einer umfangreichen Liedersuite vertreten.

Die Männerchöre waren fast durchweg mit frischem satztechnischem Können und mit entwickeltem Wirkungssinn geschrieben. Die Kraft der gesunden Männerchorpathetik zeigten Otto E. Crusius, Hans Wedig (ekstatisches Bekennertum im „Wessobrunner Gebet"), Hermann Simon (das eindringlich deklamierte „Kophtische Lied"), Hermann Erdlen, Felix Petyrek (mit einer vitalen „Fuga paedagogica"). Einer spürbaren Tendenz zur Chorvirtuosität huldigten Hanns-Klaus Langer, Kurt Lißmann und Gerhard Strecke (das temperamentvolle Scherzlied). Volksliedhaft schlicht gaben sich Josef Butz, Ottmar Gerster (charaktervoll das „Herbstlied"!), Franz Willms (mit seinen dankbaren Weisen) Heinz Becker, Hermann Grabner, Adolf Clemens (Flöte und Trommel beherrschen das Sätzchen „Soldaten heraus"). Die Werke Heinrich Lemachers (hervorzuheben „Frauenlob"), Eberhard Wenzels (entstofflichte Durchsichtigkeit beim „Erntedanklied") und Paul Höffers bewiesen durch die Klarheit der Linie viel Überzeugungskraft. Das fraglos weitaus bedeutendste der ausgesprochenen Männerchorwerke war Willy Sendts Werk 16/2 „Ans Werk". Eine Prachtschöpfung, mit wunderbarem künstlerischen Instinkt aus den klanglichen Möglichkeiten der chorischen Männerstimme heraus entwickelt! Zugleich

der Beweis, daß sich innerhalb der vieldiskutierten „Grenzen des Männerchorklanges“ beträchtliche künstlerische Ausweitungen erreichen lassen, wenn wirkliche künstlerische Potenzen ernsthaft an das Problem gewandt werden. Beleg dafür ist allein schon das mitreißende fugierte Finale. Die Aufführung durch die Essener „Concordia“ (Leitung: Bittsched) wurde ein Großerfolg.

Unter den gemischten Chören fielen die hübschen Stimmungsbilder Ernst Lothar von Knorrs, Hermann Schroeders und Gerhard Streckes (hier wieder Beziehungen zum Madrigal) auf. Ernst G. Klußmann verwendet zur klanglichen und konzeptionellen Auflockerung das dialogische Solo. Eine (freundliche) kleine Kantate für das Erntefest „Saat und Ernte“ steuerte Friedrich Metzler bei. Mit zum Besten dieser Sparte zählte Hugo Distlers nie sich preisgebende Chorkunst. Die feinsinnigen, lebenswarmen Frauenchöre Fritz Büchtgers („Über ein Stündlein“), Paul Höffers, Karl Friedrich Noetels (madrigalistisch: „Ich armes Mädchen klag“) reihen sich diesen geistig ergiebigsten Programmteilen der Sängerwoche ein.

Das letzte Konzert brachte ausgesprochenes Material für die nationale Feiergestaltung: Großwerke für Mannschaftschor mit Blasorchester und ähnliche, für den Freiraum geeignete Besetzungen (Kantaten, Festgesänge und Feiertagsmusiken von Erich Lauer, Hermann Simon, Eberhard Ludwig Dittmer, Hans Lang, Hermann Erdlen, Franz Philipp). Dieser Gruppe sind im Grunde auch Emil Jürgens „Wegworte“, Hermann Erpfs „Kantate der drei Stände“ und Heinrich Spittas chorisch vorwiegend lapidar-einstimmige Musik für Singstimmen und Instrumente „Von der Arbeit“ einzureihen.

III. Die Ausführung.

Die „Nürnberger Sängerwochen“ sind zugleich Leistungsschau der Chorvereinigungen. Das Niveau der Darbietungen bewies, daß in den deutschen Männerchören unvermindert Möglichkeiten zur Verkraftung auch anspruchsvoller und neuer künstlerischer Problemstellungen ruhen. Das Arbeiten der aus allen Teilen Großdeutschlands zusammengekommenen Vereine ist naturgemäß an so grundverschiedene Voraussetzungen gebunden, daß mehr oder weniger ausgeprägte Leistungsunterschiede selbstverständlich erscheinen müssen. Wie bei der „4. Nürnberger Sängerwoche“, so fielen auch dieses Mal die stattlichen Männerchöre aus den rheinischen Industriegebieten vorteilhaft auf: die prächtigen, gepflegten Stimmen, die sängerische Disziplin, die musikalische Kultur der Rheinländer begeisterten durchweg. Die fraglos günstige Arbeitsbasis des ausgezeichneten „Wiener Lehrergesangvereines“ prägte sich in den ebenfalls überdurchschnittlichen Erfolgen aus. Daneben zeigte es sich, daß sachliche Hingabe und Liebe zur künstlerischen Schönheit auch — und vielleicht gerade — dort anzutreffen sind, wo der Lebensraum der Chorarbeit oft mit hingebungsvollem Einsatz erkämpft werden muß.

Die Liste der Mitwirkenden: Männerchor des Eisenbahnverein Germania und Opladener MGV (Ferdinand Ris); MGV Bergische Stahl-Industrie Remscheid, MGV „Frohsinn“ Remscheid-Hasten, MGV Bergisch-Land Solingen (Max Beschle); Prieß'scher Madrigalchor Quedlinburg (Fritz Prieß); Wiener Lehrer-A-cappella-Chor (Rudolf Pehm); MGV Concordia Frankfurt/Main-Schwanheim (Carl Lembke); MGV Kreuznacher Liedertafel Bad Kreuznach (Josef Knettel); Kasseler A-cappella-Chor (Dr. Robert Laugs); Schubertbund Dresden (Alfred Krahl); Sängerverein Concordia Sulzbach-Saar (Peter Marx); Männerchor „Beethoven“ Wuppertal-Elberfeld, MGV „Eintracht“ Velbert (Willy Griesenbeck); Bamberger Madrigal-Vereinigung (Hanns Popp); MGV Schlägel und Eisen Essen (Bruno Kolaczowski); MGV Concordia Essen (Bernhard Bittscheidt); Eisenbahngesangverein Meiningen (August König); Sängerverein Liedertafel Wiebelskirchen, Sängerchor Ottweiler, Sängervereinigung Liedertafel Neunkirchen (Fritz Kunkel); Schubertbund Essen (Peter Jansen); Sängerkreis Zollverein Essen-Katernberg (Alfred Pothmann); Klagenfurter Frauengesangverein (Prof. Karl Frodl); Walder Sängerbund Solingen-Wald (Wilhelm Bitter); Werkchor der Kupfer- und Messingwerke Hettstedt, Kammerchor der Liedertafel Halberstadt (Georg Faulhaber); Riedelscher Männerchor Plauen (Julius Gatter); Gesangverein Aussig 1848 (Franz Zeman); MGV „Frohsinn“ Obereßlingen; MGV „Teutonia“ Suhl; MGV „Teutonia“ Villmar; Sängerlust Schweinfurt (Max Dippold). Aus Nürnberg: Frauenchor des Industrie- und Kulturvereins sowie des Lauchers; Lotte Gallermeyer (Mezzosopran); Franz Mauderer (Tenor); Franz Karl (Bariton); Otto Döbereiner (Orgel); Fritz Binder (Klavier); Hans Knauer (Sprecher); Knabenchor der Dürer-Oberschule (Döbereiner); Frankenorchester; Schwarzsches Blasorchester.

IV. Statistik und Organisation.

Zur „5. Nürnberger Sängerwoche“ wurden 1900 Werke zur Prüfung eingereicht (1927: 1835; 1929: 2300; 1931: 2900; 1934: 3400; somit bei allen fünf Sängerwochen 12335 Werke!). Dabei

ist zu bedenken, daß der zu erwartende Einsendungssegen dieses Mal insofern von vornherein eingedämmt wurde, als nur Werke zugelassen wurden, die nach dem 1. Januar 1936 entstanden waren. Der Prüfungsausschuß — Vorsitz: MD Fritz Binder; Prüfungskommissare: Prof. Dr. Hugo Holle-Frankfurt, KM Gerhard Maaß-Stuttgart, Prof. Dr. Felix Oberborbeck-Weimar, GMD Otto Volkmann-Duisburg — wählte 91 Werke (von 46 Komponisten) aus. Etwa 36 Gesangvereine (2—3000 Sänger) waren beteiligt: man kann sich einen Begriff machen, wieviel Überlegung und Arbeit an die (übrigens vorbildlich funktionierende) Organisation gewendet werden mußte. Der Proben- und Abwicklungsplan war um so komplizierter, als die sechs Konzerte auf zwei Tage zusammengedrängt werden mußten. (Sechs Konzerte in zwei Tagen: das stellt auch die Aufnahmefähigkeit des Hörers vor harte Belastungsproben!). Organisationsträger der „5. Nürnberger Sängerwoche" war im Auftrag des Sängerbundesführers Meister-Herne der Sängergau XVIII „Franken"; bei Sängergauführer Lebegern-Erlangen, Gauschatzmeister Heumann-Nürnberg und Kreisführer Meyer-Nürnberg liefen alle Schaltstränge der vielgliedrigen Verwaltungsmaschinerie zusammen.

SCHUBERT-FEST IN WILDBAD.

Am 29. und 30. Juni.

Von Dr. Willy Fröhlich, Stuttgart.

Wieder stand Wildbad im Mittelpunkte des musikalischen Geschehens in Württemberg. Wurde im Vorjahre Beethoven vor den Vertretern der deutschen Jugend zum Erlebnis und Bekenntnis, so haben uns die beiden letzten Tage des Juni zu Schubert hingeführt. Der Staatlichen Badverwaltung Wildbad und ihrem musikalischen Leiter, KM Artur Haelßig, gebührt der volle Dank für das Zustandekommen und die Durchführung dieses schönen und an tiefen Eindrücken reichen Festes mit Franz Schubert.

Ein Schubert-Fest in Wildbad braucht keine besondere Rechtfertigung. Noch inniger als bei Beethoven verschmilzt klangliches und landschaftliches Erleben bei Schubert. Das oft liebliche Mittelgebirge der Musik Schuberts paßt in die Landschaft des Enztales. Melodische Innigkeit und liedhafte Ursprünglichkeit fügen sich stimmungsmäßig den natürlichen Reizen Wildbads ein.

Die beiden festlichen Tage berücksichtigten in sechs Veranstaltungen alle Gebiete des Schubertschen Schaffens. Als Auftakt des Festes sprach Artur Haelßig, dem die musikalische Gesamtleitung unterstand, tiefgefühlte Worte über Franz Schubert. Er sprach von Schuberts Leben, das nicht der Liebe, sondern der Freundschaft gewidmet war, er belegte durch Briefe und Tagebuchaufzeichnungen, aber auch durch Aussprüche der Zeitgenossen und Freunde Schuberts die einzelnen Stationen dieses Leidensweges eines Genius', und er sprach von der unfaßbaren Fruchtbarkeit der wenigen Jahre des Schaffens, die ein Verströmen eines unversiegbaren Quells musikalischer Einfälle darstellen.

Die Interpretation der Schubertschen Klaviermusik war Prof. Elly Ney anvertraut worden. Nicht für die großen weiträumigen Sonaten des Meisters setzte sie sich ein, sondern für ein Gebiet der Klaviermusik, das Schuberts ureigenste Domäne ist, die Welt der Kleinkunst, der romantischen Idylle und des vielgliedrigen und stimmungsreichen Phantasierens. So spielte Elly Ney drei Moments musicaux aus Werk 94, die Impromptus in f-moll und B-dur und die Wandererfantasie mit einer farbigen Kunst des Anschlags, die jeder Nuance des Gefühls gerecht wurde, außerdem zusammen mit Artur Haelßig vierhändige Werke, die Fantasie in f-moll Werk 103 und das Grand Rondeau in A-dur Werk 107.

Für die Wiedergabe der Kammermusikwerke war das Wendling-Quartett in seiner neuen Besetzung mit Carl Wendling, Willy Müller-Crailsheim, Hans Köhler und Alfred Saal gewonnen worden. Das Wendling-Quartett konnte eine im Zusammenspiel wie in der Ausdeutung der musikalischen Inhalte mustergültige Darstellung der Streichquartette in a-moll und d-moll (Der Tod und das Mädchen) vermitteln. Ausgezeichnet die Wiedergabe des Forellen-Quintetts mit Elly Ney am Flügel und mit Alfred Graeser, Kontrabaß.

Den absoluten Höhepunkt des Festes stellte die Wiedergabe der beiden großen Symphonien in h-moll und C-dur wie die Liederstunde mit Prof. Karl Erb dar. Artur Haelßig verwandte mit dem Staatlichen Kurorchester alle Sorgfalt des liebevoll Schubert nachspürenden Musikers auf die Wiedergabe der beiden Symphonien, die vom Staatlichen Kurorchester technisch sehr befriedigend und mit voller Erfassung der seelischen Inhalte gespielt wurden. Für die Leistungen Karl Erbs als Ausdeuter des Liedes Franz Schuberts entfällt jede kritische Wertung und Betrachtung. Die Besucher in der Neuen Trinkhalle waren ergriffen von der Vielseitigkeit und Tiefe der Liedkunst Franz Schuberts und von der genialen Nachschöpfung durch Karl Erb. Die wundersame Kunst Karl Erbs, die weiten Bögen der Schubertschen Liedmelodik technisch und musikalisch zu spannen, war so sehr der Eigenart jedes einzelnen Liedes angepaßt, daß sie vom Hörer als das Natürlichste und Einfachste empfunden wurde. So und nicht anders muß Schubert gesungen werden. Einfühlsame Begleiterin am Flügel war Elly Ney.

ZOPPOTER WALDOPER 1939.

Von Heinz Kühl, Danzig.

Die Wiederholung des gesamten „Ringes des Nibelungen" von Richard Wagner in der vorjährigen Inszenierung bestätigte den damals gewonnenen Eindruck, daß die mannigfachen schwierigen Probleme, die sich bei der Darstellung des Werkes auf einer Waldbühne ergeben, von Generalintendant Hermann Merz aufs glücklichste gelöst wurden. Musikalisch wurde dieses Mal der ganze „Ring" von Prof. Robert Heger mit gewohnter Überlegenheit betreut. Verhältnismäßig groß war die Zahl erstmals nach Zoppot verpflichteter Sänger: Hans Grahl-Hamburg hatte für die Gestaltung des Siegmund nicht nur hervorragende stimmliche Mittel einzusetzen, sondern wußte auch darstellerisch stark zu fesseln, Helena Braun-Wien als Brünnhilde in „Walküre" und „Siegfried" war dank ihres strahlend leuchtenden Soprans eine ideale Verkörperung dieser Wotanstochter, Hans Braun-Berlin (Wanderer) und Wilhelm Schirp-Berlin (Hagen), die als Vertreter der tieferen männlichen Stimmlagen über wohlklingende Stimmen von großer Kraft und über eine vortreffliche Deklamation verfügen, boten gleichfalls vorzügliche Leistungen, als Brünnhilde in „Götterdämmerung" zeigte Erna Schlüter-Hamburg, daß sie eine Stimme von ungewöhnlicher Fülle und eine starke dramatische Ausdruckskraft besitzt. Aus dem Kreis der übrigen Darsteller, die hier seit Jahren als Gäste bekannt sind, seien lobend genannt Carl Hartmann-New York als Siegfried, Sven Nilsson (Fafner, Hunding), Max Roth (Wotan, Gunther), Hermann Wiedemann (Alberich), Heinrich Teßmer (Mime), Hertha Faust (Freia, Sieglinde, Gutrune), Inger Karén (Fricka in „Rheingold") und Margarete Arndt-Ober (Erda, Fricka in „Walküre" u. a.).

Dem „Ring" folgten in neuer Inszenierung durch Hermann Merz drei Aufführungen des „Tannhäuser". Die im „Tal vor der Wartburg" des 2. und 4. Bildes von Wagner geforderte Landschaft entspricht in geradezu idealer Weise dem naturgegebenen Landschaftsbild der Zoppoter Waldbühne, so daß diese beiden Akte durch den natürlichen Zauber dieses Bildes zu den stärksten und nachhaltigsten Erlebnissen der Waldoper überhaupt gehören. Der Sängerkrieg des 2. Aktes muß hier natürlich in den Burghof verlegt werden, doch kam dank der monumentalen Bauten, die nach Art einer Innenbühne einen dreiseitig umgrenzten Raum bildeten, eine sehr geschlossene und einheitliche Wirkung zustande. Durch die riesigen Ausmaße des Raums konnte sich zudem der Einzug der Gäste (ein Chor von 500 Mitwirkenden) in einer Breite und Prunkhaftigkeit abwickeln, wie sie an anderer Stelle unmöglich ist. Die Bewegung und Aufteilung dieser Massen, die ein ungemein festliches Bild boten, darf als eine neue Glanzleistung der Regieführung des Generalintendanten bezeichnet werden. Am schwierigsten ist die Erfüllung der Forderungen Wagners an das Bühnenbild in der Venusberg-Szene, wo im Freien natürlich auf manches verzichtet werden muß. Nicht restlos überzeugen konnte die zwischen Bewegungschor und eigentlichem Ballett schwankende Ausführung des Bacchanals (choreographische Ausgestaltung durch Konrad Schwartzer-Hamburg). StaatsKM Karl Tutein war ein sicherer und umsichtiger musikalischer Leiter der Aufführungen. Für die Titelpartie stand in Carl Hartmann ein ausgezeichneter Sänger zur Verfügung, dessen Stimme nach den vorangegangenen Anstrengungen der Siegfried-Partie in den beiden letzten Werken des „Ring" nichts von ihrem Glanz und ihrer strahlenden Höhe verloren hatte. Durch eine Stimme von außergewöhnlichem Klangreiz bezauberte Maria Reining-Wien (erstmalig in Zoppot) als Elisabeth. Neu für Zoppot war ferner Mathieu Ahlersmeyer-Dresden, der als Wolfram einen günstigen Eindruck hinterließ. Inger Karén (Venus) mit ihrem warmen Mezzosopran und Sven Nilsson (Landgraf), dessen kraftvolle, edle Baßstimme aufs neue begeisterte, vervollständigten die Reihe der Hauptdarsteller. In kleineren Partien bewährten sich neben anderen Else Blank-Karlsruhe als junger Hirt und Viktor Hospach-Wiesbaden als Biterolf. Lobend hervorgehoben zu werden verdienen schließlich das Festspielorchester und der Chor. Der Besuch der Festspiele war trotz der politisch gespannten Lage erfreulich gut.

KONZERT UND OPER

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 10. Juni: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge in F-dur für Orgel. — Heinrich Schütz: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes", Motette für 6st. Chor, „Habe deine Lust an dem Herren", Duett für Knabensolostimmen. — Albert Becker: „Geh aus, mein Herz, und suche Freud", Motette für vierst. Chor. — Walter Unger: „Die beste Zeit im Jahr ist mein", Motette für sechsst. Chor.

Sonnabend, 17. Juni: Herbert Collum: Fantasie und Fuge in e-moll für Orgel (1939) (UA). — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude", Motette für fünfst. Chor.

Sonnabend, 24. Juni: Johannisvesper. Introitus: „Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben

müssen, auf daß wir klug werden", Antiphone für Knaben- und Männerstimmen. — Heinrich Schütz: Dritter Satz aus dem Musikalischen Exequien (Totenmesse). — Johann Pachelbel: Ciaconna f-moll für Orgel. — Ernst Pepping: „Ein jegliches hat seine Zeit", Motette für vierst. Chor. — Johannes Brahms: Zwei Sätze aus dem „Deutschen Requiem". — Albert Becker: „Mache mich selig, o Jesu", Lied für Sopran, dreist. Knabenchor und Orgel.

Sonnabend, 8. Juli: Heinrich Schütz: „Aus der Tiefe ruf' ich Herr zu dir", für zwei Chöre (achtstimmig), in getrennter Aufstellung, „Ach Gott, vom Himmel sieh darein", für Chor, obligate englische Hörner und Orgel. — Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge in Es-dur für Orgel. — Heinrich Schütz: „Das ist je gewißlich wahr", Motette für sechsst. Chor, „Es wolle Gott uns gnädig sein", für Chor, obligate Oboen, Orgel und Gemeinde.

ERFURT. Motetten in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben).

Mittwoch, 7. Juni: Ernst Pepping: Partita f. Orgel über den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern". — Max Reger: Choralvorspiel für Orgel über „Wie schön leuchtet der Morgenstern" aus Werk 67 (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Ernst Pepping: Motette für vierst. Chor „Ein jegliches hat seine Zeit".

Mittwoch, 14. Juni: Joh. Seb. Bach: Konzert C-dur für Orgel nach Antonio Vivaldi und Fuge h-moll für Orgel über ein Thema von Corelli (vorgetragen von Friedrich Röhr). — Francesco Durante: Misericordias domini (achtst. in zwei Chören). — Pompeo Canniciari: Kyrie (vierst.). — Benedetto Marcello: Et incarnatus est (4st.). Antonio Lotti: Crucifixus (achtst.). — Antonio Caldara: Regina coeli laetare (vierst.).

Mittwoch, 21. Juni: Vincent Lübeck: Praeambulum et Fuga ex, d-moll für Orgel. — Joh. Seb. Bach: Fantasie G-dur für Orgel (vorgetr. v. Friedrich Röhr). — Zwei Abendlieder: „Der Mond ist aufgegangen" (Männerchor, Satz von Hermann Poppen) und „Nun wollen wir singen das Abendlied" (einzelne Knabenstimmen, Satz von Hans Friedrich Micheelsen). — Altdeutsche Marienlieder: „Meerstern, ich dich grüße" (altes Paderborner Wallfahrtslied); „Herrlich und mächtig" (vor 1656, Satz von Julius Röntgen); „Laßt uns erfreuen herzlich sehr" (um 1600), einzelne Knabenstimmen (Satz von Arnim Knab); „Wunderschön prächtige" (vor 1773, Satz von Sigmund von Hausegger); „Ave Maria, dich lobt Musika" (aus dem 15. Jahrhundert, Satz von H. Kretzschmar).

Mittwoch, 28. Juni: Max Reger: Präludium c-moll Werk 63.1 für Orgel und Canzone g-moll Werk 63.3 für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Ernst Pepping: Motette für vierst. Chor „Ein jegliches hat seine Zeit" und Abendlied für vierst. Chor „Der Mond ist aufgegangen".

Mittwoch, 5. Juli: Richard Wetz: Passacaglia und Fuge d-moll für Orgel Werk 55 (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Hermann Grabner: „Abend auf Golgatha" Werk 21.1 — Heinrich Kaminski: Aus dem „130. Psalm" Werk 1a: „Aus der Tiefe rufe ich" und Choral mit Sopransolo „Ich harre auf den Herren". — Joseph Haas: Aus „Eine deutsche Singmesse" Werk 60 nach Worten des Angelus Silesius: „Ich bete Gott an" und „Lobt den Herrn!"

BARMEN-ELBERFELD. Die bis Ende Juni verlängerte Spielzeit unserer städtischen Bühnen brachte noch zum Schluß eine sorgfältige Neueinstudierung der musikalisch feinen, textlich dürftigen, französischen Oper „Mignon" mit künstlerisch hochstehenden Leistungen von Hildegard Jachnow (Mignon), Ilse Römer (Philine), H. L. Korth (Wilhelm Meister), trefflichen Gesamteindrücken von Chor und Ballett. Als Senta („Fliegender Holländer") fiel Maria Stephanowa durch silbernen Klang der Stimme und große Gestaltungskraft auf. Die abgelaufene, fast 10 Monate dauernde Spielzeit weist vor oft ausverkauftem Hause eine Reihe ausdrucksvoller Opern-Aufführungen auf. Zu erwähnen ist: „Orpheus und Eurydike", „Fliegender Holländer", Kodalys „Spinnstube", Puccinis „Gianni Schicchi", Wolf-Ferraris „Susannes Geheimnis" (unter musterhafter Leitung von GMD Fritz Lehmann), „Tannhäuser", „Zar und Zimmermann", „Lustige Weiber", „Rosenkavalier", Graeners „Prinz von Homburg", „Tiefland", „Carmen", „Butterfly". Große Verdienste um stilgemäße Wiedergabe erwarb sich Operndirektor Artur Grüber, den wir nebst vielen anderen tüchtigen solistischen Kräften leider verlieren.

Starke Anziehungskraft üben die „Sommerkonzerte" des städtischen Orchesters unter Leitung von Max Alters aus. Nach einheitlichen Gesichtspunkten eingerichtet hörten wir „Aus der Welt der Oper" erlesene Ouvertüren, Szenen, Melodien aus beliebten Werken von Lortzing, Richard Strauß; „Klänge aus Wien": Walzer, Märsche, Volksmusik und dgl. von älteren und neueren Meistern der Donaustadt, „Fröhliche Musik", gefällige, künstlerisch feine Unterhaltungsmusik aller Art. H. Oehlerking.

Bonn / Rh. In der zweiten Hälfte des Konzertwinters veranstaltete die Stadt Bonn drei Symphoniekonzerte, ein Chorkonzert und drei Kammermusikabende. Ein Symphonie-Konzert war dem Werke Regers gewidmet. Die Vortragsfolge enthielt die Variationen über ein Beethovensches Thema und die sogen. Böcklinsuite. Unser Orchester unter Leitung des städtischen MD Gustav Classens ließ keinen Wunsch unerfüllt. Johanna Egli-München (Alt) sang, vom Orchester begleitet, „Die Hoffnung", „Aeolsharfe" und „Mariä Wiegenlied". Ein zweites Symphoniekonzert begann mit Haydns Symphonie in Es-dur (Nr. 99). Dann folgte Brahms' Klavierkonzert in B-dur. Prof. W. Backhaus entfesselte durch seine hinreißende Nachgestaltung wahre Beifallsstürme. Den Beschluß machte Brahms' erste Symphonie. Die Leistungen unseres Orchesters erzielten Höhepunkte in einem Sonderkonzert, das H. Wolfs Symphonische Dichtung „Penthesilea" und Bruckners Vierte Symphonie, beide in der Urfassung, brachte. MD Classens und sein Orchester wurden ungewöhnlich gefeiert. Die Bonner Madrigalvereinigung unter Leitung von Ludwig Böckeler sang drei geistliche Lieder von H. Wolf nach Gedichten von Eichendorff und drei Brucknersche Motetten.

Im Chorkonzert führte der Städt. Gesangverein (Leiter MD G. Classens) Bachs „Johannespassion" auf. Den Evangelisten sang Heinz Mathéi-Berlin. Wir bewunderten die tiefe Beseelung, die er seinem Vortrag gab. Den Christus sang Friedrich Meyer-Berlin; der Bassist Erich Meyer-Stephan-Berlin, die Sopranistin Sophie Hoepfel-Frankfurt und die Altistin Berta M. Klaembt-Köln vervollständigten die Solistengruppe, die insgesamt sehr schön und eindrucksvoll gestaltete. K. H. Pillney bediente das Cembalo, Georg Esser die Orgel.

Den ersten Kammermusikabend bestritt Alfred Höhn. Die Vortragsfolge enthielt Werke von Händel (Thema und Variationen in E-dur), Couperin, Mozart, Brahms (Sonate in f-moll), Chopin und Schumann (Symphonische Etüden). Mit überragender Technik und wendigster Einfühlung meisterte Höhn die verschiedenen Stilgattungen, sodaß jedes Werk in seiner Eigenart vollendet zur Geltung kam. Die Werke von Brahms und Schumann wurden zu Höhepunkten, die dem Künstler stürmische Huldigungen einbrachten. Der folgende Kammermusik-Abend wurde von einheimischen Künstlern bestritten. Das Streichquartett unserer Konzertmeister (Kirchenmaier, Kolb, Eifinger, Lücke) spielte Mozarts Werk in Es-dur (Köchel 428) und Dvořáks Werk 51 in Es-dur. Es schloß sich mit MD Classens (Klavier) und Frau Else Verena-Mann (Sopran) zur Darbeitung der „Rokoko-Suite" von Hermann Zilcher (Werk 65) zusammen. Frau Verena-Mann sang noch 6 Goethe-Lieder von H. Wolf; MD Classens begleitete am Flügel. Der letzte Kammermusikabend war wieder ein Höhepunkt. Das Kölner Kammertrio: K. H. Pillney (Cembalo), Reinhard Fritzsche (Flöte) und K. M. Schwamberger (Gamba) spielten deutsche und französische Musik aus dem 18. Jahrhundert: Triosonaten von Leclair und Telemann, eine Flöten-Sonate Friedrich des Großen, eine Gamben-Sonate von Händel und die „Pièces de clavicin en concert" von Rameau. Auf dem Cembalo trug K. H. Pillney die Chromatische Fantasie und Fuge von Bach vor. Die künstlerische Vollendung der Darbietungen sowohl im Zusammen- wie im Einzelspiel hat den Weltruf dieses Trios begründet. Sie offenbart sich in einer Abgeklärtheit und Reife, die kaum mehr einer Steigerung fähig ist.

Die Konzertreihe „Musik aus dem kurfürstlichen Bonn" wurde fortgesetzt mit einem dall' Abaco-Abend. Es kamen Vater und Sohn dall' Abaco zu Wort; vier Werke des Sohnes wurden in Uraufführung (nach der Handschrift) gespielt, darunter eine Cellosonate und eine Sinfonie für zwei Sologeigen mit Orchester, dazu drei Werke des Vaters dall' Abaco. Elly Volkenrath (Sopran) sang eine Arie aus einer Serenata. Sonst wirkten als Solisten mit die KM Kirchenmaier, Kolb, Lücke und als Continuocellist Willi Stadler. Das Cembalo bedienten Frau Bachem-Henseler und Dr. Henseler selbst, der für die Gestaltung der Vortragsfolge verantwortlich zeichnete. Erst durch seine Forschungen wurde dieser Abend möglich gemacht, der ein anregendes Bild von der Kunstpflege am Bonner kurfürstlichen Hof des 18. Jahrhunderts gab. Die Gesamtleitung hatte MD Classens. Walter Tetzlaff-Bonn und Else Schmidt-Gohr-Köln spielten an einem Kammermusikabend Werke für zwei Klaviere. Wir hörten Cesar Bresgens Konzert für zwei Klaviere und die Beethoven-Variationen von Max Reger. In beiden Stücken zeigten sich die jungen Künstler als schon gereifte Gestalter höchst anspruchsvoller Werke. Hilde Gammersbach-Bonn (Sopran) sang, von W. Tetzlaff begleitet, Lieder des Finnen Yrjö Kilpinen, die meist deutsche Texte haben. An ihnen und Liedern von H. Wolf konnten H. Gammersbach und ihr Begleiter ihre poetische Gestaltungskraft beweisen.

Wir hatten noch Gelegenheit, Walther Tetzlaff als sehr beachtenswerten Cembalisten kennen zu lernen. Mit anderen Lehrern der Hochschule für Lehrerbildung (Franz Grünkorn, Flöte, KM Lücke, Gamba) und mit Frau Verena-Mann gab er ein Konzert in dem Festsaal der Hochschule. Er erläuterte zu Beginn die Form und Technik der Cembalomusik, sowie ihre besonderen Anforderungen und spielte selbst die „Sechs kleinen Präludien für Anfänger" von Bach sowie die Cha-

conne in G-dur von Händel. Frau Verena-Mann sang Kanzonetten aus der Barockzeit mit Cembalobegleitung und zwei Arien von Rameau mit Cembalo- und Flötenbegleitung.

Ein Streichquartett neuartiger Form führte uns unser Bratschist Walter Blobel vor. Statt der zweiten Geige ist eine „Violane" eingesetzt (mit sechs Saiten von H bis c''), statt der Viola eine „Gambviola" (mit sechs Saiten von Fis bis g'). Die Saiten haben Quartenabstand. Es soll durch diese neuen Instrumente möglich gemacht werden, die Mittellagen zwischen Geige und Viola und zwischen Viola und Cello mehr auszunützen. Ein nach Form und Gehalt besonders gut gelungenes Werk, das eigens für dieses Quartett geschrieben wurde, begann die Vortragsfolge: 8 Veränderungen über ein Thema, frei nach Diabelli, von Otto Weilburg (MD in Wels, Oberdonau). Das Werk zeigte die technischen Möglichkeiten und die Schönheiten dieses neuen Quartettklangs. Mehr spielerisch und virtuos behandelt Hugo Rabus-Karlsruhe den neuen Klangkörper. An zwei Werken wurde bewiesen, daß man auch die ältere Quartettliteratur mit ihm darstellen kann: an Haydns Variationen aus dem sogen. Kaiserquartett und an Arenskys Quartett für Geige, Bratsche und zwei Celli. Die Violane spielte der Schöpfer dieses Quartetts, W. Blobel, selber, die Gambviola W. Seyfferth. Im ganzen brachte der Abend den eigenartigen Klang des neuen Quartetts eindrucksvoll zur Geltung. Man möchte ihm weitgehende Beachtung wünschen.

Der Bonner Männer-Gesangverein und der Stollwerckſche Männerchor aus Köln setzten sich unter Leitung von Dr. W. Czwoydzinski für zwei Neuigkeiten ein: den „Sonnengesang" von Kurt Lißmann für Chor und Orchester und für den Zyklus „Von deutscher Art" von Hans Wedig für Chor mit Bläserbegleitung (UA). Die Texte dieses Zyklus stammen aus der Edda, von Lersch, Rosch, Gerhard, Schumann und Eichendorff. Das Werk ist ernst und streng gehalten; es verzichtet auf den üblichen Wohlklang der Männerchorkomposition. In manchen Teilen wirkt es sehr eindrucksvoll. Johannes Peters.

BERNBURG/Saale. Die Annahme, daß durch den im Herbst 1938 gegründeten „Bernburger Konzertring" der NSG „Kraft durch Freude" das städtische Musikleben nicht nur eine wünschenswerte Vereinheitlichung, sondern auch eine fühlbare Hebung der Konzertbesucherzahl erfahren würde, hat sich als richtig erwiesen. Dadurch, daß alle Konzerte veranstaltenden Vereine dem Konzertring beitraten, kommen Überschneidungen nicht mehr vor. Sämtliche Konzerte waren erfreulich gut besucht. Die Durchschnittsbesucherzahl betrug 700. Zu diesem äußeren Erfolge trägt wesentlich bei, daß der Leiter des Konzertringes, MD Bollmann, gleichzeitig Kreismusikreferent von KdF, städtischer Musikbeauftragter und musikalischer Leiter der in Frage kommenden örtlichen Vereine ist.

Dank großzügiger städtischer Unterstützung konnte auch die rein künstlerische Seite der Konzerte auf eine Höhe gebracht werden, welche die der Vorjahre weit übersteigt. Der finanzielle endgültige Abschluß ist ein guter, und mit dem nächsten Konzertwinter, der jetzt bereits vorbereitet wird, ist mit einem Zunehmen der Anrechtsinhaber zu rechnen.

Der Konzertring brachte zwei Orchesterkonzerte: Das Orchester des Landeskonservatoriums der Musik zu Leipzig unter Prof. Davisson zeigte vor allem in der 2. Sinfonie von Joh. Brahms sein ausgezeichnetes Können. Das NS-Sinfonieorchester unter GMD Adam riß durch seine vorzügliche Interpretation die über 1000 Zuhörer zu wahren Beifallsstürmen hin.

Wie in jedem Jahre gab es zwei große Chorkonzerte, für die sich der hiesige gemischte Chor des Konzert- und Oratorienvereins, Lehrer- und Zöllner-Verein dem Konzertring zur Verfügung stellten. Es ist üblich geworden, dabei je ein Konzert mit zeitgenössischen und guten älteren Werken durchzuführen. Spittas Kantate „Wir gehen als Pflüger durch unsere Zeit" und Grabners „Segen der Erde" mit Paula Schneider-Heidelberg und Friedrich W. Härtel-Leipzig als Solisten gelangten im 1. Chorkonzerte zu eindrucksvoller Wiedergabe. Eine ausgezeichnete Aufführung erlebte Händels „Herakles" mit Gisela Meyer-Berlin, Gertrude Hepp-Berlin, Prof. Hauschild-Berlin und Willy Heese-Leipzig in den Solopartien. Die Leitung der Chorkonzerte hatte MD Bollmann.

Das Salzburger Mozart-Quartett zu dem im Klavierquartett g-moll von Mozart Fritz Bollmann als Pianist trat, bewies, daß es zu den besten Kammermusikvereinigungen unserer Zeit gehört.

Einen besonderen Höhepunkt bedeutete der Lieder- und Balladenabend von Kammersänger R. Bockelmann mit Fritz Bollmann als Begleiter. Dieser gottbegnadete Sänger errang nichtendenwollenden Beifall.

Neben diesen sechs Konzerten des Konzertringes brachte KdF noch vier Veranstaltungen, zu denen die Konzertringmitglieder verbilligten Eintritt erhielten: zwei Kammermusikabende des Kade-Quartetts-Magdeburg mit Fritz Bollmann am Flügel, „Alte Weihnachtsmusik" und eine „Abendmusik bei Friedrich dem Großen", einen Ballettabend des „Romantischen Balletts"-München und eine künstlerisch wertvolle Feierstunde zum 5. Jahrestag von KdF mit Wagner-Chören aus „Tannhäuser" und „Meistersinger" und der „Egmont-Ouverture" unter MD Bollmann. Gerade die Ausgestaltung dieser Feierstunde beweist, daß unsere KdF-Kreisdienststelle

bestrebt ist, auf musikalischem Gebiete wirklich vorbildlich Gutes zu vermitteln.

Aus den verschiedenen Konzerten der Männerchöre verdient besonders das Festkonzert des Lehrergesangvereins anläßlich seines 75-jährigen Bestehens hervorgehoben zu werden. Wie stets setzte er sich auch in diesem Konzert unter MD Bollmann stark für das zeitgenössische Schaffen ein und erhielt im Anschluß an dieses Konzert vom Propaganda-Ministerium die Zelter-Plakette. Unsere junge Gaubühne unter dem Intendanten Kuhnert brachte in unserem Stadttheater neben dem Schauspiel und der Operette einige den Verhältnissen und den vorhandenen Kräften entsprechend gelungene Opernabende mit dem „Figaro", der „Traviata" und den „Lustigen Weibern". Eine Verstärkung des augenblicklich zur Verfügung stehenden Orchesters erscheint dringend notwendig. Im Dessauer Friedrich-Theater hörten unsere Theaterringmitglieder eine musikalisch vorzügliche Aufführung der „Ariadne auf Naxos" unter GMD Seidelmann. Fritz Bollmann.

DESSAU. Das Musikleben der Gaustadt Dessau war auch in diesem Winter sehr stark auf die Kulturarbeit des Dessauer Theaters zugeschnitten, dessen Besucher- und Anrechtszahlen weiterhin an der Spitze aller deutschen Bühnen einzureihen sind. Der Opernspielplan, dessen treibende Kräfte die Regiebegabung des Intendanten Herm. Kühn, GMD Seidelmann und KM Eigl darstellen, hielt sich auf achtbarer Höhe und setzte die alte Dessauer Wagnertradition, die im neuen Hause sehr weitreichende Entwicklungsmöglichkeiten gewonnen hat, mit einer Aufführung der „Walküre" fort, bei der mancherlei eigenartige Regiegedanken auffielen. Daneben gab es als die vielleicht größte künstlerische Tat im Strauß-Jahr die „Ariadne" des Meisters, Verdis „Traviata" und eine rege Berücksichtigung der Spieloper, von der Lortzings „Waffenschmied", Boieldieus „Weiße Dame" und Donizettis „Lucia di Lammermoor" genannt seien. Die Verpflichtung gegen das zeitgenössische Schaffen erfüllte das Dessauer Theater mit der Uraufführung der Oper „Carina Corvi", derer bereits in einem Sonderbericht gedacht wurde. Schließlich darf noch auf die sehr würdige Aufführung der „Meistersinger" hingewiesen werden, mit der die Spielzeit eingeleitet wurde.

Starke anregende Kräfte gingen wieder von den 8 Anrechtskonzerten der Kapelle des Dessauer Theaters aus, bei deren Programmgestaltung gleichfalls das zeitgenössische Schaffen eine relativ weitreichende Berücksichtigung gefunden hatte. So hörte man hier die in ihrer formklaren Gestaltung und der Plastik ihrer Thematik sehr beachtliche 7. Symphonie des Leipzigers Hermann Ambrosius, den farbreich musizierten „Oberon" des Schöpfers der „Schneider von Schönau" Brandts-Buys, Graeners stimmungsdichte Gotische Suite, Ravels virtuos-durchsichtige Orchesterstudie „Alborada del grazioso" und Wolf-Ferraris D-dur-Divertimento. Daneben war Tschaikowsky mit der eingängigen Serenade für Streichorchester, Berlioz mit der Ouvertüre „Der römische Karneval" und Hans Pfitzner mit den zwei Orchestergesängen „Zorn" und „Klage" (Solist Josef v. Manowarda) vertreten. Die große Symphonik war mit Beethovens Dritter, der c-moll-Symphonie Nr. 2 Anton Bruckners in der Urfassung, der Dritten von Brahms, Schumanns d-moll-Symphonie usw. in umfassender Weise berücksichtigt. Mit der Ausnahme eines Dirigentengastspiels des Gewandhauskapellmeisters Prof. Hermann Abendroth war die Leitung dieser Konzerte GMD Helmut Seidelmann anvertraut, bei dem das von innen durchbrechende, der erdhaften Mystik des schlesischen Raumes entspringende Temperament immer stärker hinter einer abgeklärten Vertiefung der lyrischen Stimmungswerte zurücktritt. Der Sinn für opernmäßige, starke Kontraste ist dabei voll erhalten geblieben. Eine recht glückliche Auswirkung findet seine musikalische Begabung auf dem Gebiete des Chorwesens, bei dem der Missa solemnis Beethovens das in der Einheitlichkeit seines Stilwillens auch heute noch sehr hörenswerte „Verlorene Paradies" Enrico Bossis gegenüberstand. Die letztgenannte Aufführung galt gleichzeitig als das „24. Anhaltische Musikfest", die damit nach einer zumal zu Schneiders und Klughardts Zeiten sehr ruhmreichen Entwicklung auf einen einzigen Chorabend zusammengeschmolzen sind. Das Charakteristikum ist dabei die Teilnahme der sämtlichen größeren anhaltischen Chöre aus Bernburg, Köthen und Zerbst. Es ist ein Zeichen der Zeit, daß es im Gegensatz zu früheren Tagen der Großstadt Dessau heute nicht mehr möglich ist, ein den Einsatz großer chorischer Massen erforderndes Werk aus eigener Kraft zu bestreiten.

Neben diesen großen repräsentativen Veranstaltungen des Dessauer Theaters konnte sich bisher eine weiterreichende musikalische Betätigung nur in sehr beschränktem Maße entfalten. Die Belebung, die durch das Wiedererscheinen des früher international anerkannten Dessauer Streichquartetts eintrat, wurde durch das nachlassende Interesse an den Kulturabenden des jungen heimischen Geigers Wolfgang Wüstinger wieder ausgeglichen. Das Dessauer Streichquartett, das schon an sich einen empfehlenden Beweis für die Qualitäten des gesamten Orchesters bildet, wird von dem ersten Konzertmeister Wolfgang Stavenhagen geführt, der im Rahmen der Symphoniekonzerte mit dem Vortrag des Violinkonzerts von Tschaikowsky sich als ein technisch vollendet durchgebildeter Künstler mit einer ungemein schlichten und verinnerlichten Gestaltungsgabe sowie einem

ſehr geſangvoll modellierten Ton erwieſen hatte. Der leider durch einen Unfall zeitweiſe behinderte Violoncelliſt Konzertmeiſter Fritz Rupprecht und der Bratſcher Konzertmeiſter Meyer gehörten dem Quartett ſchon zu jener Zeit an, die ſeinen Ruhm am weiteſten in die Ferne trug. Bei den vier Abenden fiel beſonders die ſehr durchdachte Programmgeſtaltung auf, die u. a. Quartette berühmter Opernkomponiſten wie Verdi und Roſſini einander gegenüberſtellte. Das Zuſammenſpiel läßt auch heute wieder keinen Wunſch offen.

Die Kulturabende Wolfgang Wüſtingers, für die diesmal die deutſche Arbeitsfront NSG „Kraft durch Freude" als Veranſtalter zeichnete, litten ſehr unter der ſchwachen Beſucherzahl. In zwei Zyklen aufgeteilt, durfte man ſich auch hier an einer wirklich kulturſchöpferiſchen Durcharbeitung des Programmaufbaus freuen, der bald Muſikergeſtalten wie Schubert, Mozart oder Fr. Wilhelm Ruſt in den Mittelpunkt ſtellte, bald unter den Titeln „Nordiſcher Abend", „Altitalieniſche Meiſter", „Volkstümlicher Abend" uſw. intereſſante Querſchnitte legte. Das moderne Schaffen trat dabei in dieſem Jahre etwas mehr zurück. Genau wie bei den Symphoniekonzerten des Deſſauer Theaters hatte auch Wolfgang Wüſtinger eine glückliche Hand bei der Auswahl ſeiner Soliſten, von denen die ſympathiſche Evy Tibell (Alt) an erſter Stelle genannt ſei. Von den ſtändigen Helfern überragten wieder das grundmuſikaliſche Klavierſpiel Otto Donaths und der begabte Celliſt Fritz Schiering.

Von den ſonſtigen Ereigniſſen des Konzertwinters ſei noch auf ein Gaſtſpiel des NS-Symphonieorcheſters unter GMD Franz Adam verwieſen, ferner auf ein Gaſtſpiel des Salzburger Mozart-Quartetts bei der Nordiſchen Geſellſchaft und ein Konzert des Frauenchores Schlaffhorſt-Anderſen.

Soziologiſch iſt ſehr aufſchlußreich, daß in Deſſau die Konzertfreudigkeit der Einwohner im Grund noch auf den alten Stamm der langjährigen Muſikfreunde beſchränkt iſt, während der unerhört ſtarke Zuzug von außerhalb in der Hauptſache ſolche Schichten umfaßt, die bisher nur in kleinem Umfange an die Kunſt herangeführt werden konnten. Trotzdem wird es möglich ſein, die ſich anbahnende geſunde Aufwärtsentwicklung auch in Zukunft weiterzutreiben. Dr. Hans Georg Bonte.

FREIBERG (Sachſen). Die im Jahre 1937 vom ſtädtiſchen Muſik- und Theaterdezernenten Herbert Kurtz ins Leben gerufene Konzertgemeinde hatte auch im letzten Konzertwinter wieder große Erfolge aufzuweiſen. Sie bot ſechs Anrechtskonzerte, die alleſamt ſehr zufriedenſtellend beſucht waren. Drei Abende beſtritt das verſtärkte Städtiſche Orcheſter. KM Willi Schabbel hatte mit ſeiner tüchtigen Muſikerſchar ſehr anſprechende Programme einſtudiert und zeigte bei der Auslegung der zur Aufführung gebrachten Werke erneut ſein beachtliches Stilgefühl. Beethovens Paſtorale und Johannes Brahms' Zweite waren die Hauptwerke der Sinfoniekonzerte. Hermann Zilchers genial geformter Luſtſpielſuite „Der Widerſpenſtigen Zähmung" ward ein beſonderer Erfolg zuteil. Von den Soliſten ſind an erſter Stelle der jugendliche Meiſtercelliſt Prof. Ludwig Hoelſcher (Dvořák-Konzert) und Prof. Max Saal-Berlin, der mit prickelndem Harfenſpiel erfreute, zu nennen. Marga Wüſtner-Dresden (Klavier) erwies ſich bei Beethovens Es-dur-Konzert techniſch und vortraglich als überaus ſattelfeſt, konnte freilich infolge ihrer Jugend noch nicht ganz bis in die tiefſten Regionen des reifen Meiſterwerkes eindringen. In einem weiteren Anrechtskonzert brachten das Freiberger Trio Dietze-Barth-Haſchke Brahms' Werk 8 und die aus den Mitgliedern Döring, Lehmann, Trinks, Tanneberger, Neubert, Etzdorf und Hachenberger beſtehende Kammermuſikvereinigung des Städtiſchen Orcheſters Beethovens Septett Werk 20 in ſchöner Geſtaltung zu Gehör. Mit einer feinziſelierten Wiedergabe von Richard Strauß' Celloſonate (F-dur) verabſchiedete ſich Georg Haſchke, nach Köthen als Kapellmeiſter übergegangen, von Freiberg, in deſſen Muſikleben er viele Jahre hindurch eine führende Rolle als Vertreter ſeines Inſtruments ſpielte. Die übrigen beiden Konzerte fanden im altehrwürdigen Freiberger Dom ſtatt. Dort ließ Kantor Arthur Eger die große und die kleine Silbermann-Orgel in edlem Wettſtreit miteinander erklingen (Bach-Händel-Abend) und mit einer prächtig geſteigerten Wiedergabe der Johannis-Paſſion von Joh. Seb. Bach brachte er die letztwinterlichen Veranſtaltungen der Konzertgemeinde zum Abſchluß. — Außerhalb deren Bereich ließen ſich hören: Prof. Walter Schaufuß-Bonini-Dresden, der einen ausgezeichneten Klavierabend gab, der Dresdener Kreuzchor unter Prof. Rudolf Mauersberger, der die Mitglieder der Vortragsgeſellſchaft „Erholung" zu ſpontanem Beifall hinriß, die Don-Koſaken, Organiſt Gerhard Roſt mit ſeinem Nicolai-Kirchenchor und die Sänger aller Freiberger Männerchöre (DSB) unter Kreischormeiſter Oskar Müller (WHW-Konzert). In dem von Intendant Ernſt Lüſenhop ſorgſam betreuten Stadttheater feierte u. a. gediegene, gehaltvolle Operettenmuſik (Joh. Strauß, Lehår, Künneke, Zeller uſw.) oft Triumphe.

Walter Frickert.

GELSENKIRCHEN. Im Rahmen der vom ſtädtiſchen MD Dr. Hero Folkerts planmäßig betriebenen Bruckner-Pflege erklang im 7. ſtädtiſchen Hauptkonzert die 6. Sinfonie des großen Stiftsorganiſten. Die zu hoher Geſchloſſenheit geführte Wiedergabe zeichnete ſich durch klangliche

Ausgeglichenheit, imponierende Gesamthaltung, Erhabenheit und Feierlichkeit aus, die in den vom städtischen Orchester klangprächtig herausgebrachten Bläserfanfaren am Schluß gipfelte. Höhepunkt der musikalischen Gestaltung war das Adagio, dessen fast überirdische, in Reinheit und Stärke der Empfindung gebettete Schönheiten Dr. Folkerts den begeisterten Hörern ganz unmittelbar nahebrachte. Das zeitgenössische Musikschaffen kam an diesem Abend mit einem Orchesterspiel von Wilhelm Maler zu Worte, einem in der kunstvollen Beherrschung des polyphonen Stils und der persönlich-eigenartigen Klangerfindung recht gekonnten Werk, das sich durch Frische und Willen zur Melodie auszeichnet und mit einem festlichen Aufschwung schließt. Die ausgezeichnete Wiedergabe, die das städtische Orchester unter Dr. Folkerts dem nur wenige Minuten beanspruchenden Werk angedeihen ließ, fand recht beifällige Aufnahme. Solistin des Konzerts war die junge, talentierte Geigerin Nora Ehlert, die sich mit dem Violinkonzert in g-moll von Max Bruch zum ersten Male in Gelsenkirchen vorstellte und mit einem von Temperament und starker Intensität erfüllten Spiel dem dankbaren Werk zu einer von jugendlicher Frische getragenen Wiedergabe verhalf, die starken Anklang fand.

Außerhalb des Rahmens der städtischen Musikveranstaltungen verdient ein Konzert Erwähnung, in dem sich das NS-Symphonie-Orchester zum zweiten Male in Gelsenkirchen vorstellte. Mit der Ouvertüre zu Webers „Euryanthe", einer alle Tiefen erfassenden Ausdeutung der c-moll-Sinfonie von Beethoven, „Till Eulenspiegels lustigen Streichen" und der „Tannhäuser"-Ouvertüre erlebten die zahlreichen Hörer Offenbarungen deutschen Geistes in deutscher Musik, die sie hoch über den Alltag mit seinen Sorgen erhoben. Staats-KM Erich Kloß fand für seine ausgezeichnete dirigentische Leistung, das Orchester für sein untadelhaftes Spiel begeisterten Beifall.

Eine Lücke im Gelsenkirchener Musikleben hat seit einigen Jahren der Kinderchor der Josefschule in Gelsenkirchen-Schalke auszufüllen begonnen. Seinerzeit gegründet aus der Notwendigkeit heraus, für die Aufführung der Kantate „Von deutscher Not" von Georg Nellius den Kinderchor zur Verfügung zu haben, hat er unter der zielbewußten Leitung des Lehrers und Chordirigenten Arnold Merkelbach sich in mühevoller, aber erfolgreicher Arbeit zu einem Chor von 220 Kindern entwickelt, der sich in seinen Leistungen heute ebenbürtig neben etwa den bekannten Bielefelder Kinderchor stellen kann. Seine Stärke ist das Volkslied und mit ihm verwandtes schlichtes Liedgut, aber auch wenn Arnold Merkelbach öfter eigene Bearbeitungen beisteuert, wie in dem kunstvollen Satz des ostpreußischen Liedes „Wo des Haffes Wellen . . .", wird nie die Linie des Volksliedhaften verlassen. Die klangliche Einheitlichkeit des Chores, seine vorbildliche Singedisziplin und deklamatorische Präzision ließen ein Konzert, auf dessen Vortragsfolge Volkslieder aus fünf Jahrhunderten standen, zum bisherigen Höhepunkt im öffentlichen Auftreten des Chores werden. Dr. K. W. Niemöller.

GREIZ. Das winterliche Konzertleben war nicht ganz auf der Höhe jener Veranstaltungen, die Greiz den Namen einer Musikstadt von erlesener Kultur eingetragen haben. Äußere Gründe: die mit der Umwandlung der Konzertorganisation und ihrer Einordnung in die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" zuerst sich ergebenden Schwierigkeiten, notwendige Veränderungen im „Städtischen Orchester", das durch Fortzug und Todesfall bedingte Aufhören der eigenen, künstlerisch hochstehenden Kammermusikvereinigung (Bleißquartett), Beschränkung der Mittel — trotz starker, finanzieller Unterstützung des Städtischen Kulturamtes, u. a. m., waren für eine Krise verantwortlich, die — es sei dies ausdrücklich festgestellt — jetzt durch Maßnahmen zielbewußter und kulturfreudiger Kräfte des Musiklebens, insbesondere der Musikbeauftragten Bürgermeister Seidel und Hermann Stier, überwunden zu sein scheint. Es gehört dazu an erster Stelle die Reorganisation des „Städtischen Orchesters", das als Hauptträger der Anrechtskonzerte des Konzertrings (neben den von jeher zugezogenen Gastorchestern) zu gelten hat.

Von den acht Anrechtskonzerten wurden die Hälfte vom „Städtischen Orchester" ausgeführt und von seinem Leiter, KM Gustav Krüger, mit erlesenen Musikfolgen bedacht.

Ein „Romantikerabend" brachte Schuberts C-dur-Sinfonie, das Schumannsche Klavierkonzert (Solistin: Waldtraut Müller-Altenburg) und Weber-Ouverturen, ein zweiter, sehr reizvoll durch die Hervorhebung der romantischen Linie in wesensverwandten, obgleich zeitlich verschiedenen Meistern: „Rheinische Sinfonie Es-dur" von Schumann, Richard Wetz' seltsam versponnenes „Konzert für Violine und Orchester", dem Prof. Robert Reitz-Weimar ein liebevoll versenkter Ausdeuter war (das Konzert ist ihm gewidmet), und Pfitzners köstliche „Käthchen-Ouvertüre". Eine aufgelockerte orchestrale Musikfolge ergab sich, als Oskar Sala-Berlin (ein Sohn unserer Stadt) Vorträge für Trautonium und Orchester auf dem von der Reichsrundfunkgesellschaft zur Verfügung gestellten Trautonium gab. Mit dem Mozart-Violinkonzert, Paganini-Variationen mit Orchester, sowie Stücken für Solotrautonium von Bach, Paganini und dem Vortragenden selbst, gab der Künstler interessante Eindrücke von der Reichhaltigkeit dieses zukunftsvollen Instrumentes.

Als Gastdirigent riß Georg Oskar Schu-

mann-Berlin — hier bereits in gleicher Eigenschaft bewährt — mit Feuer und Leidenschaft das Städtische Orchester zu ungewöhnlichen Leistungen hin. Dvořák (5. Sinfonie), Liszt und Berlioz kamen prächtig zur Wirkung. Und eindrucksstark war das Konzert der „Reußischen Kapelle"-Gera unter Prof. Heinrich Laber, der, wie alljährlich, diesmal mit einer Haydn-Sinfonie und Brahms' „Vierter" beispielhafte Sinfonik bot (Solist: Kammermusiker A. Gehrsitz-Gera mit Mozarts Flötenkonzert in D-dur).

Solistenabende: J. Manén-Violine, C. Sarobe-Gesang (Berlin), sowie eine feine Kammermusik auf alten Instrumenten: E. Mönckemeyer (Blockflöte), W. Gerwing (doppelchörige Laute) und Elisabeth Albers Gesänge aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert rundeten die Anrechtskonzerte ab, denen sich im „Segen der Erde" von H. Grabner eine große Chorfeier anschloß. KMD Gotthold Schneider hatte dem zeitentsprossenen Werk durch die vereinigten Chöre „Frauenchor"-, „Orpheus"- und „Kinderchor-Wehlage" eine dem kultivierten Vermögen der Chöre entsprechende wirkungsstarke Aufführung gegeben, zu der das „Städtische Orchester" den instrumentalen Teil übernommen hatte. Für die Soli setzten sich die Sopranistin Wally Geist-Leipzig und der Greizer Konzertsänger Willy Schwerdtfeger, ein Bariton von erlesener Ausdruckskunst, ein.

Hervorzuheben ist noch ein Solistenabend Greizer Künstler, des jugendlichen, hochbegabten Geigers Gerhardt Bosse, Willy Schwerdtfegers (der sich ihm zur Verfügung gestellt hatte) und des Stadtorganisten Alfred Schäuflers (Begleitung), an dem ein hingebungsvolles, werkgetreues Musizieren der Werke von Beethoven, Mozart, Schubert und Schumann für den künstlerischen Ernst der Vortragenden sprach.

Daß am „Tag der deutschen Hausmusik" in der Veranstaltung der Musikerzieher (RMK) neben den gediegensten Werken der Altmeister, Klassiker und Romantiker von dem jugendlichen Nachwuchs der Musikbeflissenen die „Lumpengesindelkantate" von Cesar Bresgen zur luftigen szenischen Aufführung kam, sei noch berichtet.

Die Kirchenmusik erfährt in Greiz eine besonders rege Pflege, nicht nur in der Stadtkirche durch Kantor KMD G. Schneider, dessen fein geschulter Chor sich in diesem Winter besonders wirkungsvoll um Gesänge zeitgenössischer Komponisten: Reger, P. Gerhard, Raasted und Kranz bemühte, sondern auch in den Vororten, wo Kantor E. Opitz und Dr. H. Hüllemann (letzterer mit Bachkantaten) die Musica sacra alter Meister zum Klingen brachte.

Einen Orgelspieler von überragender Bedeutung (durch Konzerte in vielen Städten erhärtet) besitzt Greiz in dem Stadtorganisten Alfred Schäufler. Seine virtuose Technik, seine aufs äußerste verfeinerte Registrierkunst und seine Stilsicherheit, die uns schon die größten Werke der Orgelkunst ausdeuteten, erwiesen sich an seinen eigenen „Orgelabenden" wieder an Werken von Raasted, Karg-Ehlert, Penzlin (Nordische Sonate), sowie den Reger-Werken größten Ausmaßes: „Fantasie und Fuge d-moll", „Introduktion, Passacaglia und Doppelfuge e-moll" u. a.

Bereits in den Frühling fiel das „I. Osterländische Kreissängerfest" des „Deutschen Sängerbundes", dem Greiz die gastliche Stätte bot. Hunderte von Gesangvereinen waren zusammengekommen, um ein Bekenntnis für deutsche Art im deutschen Liede abzulegen. Sängerkreisführer Gehrisch-Zeulenroda hielt Begrüßungs- und Festrede, während Gauchormeister Prof. Laber-Gera und MD Hertel-Plauen als Wertungsrichter walteten. Die Massenchöre der Großkundgebung und Bekenntnisfeier, die den Höhepunkt des Festes bildete, leitete Kreischormeister A. Heuschkel-Gera in starker Erfassung der Sängerschaft.

Die festlichen Veranstaltungen, unter denen auch eine abendliche „Chorfeier" u. a. das Chorwerk von W. Böhme-Reichenbach: „Bilder aus einer alten Stadt" brachte, von Chören aus Greiz und Zeulenroda wirkungsvoll unter Alfred Eckarts (Greiz) Leitung ausgeführt, gaben einen klaren Begriff von dem idealen Bestreben des DSB, der regen Arbeit in den einzelnen Chören und der vielfach erreichten sängerischen Kultur. Und ebenso von dem Liedgut, das, vermehrt durch das Bekenntnislied zur völkischen Erneuerung, neue Wege kraftvoll beschreitet. Namen wie: Trunk, Grabner, Siegl, Lißmann, Lemacher, Heinrichs u. a. stehen da in erster Linie. E. Heuwold.

MÜNSTER/Westf. Mit einem abwechslungsreichen und anregenden Programm schloß der Musikverein die Reihe seiner diesjährigen Konzerte ab. An instrumentalen Darbietungen erklangen als Neuheiten für Münster Strawinskys Pulcinella-Suite für kl. Orchester und Ravels Daphnis und Chloë. Inmitten stand Boccherinis Konzert für Violoncello und Orchester, das Enrico Mainardi vorzüglich meisterte, und den Beschluß bildete Brahms' immer wieder gern gehörte 4. Symphonie in e-moll. Die Städtischen Konzerte klangen mit Bruckners 8. Symphonie aus, der ein Konzert allein gewidmet war. Die an zwei Abenden stattfindenden Passionsmusiken gaben dem Chor des Musikvereins erneut Gelegenheit, mit großen Leistungen hervorzutreten, einmal in Labrocas Stabat Mater und in Malipieros Passion, das andere Mal in der Bachschen Johannes-Passion. In den Werken der beiden zeitgenössischen Italiener lernte man eine persönlich und eindringlich gestaltete Musik kennen, die fesselnd im Stil, reich an Ausdruckswerten genannt werden darf. GMD

Hans Rosbaud war sowohl den Neuheiten wie auch dem altbewährten Vortragsgut der nach der musikalischen und technischen Seite hin überlegene, hinreißende Gestalter. An solistischen Gesangskräften traten in den beiden Passionsveranstaltungen Amalie Merz-Tunner, Heinz Marten, Anton Knoll, Johannes Willy, Hans Hager hervor, die sämtlich mit zum guten Gelingen beitrugen, in allem unterstützt durch das vortreffliche Musizieren des Orchesters. Im 4. und letzten Konzert der Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik stellte sich Gertrude Pitzinger, mit Dr. H. Enßlin am Flügel, als ausgesprochene Liedsängerin vor, die verschiedene Stile gleich gut auszuschöpfen vermochte. Zweimal traten Studienorchester und Chor der Westfälischen Schule für Musik unter der Leitung von Dr. Richard Greß an die Öffentlichkeit, dabei altes und zeitgenössisches Musikgut berücksichtigend. Die Darbietungen umfaßten die Namen: J. S. Bach, Fasch, Fux, Geminiani, Telemann, Bresgen, Degen, Hoffmann, Höffer, Leigh, Ruhrmann und Thomas. Im Rahmen des Collegium musicum der Westfälischen Wilhelms-Universität musizierte der Kammermusikerkreis Scheck-Wenzinger wertvolle alte Musik in hervorragender Weise, und endlich ist noch der Klavierabende der beiden einheimischen Pianisten Dr. H. Enßlin und Werner Grewe zu gedenken, die beide in anspruchsvollen Programmen eine eindringliche Leistung ihrer Künstlerschaft ablegten. Aus der Welt des Theaters ist von zwei Neueinstudierungen zu berichten, des „Boris Godunoff" von Mussorgsky und der „Meistersinger" von Richard Wagner. Beiden Werken ließ GMD Hans Rosbaud eine überragende Wiedergabe zukommen, die bewies, wie sehr er auch auf dem Gebiet der Oper hier vorbildliche Arbeit leistet.

Dr. Richard Greß.

OSNABRÜCK. (Oper.) Als letzte künstlerische Großtat der sich dem Ende zuneigenden Spielzeit erschien Wagners „Tristan" auf unserer Bühne. Das seit der Vorkriegszeit hier nicht mehr gegebene Werk erlebte eine fast als festspielmäßig zu wertende Wiedergabe, vor allem auch dank der sorgfältigen und klangvollen Behandlung des Orchesters durch MD Willy Krauß. Als Isolde erwies Annaliese Frey von neuem ihre bedeutende Befähigung zur Verkörperung Wagnerscher Frauengestalten; ebenso erfüllte der Tristan des Kammersängers Christian Wahle-Berlin alle Ansprüche, die diese schwierige Partie erfordert. Von den übrigen Mitwirkenden zeichneten sich namentlich Charlotte Korneffel (als Brangäne) und Hans Hofmann (als Marke) im Gesanglichen aus. — Joh. Schenks altväterisches Singspiel „Der Dorfbarbier" ist auch heute noch seiner Wirkung sicher, wenn es so heiter und lebensvoll dargestellt wird, wie es hier unter der Regie von Walter Hönsch geschah. Des musikalischen Teils nahm sich Adolf Spickermann in feinsinniger Weise an. Mit einem vergleichenden Blick auf die spätere Operette mag man bedauern, daß die das ältere Singspiel kennzeichnende Mischung von Burleske und volkstümlicher Treuherzigkeit, gebunden durch die klaren Formen der klassischen Oper, ausgestorben ist.

(Konzert.) Im letzten städtischen Orchesterkonzert setzte sich Prof. Gerhard Hüsch für die Kunst des finnischen Komponisten Yrjö Kilpinen ein, von dem er die Zyklen „Lieder um den Tod" und „Fjeldlieder" zum Vortrag brachte. Für die herbe Sprödigkeit dieser Gesänge ist Hüsch dank der Stärke des inneren Erlebens der berufene Ausdeuter. Als Hauptwerke des Abends brachte Krauß die dritte Sinfonie von Brahms und „Till Eulenspiegel" zu Gehör.

Auf Einladung des Schloßvereins konzertierte das Städtische Orchester Duisburg unter seinem ständigen Leiter, GMD Otto Volkmann, mit Werken von Haydn, Tschaikowsky und R. Strauß.

Der von der Stadt gestützte „Osnabrücker Chor" hat zwar ungeachtet aller Bemühungen zahlenmäßig die frühere Stärke noch nicht wieder erreicht, zeigt sich aber nach wie vor, dank einer ehrenvollen Tradition, auch anspruchsvollen Aufgaben gewachsen. Das bewies die kürzliche Aufführung von Beethovens Chorphantasie, in welcher sich die Leistungen von Chor und Orchester mit Graf Wesdehlens dichterisch empfundenem Klavierspiel zu schöner Einheit zusammenschlossen. Den Abend eröffnete die wenig bekannte Kantate Beethovens: „Der glorreiche Augenblick", geschrieben im Hinblick auf den Abschluß der Befreiungskriege, kein sehr bedeutendes Werk, aber von unverkennbaren Spuren des Beethovenschen Genius durchsetzt. In einer neuen, von R. Schulz-Dornburg besorgten Textfassung erlebte die interessante „Neuheit" unter Karl Schäfer eine schwungvolle Wiedergabe. Das Soloquartett (Henriette Klink-Schneider, Ellen Bosenius, Kurt Rodeck und Hans Hofmann) wurde seinen Aufgaben in vorbildlicher Weise gerecht. Zum Abschluß sang der Frauenchor acht Lieder von Schumann, die Hans Pfitzner instrumentiert und zu einem Ganzen verbunden hat. Aus einem a cappella-Konzert des Osnabrücker Volkschors verdienen die „Choräle der Nation" von Hermann Simon hervorgehoben zu werden.

Auf kammermusikalischem Gebiet bedeutete ein Besuch des Calvet-Quartetts (Paris) einen Höhepunkt. In Einheitlichkeit des Vortrags, souveräner Beherrschung des Geistigen und äußerster Verfeinerung des klanglichen Elements stehen diese Künstler heute wohl ohne Rivalen da. Ihre Vorzüge kamen bei der Interpretation ihres Landsmannes M. Ravel naturgemäß am sinnfälligsten zur Erscheinung. Im Mai veranstaltete der Schloß-

verein, als wichtiger Träger unseres kulturellen Lebens, ein dreitägiges Kammermusikfest. Das ausführende Salzburger Mozart-Quartett, eine noch junge Vereinigung, hat im Vergleich zum Vorjahr sich, was die Güte der Leistung betrifft, in sehr erfreulicher Weise entwickelt. Die Vortragsfolge berücksichtigte ausschließlich die Wiener Großmeister; neben ihnen fand das A-dur-Quartett des unlängst verstorbenen Wiener Tonsetzers Franz Schmidt gebührende Beachtung.

In einem von der Geigerin Maria Neuß und Graf Wesdehlen gegebenen Sonaten-Abend hörte man u. a. eine neue Komposition von Karl Schäfer: Variationen über eine alte Weise des Nürnberger Organisten Conrad Paumann. Das als „Serenade" bezeichnete Werk bezeugt aufs neue die eigenwüchsige Persönlichkeit des Tonsetzers. Außer ihm wirken in Osnabrück als schöpferisch veranlagte Künstler Günter de Witt, Erich Engelhorn und Georg Greiner, die sich zu einem Abend mit eigenen Kompositionen zusammengeschlossen hatten. Von diesen verdient als reizvolle und reifes Können verratende Arbeit ein Klavierwerk de Witts: Variationen über das Lied „Mein Mädchen hat einen Rosenmund" besondere Hervorhebung. Dr. Hans Glenewinkel.

RUDOLSTADT. Erfreulicherweise bewegten sich die Aufführungen des Landestheaters auch in der zweiten Hälfte der Spielzeit in aufsteigender Linie. Die Oper brachte im Januar Mozarts „Don Giovanni" in der Bearbeitung von Anheißer würdig heraus. Aber auch der „Spanischen Nächte" von Eugen Bodart (EA) hatte man sich mit Liebe und Sorgfalt angenommen. Das Tanzspiel „Der Zaubergeiger" von Hans Grimm leitete der Stabführer Franz Xaver Zintl sicher und mit feiner Einfühlung, Beethovens Musik zu „Egmont" betreute Paul Oskar Nebelsiek mit künstlerischem Verständnis. Im Februar begann wieder unsere Nachspielzeit, da Landestheater und Landeskapelle wieder nach Arnstadt übersiedelten. Daß die Landeskapelle der Hauptträger unseres musikalischen Lebens ist, trat nun deutlich in Erscheinung. Nach einer herrlichen Aufführung von „Fidelio" ging später Ottmar Gersters wertvolle und eindrucksstarke Oper „Enoch Arden" mit durchschlagendem Erfolg über unsere Bühne. Der Opern-KM Karl Vollmer erwies sich stets als tatkräftiger, mitreißender Stabführer. Neben Ludwig Hansen, dem verdienten Intendanten, bewährten sich Otto Pickelmann und Raimund Böttcher als vorzügliche Spielleiter. Vom Solopersonal heben wir hervor: Dagmar Schröder (Donna Anna, Fidelio), Rosemarie Braun (Annemarie in „Enoch Arden"), Grete Ritschewald (Zerlina, Marzelline), Wilhelm Wehner (Enoch Arden), Horst Weiß (Fernando, Klas in „Enoch Arden") und Raimund Böttcher (Leporello). Der Chor, von Zintl trefflich eingeübt, war auch spielerisch auf der Höhe. Charlotte Hellmann hatte die Tänze zu „Enoch Arden" stilgerecht einstudiert.

Das 2. Sinfoniekonzert der verstärkten Landeskapelle unter Vollmers Leitung bot Werke zeitgenössischer Tonschöpfer. Den stärksten Eindruck hinterließ Rudi Stephans „Musik für Orchester". Statt eines zeitgenössischen Werkes spielte der eingesprungene Solist August Eichhorn aus Leipzig Dvořáks Cellokonzert Werk 104. Für das letzte Meisterkonzert der Musikgemeinde war das Berliner Frauen-Kammerorchester gewonnen worden. Unter Leitung von Ernst Wollong führte die hiesige Max-Eberwein-Singakademie mit dem Saalfelder Cäcilienverein Bruchs Komposition des „Liedes von der Glocke" auf. Orchester: die verstärkte Landeskapelle. Solisten: Mitglieder des Landestheaters. In einem Konzert der NSG „KdF" wurden das NS-Sinfonieorchester (Leitung: Staats-KM Erich Kloß) und sein Solist Philipp Schiede begeistert gefeiert.

Eine Bereicherung des Musiklebens unserer Stadt bilden die Musikalischen Vespern, die der neue Organist der Stadtkirche St. Andreas Helmut Schiffmann eingerichtet hat. In der letzten Vesper spielte Schiffmann Werke von Georg Böhm, Bach und J. N. David; der Kinderchor der Stadtkirche sang ein zweistimmiges Konzert mit Begleitung von Heinrich Schütz. Hilmar Beyersdorf.

WEISSENFELS. Im Rahmen des Heimatfests der Stadt Weißenfels, das vom 18. bis 25. Juni dieses Jahres stattfand, war ein Tag der Musik gewidmet. Weißenfels hat in der Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts einen großen Ruf gehabt. In dem Schulkonzert am Vormittag, das für Schüler und Schülerinnen aller Schulen veranstaltet wurde, spielte das städtische Orchester unter Leitung von MD Hartung Werke von Komponisten, die Beziehungen zu Weißenfels hatten (J. Ph. Krieger, G. F. Händel, J. S. Bach und Richard Wagner). Am Nachmittage gab die Bann-Kapelle der HJ unter Leitung von MD Hüttenrauch ein Platzkonzert. Dann sangen alle im Deutschen Sängerbund zusammengeschlossenen Chöre der Gruppe Weißenfels eine Reihe von Volksliedern auf dem Marktplatz. Chorleiter der Männerchöre war Otto Lange, der gemischten Chöre Walter Geidel. Der Abend brachte zwei größere Veranstaltungen. Die Fachgruppe Volksmusik gestaltete unter Leitung ihres Bezirksleiters Willy Halt einen Volksmusikabend, bei dem alle Volksmusikvereine der Stadt Weißenfels beteiligt waren. Im historischen Schloßhof fand eine Serenade, die das Städtische Orchester unter Leitung seines Musikdirektors spielte, statt. Außerdem wirkte hier der Lehrergesangverein „Liederhalle" mit. Es erklangen Werke von Haydn, Beethoven, Schubert, Wagner, Bruckner und Kaun. Alle Veranstaltungen an diesem Tage, der unter

der verantwortlichen Leitung des städtischen Musikbeauftragten stand, waren sehr zahlreich besucht.

Im Laufe des Sommers führt das städtische Orchester wieder wie in den vergangenen Jahren eine Reihe von Serenaden im Schloßpark durch. Schon im 18. Jahrhundert wurden am herzoglichen Hofe Serenaden veranstaltet, über die noch Berichte vorliegen. Seit einigen Jahren ist dieser alte Brauch wieder aufgelebt. Die Serenaden haben von Anfang an einen großen Zuspruch gehabt; sie bilden eine wertvolle Bereicherung des Musiklebens der Stadt. Dr. Gerhard Saupe.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. Eine kleine Liederstunde begannen der Bariton Karl Oskar Dittmer und sein „Flügelmann" Reinhold Krug in Zeit und Stoff des Lochheimer Liederbuches, um mit Siebenmeilenstiefeln dann rasch zu Beethoven zu gelangen. Das Thema war die Liebe; seine gesangliche Darstellung hatte einen Zug von betont gravitätischer Würde.

Am Richard Strauß-Sonntag hatte sich der Hamburger Rundfunk das Berliner Philharmonische Festkonzert ausgeliehen. Aber ein paar Stunden vorher schon hatten der Cellist Bernhard Günther (damals noch Hannover, von der neuen Spielzeit an Solocellist des Hamburger Staatsorchesters und Mitglied des Hanke-Quartetts) und Erik Then-Berg (Klavier) eine Kammermusiksendung des Nebensenders Hannover mit der F-dur-Sonate (Werk 6) ausklingen lassen. Und als Ovation für den 75jährigen Meister hatte Eigel Kruttge am Tage nach dem Feste noch eine Folge von Werken des jungen Richard Strauß zusammengestellt: Serenade (Werk 7), Lieder (aus Werk 10) gesungen von Franz Notholt, Finale aus dem Klavierquartett (Werk 13) gespielt von Gerhard Gregor, Fritz Leue, Oliver Zörner und Paul Moth, zum Abschluß das Horn-Konzert (Werk 11) geblasen von Fritz Huth, eine im ganzen sehr sinnvolle Huldigung gerade an diesem Tage . . . der Geist der Jugend, die Zuneigung zum Instrument des Vaters, die frühe Ehrfurcht vor der reinen, klaren Form, der hohe phantasievolle Schwung — sie machen aus diesen Werken wahrhaft eine Beschwörung der jungen Tage, mit genial sicherer Handschrift zum zuverlässigen Beginn eines Schaffens gefertigt, dessen heute schon zu übersehende Spanne (mehr als fünf Jahrzehnte) Deutschland und der Welt unvergleichliche musikalische, theatralische und allgemein künstlerische Werte gegeben hat.

Das „Wiener Trio", drei musizierende Damen — Magda Rusy (Klavier), Christa Richter (Violine), Beatrice Reichert (Cello) —, führten sich hier mit dem Werk 99 von Franz Schubert ein, mit sanftem Schwung die Wiener Melodie dieses Gesegneten ausbreitend.

Vom „Tag des Nordens" zu Lübeck holte sich Hamburg auch in diesem Jahr wieder einige Musicalia. Ein „Deutsch-Nordländisches Konzert", in seinem skandinavischen Programmteil interessanter zusammengestellt als in der deutschen Hälfte, die sich auf die allernächstliegenden Stücke von Weber, Pfitzner, Wolf, Beethoven stützte und wohl auch selbst den anwesenden Skandinaviern keine neuen Aufschlüsse über das Wesen der deutschen Musik brachte (geleitet von Heinz Dressel), ein Singen der Norwegischen Studenten, das auch verwöhnten Musikerohren ein Labsal wurde, und das traditionelle Mitternachtskonzert in der Marienkirche, an deren Orgel Fritz Heitmann Sätze von Bach, Mozart, Händel spielte, und die Sopranistin Gunthild Weber geistliche Lieder von Bach und Beethoven sang — — damit hatte man einen Dreiklang, der in zunehmendem Maße in das Wesen dieses nordischen Gedankens einschwang.

In einer an sich recht hübschen, auf mühelose Belehrsamkeit abgestimmten „Bunten Stunde" („Wer war's?" — Kleine musikalische Literaturgeschichte) war dem Manuskriptverfasser Walter Heuer insofern ein Irrtum unterlaufen, als er das allzu kurze Leben Carl Maria v. Webers nun noch seinerseits um 10 Jahre beschnitt: 40, nicht 30 Jahre ist dieser Unsterbliche alt geworden.

Einem Schloßkonzert Hannover gedieh neuerlich die hochqualifizierte Baßstimme von Siegmund Roth zu besonderem Gewinn. Gerhard Maaß, durch Jahre hindurch dem Reichssender Hamburg engstens und in einer für beide Teile anregenden Weise verbunden, kam zur Leitung und Durchführung einer Kammermusiksendung aus eigenen neuen Werken wieder einmal an unser Mikrophon zurück. Die Arbeiten, die er bei dieser Gelegenheit vorführte, mit Ausnahme von „Drei plattdeutschen Liedern für Frauenchor und 2 Geigen", machten aber einen merkwürdig sterilen, manirierten Eindruck. Einfachheit ist ein löbliches Ziel, und Maaß hat des öfteren schon Beweise geliefert, daß einfach nicht langweilig, nicht oberflächlich, nicht billig sein muß. Aber sowohl die „Variationen über ein eigenes Thema für Klavier" (die das Thema schon wiederkehren lassen, wenn man denkt, nun wird der Komponist wohl endlich mit dem richtigen Variieren beginnen), wie auch die „Finnische Rhapsodie", die in einer Weise mit klanglichen Härten und satz-

mäßigen Ungeschicklichkeiten kokettiert, daß man schon von einer Maaß-Losigkeit reden muß, andererseits in den Morgenstern-Liedern eine so stumpfe Unterdrückung des dichterischen Hintersinnes, der im Wortklang weit mehr Musik anbietet als der Tonsetzer mit seinen Wendungen à la „Volkston" — diese Beobachtungen dürfen nicht verschwiegen werden, zumal nicht an einer Stelle, wo der Komponist Maaß oft und oft Bestätigung und Lobrede erfahren hat; eben darum sieht der Kunstbetrachter diese neuen Erzeugnisse dieses Talentes mit erheblicher Besorgnis an. Möge es Maaß bald gelingen, die Vertauschung der Begriffe Spiel und Leere, Durchsichtigkeit und Oberfläche, Herbheit und Sprödigkeit, Musik und Askese, Lebendigkeit und Dogma, Phantasie und Formalismus wieder zu entwirren. Oder nimmt das Dirigieren seine Kräfte jetzt so in Anspruch, daß die in sich hineinlauschende Stimme des Herzens nur so wenig mehr hört? Jedenfalls wünscht man, daß so oder so Maaß bald einen Ausweg aus dieser seltsamen Krise finden möge.

Mozart-Verdi ist eine in manchen Kreisen heute sehr beliebte Themen-Koppelung. Auch Hans Wilhelm Kulenkampff, der seit einiger Zeit ganz an den Rundfunk übergesiedelt ist, ließ in der Textgestaltung eines Opernabends diese beiden Meister aus „Verwandten Welten" kommen.

Das Brahms'sche Klarinetten-Trio in a-moll (Werk 114) hörte man aus Bremen von Heinrich Rinne (Klarinette), Paul Zingel (Cello) und Reinhold Krug (Klavier) in einer etwas allgemein gehaltenen Wiedergabe.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER LEIPZIG. (Joseph Haydn: „Unverhofftes Begegnen".) Nach wie vor ist die Sendeoper, d. h. die aus dem Sendesaal unter möglichster Berücksichtigung funkdramaturgischer Prinzipien gesendete Oper, eines der wirksamsten künstlerischen Mittel, um einem Funkprogramm Gesicht und Gehalt zu verleihen. Das zeigte sich wiederum, als der Reichssender Leipzig die Frage „Haydn als Opernkomponist" anschnitt und die von Helmut Schultz neu herausgegebene Oper „Unverhofftes Begegnen" (L' incontro improviso) mit Erfolg auf ihren musikalischen Wert wie auf ihre funkische Wirksamkeit erprobte. Läßt man sich durch die starke stoffliche Verwandtschaft zu Mozarts „Entführung aus dem Serail" nicht zu unnötigen Wertvergleichen mit der Oper des anderen verleiten — der Stoff lag ja damals in der Luft und ist auch noch von Gluck in den „Pilgern von Mekka" verwertet worden! —, so verfehlt das musikalisch wunderbar frische Werk Haydns seinen Eindruck keineswegs (einige wenige schwache, formelhafte Nummern lassen sich kürzen). Es sind vor allem die leicht eingänglichen Kanzonetten, die einen ausgesprochenen Lustspielton zur Geltung bringen und zudem im Rahmen des Ganzen auflockernd wirken; sie fördern dadurch aber auch die Funkwirksamkeit der Oper. Dabei kommen Arie und mehrstimmiges Singen keineswegs zu kurz; hier bietet sich eine Kostbarkeit wie das Terzett für drei Soprane im ersten Akt; von diesem Stück geht bei guter Ausführung eine wahrhaft bezaubernde Klangschönheit aus.

Das Opernschaffen ist für Haydn kein abseitiges Gebiet gewesen, das er etwa nur lässig und nicht unter dem vollen Einsatz seines Könnens bebaut habe. Auch bei diesem Werk verleugnet sich der Meister nicht.

Eine hochwertige Besetzung kam der Sendung sehr zugute: die drei weiblichen Rollen mit Lea Piltti, Rosl Schaffrian und Anna-Maria Augenstein; die beiden ergötzlichen Buffofiguren mit Reinhard Dörr und Gottlieb Zeithammer; der Prinz Ali mit Walter Carnuth. Joseph Keilberth war dem Ganzen ein zuverlässiger musikalischer Leiter.

Dr. Horst Büttner.

REICHSSENDER MÜNCHEN. — Wenn man auch nicht eben sagen kann, daß sich die künstlerischen Ereignisse in den letzten Wochen häuften und drängten, so fehlte es doch wirklich nicht an interessanten und erfreulichen Sendungen mannigfacher Art.

So erlebte man z. B. erst vor wenigen Tagen eine von Winter und Grohe geleitete funkeigene Aufführung von Puccinis „Bohême", die sich würdig der bisherigen Folge vortrefflicher Opernwiedergaben durch den Münchner Sender anreihte. Die starken Stimmungsreize des Werks wurden in allen Szenen eindringlich spürbar; eine Gruppe ausgezeichneter Sänger — Jakob Sabel als Rudolf, Coba Wackers als Mimi, Carla Spletter als Musette, Fritz Harlan als Rudolf u. a. — sicherte den weltbekannten Melodien und Szenen neue bezwingende Wirkungen. In diesem Zusammenhang sei auch die Wiederholung der seinerzeit hier ausführlicher gewürdigten Wiedergabe des „Oberon" von Weber rühmend erwähnt: sie bestätigte und vertiefte die bedeutsamen Eindrücke jener Erstaufführung.

Dabei sei auch gleich einer weiteren dankenswerten Wiederholung gedacht, nämlich der von Kurt Stroms phantasiereicher, ungemein stimmungsstarker und klar geformter „Kantate vom Singen" (nach Eichendorffschen Gedichten), die in einem Abendkonzert wieder erklang, das der deutschen Romantik gewidmet war und außer Schumanns Manfred-Ouvertüre das Brahmssche B-dur-Konzert in der faszinierenden Interpretation Rosl Schmids brachte. Die Leitung hatte H. Ad. Winter. Bemerkenswert auch das Orchesterkonzert, das Adolf Mennerich eindrucksvoll

als Gaſt dirigierte und deſſen Programm außer Bruckners Dritter das lange nicht gehörte Doppelkonzert für zwei Geigen von Karl Marx enthielt. Mit dieſem bedeutenden Werk hat ſich der Münchner Komponiſt, der jetzt einem Ruf an die Staatliche Hochſchule für Muſikerziehung nach Graz folgt, vor zwölf Jahren einen führenden Platz unter den jüngeren deutſchen Tonſetzern errungen. Die Sendung — mit den vorzüglichen Geigerinnen Schmitz und Klatt als Soliſtinnen — vermittelte aufs neue einen gewichtigen Eindruck vom Wert der Schöpfung. Als zweiter Gaſtdirigent erſchien in dieſen Wochen Graf Gilbert Gravina. Außer einer feinnervigen Darſtellung des „Siegfried-Idylls" dankte man ihm die einprägſame Wiedergabe einiger gehaltvoller Stücke von Siegfried Wagner: Gerne hörte man bei dieſer Gelegenheit z. B. das bukoliſch-heitere Konzertſtück für Flöte und Orcheſter (Soliſt: Carl Bartuzat). Die Stellung des Komponiſten Siegfried Wagner und die bleibenden Verdienſte des Hüters von Bayreuth würdigte in dieſer Stunde — anläßlich des 70. Geburtstags — Dr. Erich Valentin. Schließlich ſei hier noch das Gaſtſpiel des Komponiſten Hans Wedig genannt, der drei eigene Werke dirigierte: eine farbige und melodiſch leicht eingängige, im ganzen beim erſten Hören jedoch etwas uneinheitlich im Stil und nicht bis zum Letzten konzentriert in der Arbeit wirkende „Nachtmuſik", dann einen üppig klingenden Chor „Erfüllung" und zuletzt das „Weſſobrunner Gebet" (für gemiſchten Chor und Orcheſter), das uns durch Züge ſakraler Ekſtatik und durch die kraftvolle Haltung (namentlich des zweiten Teils) am ſtärkſten feſſelte.

Auch die zeitgenöſſiſche Kammermuſik- und Liedkompoſition war wieder durch einige bemerkenswerte Proben vertreten. Hermann Zilcher und Adolf Schiering (Geige) widmeten ihre reife interpretatoriſche Kunſt der ſchweren, gedankenvollen Sonate in d-moll von Wilhelm Furtwängler. Für gewichtige Orgelwerke von Joſef Haas und Gottfried Rüdinger ſetzte ſich der ausgezeichnete Münchner Rundfunk-Organiſt Guſtav Schoedel ein, für ein muſikantiſch lebendiges, in der Geſtaltung etwas brahmſiſches Klaviertrio von Richard Gabler eine Bayreuther Spielgruppe. Mit beſonderem Vergnügen hörten wir eine ſehr nett durchgeführte, knapp geformte, anſpruchslos ſpielfreudig dargebotene Suite für zwei Klarinetten und Fagott von Kurt Raſch ſowie eine ſehr hübſche, feingliedrige, alte Formen mit neuem Geiſt erfüllende Cembalo-Suite von Armin Knab (in der prächtig klaren und friſchen Wiedergabe Li Stadelmanns). Erfreulich auch die Begegnung mit Oboen-Werken von H. K. Schmid und M. Grabert, die man dem ausgezeichneten Oboiſten Friedrich Wagner dankte.

Von den Lied-Lyrikern, die in letzter Zeit zu Wort kamen, ſeien neben Carl Ehrenberg und Hellmuth Schmid beſonders Hugo Raſch und Richard Würz erwähnt: der letztere erſchien — interpretiert von Leonore Bernd und Fritz Hübſch-Klavier — mit ſechs neuen Liedern nach Gedichten von Ceſar Flaiſchlen (Uraufführungen) im Programm, während man von H. Raſch eine Reihe klangfreudig geſtalteter, anmutig ſtimmungsreicher Liebeslieder hörte, die Walter Berten zu einem Liederſpiel für Sopran (Hanna Eſchenbrücher), Bariton (E. C. Haaſe) mit Chor und Orcheſter unter dem Titel „In Liebe ganz verloren" geordnet hatte. Unter Zengerles Leitung erlebte dieſes Werk eine reiz- und wirkungsvolle Aufführung.

Aus der übrigen Sendefolge ſei noch hervorgehoben: die Aufführung des melodiſch ſehr anſprechenden, formedlen Streichquartetts Werk 20 von Theodor Kirchner (dem leider faſt vergeſſenen Romantiker) durch das treffliche Bochröder-Quartett, dann eine vom Nebenſender Nürnberg eindrucksvoll durchgeführte Heinrich-Schütz-Stunde, die ein packendes Bild vom Schaffen dieſes Altmeiſters und von der Muſik ſeines Zeitalters vermittelte. Die einführenden Worte würdigten hier Schützens ſchöpferiſche „Lichtgeſtalt in der Zeit der Nöte und Wirren"; mit der rühmenswerten Wiedergabe vokaler und inſtrumentaler Sätze von Schütz, G. Gabrieli, Gaſtoldi, Hasler uſſ. erfreuten der Nürnberger Madrigalchor unter O. Döbereiner, die Sängerinnen Glockzin und Großhauſer u. a.

Ein paar wenig bekannte Geſangsſtücke von Schubert — die Terzette „Hochzeitsbraten" und „Die Advokaten" — brachte eine andere Nürnberger Sängergruppe in gewinnender Wiedergabe. Altdeutſche Lieder von Neithart v. Reuenthal, Hofhaimer, Sporer uſſ. ſang lebensvoll Prof. Hans Joachim Moſer: etwas eigenartig berührten dabei allerdings die moderniſierten, gewiſſermaßen „neuhochdeutſchen" Klavierbegleitungen, die andererſeits freilich vielen Hörern das unmittelbare Verſtehen der alten Weiſen gewiß erleichtert haben.

Von den im vorletzten Hefte vorangekündigten Sendungen zum 75. Geburtstag von Richard Strauß, die inzwiſchen erfolgreich begonnen haben, mag ſpäter noch rückblickend und zuſammenfaſſend die Rede ſein. Dr. A. Würz.

REICHSSENDER SAARBRÜCKEN. (Uraufführung von Robert Carl: „Suite".) Wenn der Muſikreferent des „Völkiſchen Beobachters" über die Kaſſeler Feſtaufführung des „Hohenliedes von deutſcher Arbeit" von Robert Carl anläßlich des hundertſten Jubiläums des Sängergaues Kurheſſen eben ſchreibt, daß „dieſes Oratorium wegen ſeiner wertvoll-ſchlichten muſikaliſchen

Grundhaltung stärkste Resonnanz fand", so spricht er damit in eindeutiger Knappheit und Klarheit aus, was sich über Robert Carls künstlerisches Schaffen überhaupt sagen läßt. Des wurde sich das unbekannte und ungezählte Heer der Rundfunkhörer bewußt, das vor wenig Wochen der Uraufführung einer Suite des heimischen Künstlers folgte, die sich der Reichssender Saarbrücken — unter Anschluß von zehn weiteren Reichssendern — mit voller Hingabe angelegen sein ließ. Es bedeutet schon etwas, daß sich diese Suite so vollgültig im Rahmen des immerhin anspruchvollen Mittagskonzertes neben Werken von Verdi, Tschaikowsky und Berlioz zu behaupten vermochte, die das Große Orchester des Reichssenders übrigens mit aller Feinheit und edlem Schwung gestaltete.

Die sehr sorgsam und auch mit trefflichem handwerklichen Können gearbeitete Suite führt in ihren fünf Teilen: Festlicher Marsch, Legende, Spanischer Tanz, Intermezzo in modo di canzona und Polonaise gegenständlich und stimmungsgemäß durch ebensoviele eigengesetzliche Regionen, von denen jede farbenreich mit bildhafter Wirklichkeitsnähe vorgestellt ist. Gleich mit der Bläserintrade stehen wir in dem Erlebnis eines festlichen Huldigungsmarsches, der auf dem Wege des Klanges gleichsam dem Auge glanzvolle Schau eröffnet und über einem freudig bewegten Trio in einem heroischen Auf- und Ausklang gipfelt. Wir folgen in der „Legende" der romantischen Linie eines Cellomotivs, das alsbald vom Orchester groß aufgenommen wird. Im „Spanischen Tanz" stehen wir in capriziöser rhythmischer Bewegtheit und in Wechsel und Glanz der glut- und blutvollen instrumentalen Farben in dem unbeschwerten Schwung romanischer Bewegungsfrohheit. Der musikalische Reichtum des Komponisten entfaltet sich vielleicht am feinsten und tiefsten in dem „Intermezzo in modo di canzona", das in subtiler Melodienführung und strahlend aufklingender Harmonik blühende Liedhaftigkeit verströmt. Und endlich straffen sich Melodie und Rhythmus in einer packenden „Polonaise" voll feurigen Temperaments.

Aber diese fünf Bezirke sind trotz ihrer Buntheit in Bild und Klang zu einer höheren Einheit zusammengeschlossen; klar bis zur Anschaulichkeit, romantisch ohne sentimental, heroisch ohne aufgeblasen und verstiegen zu sein, von „wertvoll-schlichter musikalischer Grundhaltung", also ungesucht, ungekünstelt, einfach, natürlich — elementarster Ausdruck echten Musikantentums! Daß an dem Erfolg, den Robert Carl eben mit seinem ersten größeren Orchesterwerk errang, die gediegene Künstlerschar vom Großen Orchester des Reichssenders unter Führung von Dr. Hans Hörner erheblichen Anteil hat, sei dankbar vermerkt. Wir werden der Suite in Sendungen, in volkstümlichen Sinfoniekonzerten und in Kurkonzerten gewiß noch oft begegnen dürfen! W. Stein.

REICHSSENDER WIEN. In der Programmgestaltung des Reichssenders scheint bereits frühzeitig die musikalische „saure Gurkenzeit" ihren Einzug zu halten.

Ein Überblick über die im Monat Juni stattgefundenen Sendungen wird dies überzeugend dartun. Wenn man bedenkt, daß in der „Musikstadt" Wien in einem Monat ganze zwei Opernübertragungen waren, so wird man sich schließlich doch fragen, wo die Ursache liegt. Es wäre sicher interessant, in diese Einblick zu bekommen. Aber auch im Konzertbetrieb war nicht viel los.

Das Richard Strauß - Festkonzert der Wiener Philharmoniker und einige von GMD Weisbach geleiteten Konzerte sind die einzigen Lichtpunkte in den Orchestersendungen gewesen.

Vor einiger Zeit hatte es tatsächlich den Anschein (wie schon einmal!), daß nun eine, der Musikstadt Wien würdige, Programmgestaltung durchgreifen würde. Das blieb aber tatsächlich nur eine nichterfüllte Hoffnung! Wo soll das nun eigentlich hinführen? Wenn das so weitergeht, wird der Ehrentitel „Musikstadt" Wien bald eine musikhistorische Angelegenheit sein. Ich habe hier schon wiederholt darauf hingewiesen, daß auch eine höchst bedauerliche Vernachlässigung der lebenden österreichischen Komponisten im Reichssender Platz gegriffen hat. Es ist mit einer Sendestunde für diese zu wenig! Die Ostmark hat ja eine Anzahl über den allgemeinen Durchschnitt stehender Komponisten und diesen muß man die Möglichkeit geben, in die Öffentlichkeit zu kommen. Es liegt dies doch auch im Sinne der nationalsozialistischen Kunstförderung! Beethoven, Mozart, Wagner usw. brauchen keine Kunstförderung mehr! Man stelle doch nur einen Teil der diesen gewidmeten Sendezeit den Lebenden zur Verfügung! Der nicht informierte Außenstehende muß ja schließlich zu der falschen Erkenntnis kommen, daß die Komponisten der Ostmark im Aussterben begriffen sind! Der Rundfunk soll doch seine Mission auch im Sinne der nationalsozialistischen Kunstförderung erfüllen! Reichsminister Dr. Goebbels hat in seinen kulturpolitischen Reden wiederholt auf die wichtige kulturelle Sendung des Rundfunks hingewiesen und so wäre es endlich an der Zeit diesen von ihm gegebenen Richtlinien noch mehr als bisher nachzukommen.

Die eingangs erwähnten Staatsopernübertragungen waren „Eine Nacht in Venedig" von J. Strauß und die anläßlich des 75. Geburtstages von Richard Strauß, im Beisein des Führers, erfolgte Erstaufführung des Einakters „Friedenstag", über die bereits berichtet wurde. Über die Aufführung „Eine Nacht in Venedig" sei berichtet, daß diese unter der temperamentvollen Leitung von GMD Knappertsbusch stand, welcher die Aufführung mit den Solisten Roswaenge, Worff,

Wernigk, Rethy, M. Reining, Komarek u. a., und nicht zuletzt mit den prachtvoll musizierenden Philharmonikern zu einem einzigartigen Erfolg gestaltete. Auch das Strauß-Festkonzert, unter der Leitung des Komponisten, war aus dem „Großen Musikvereinssaale" über den Sender zu hören. Die von GMD Weisbach in der letzten Zeit geleiteten Konzerte zeichnen sich durch ihre geschmackvolle und abwechslungsreiche Programmzusammenstellung aus. Daß er sich für diese Werke mit seinem ganzen Können einsetzte, ist bei ihm eine selbstverständliche Voraussetzung. Die Serenadenkonzerte am Josefsplatz, welche Weisbach leitete, fanden, soweit das Wetter günstig war, immer eine zahlreiche, begeisterte Zuhörerschaft. Man biete dem Hörer immer nur Gutes, so wird das Interesse für gute Musik wieder zunehmen. Eine Sendung „ostmärkischer Komponisten" leitete Rudolf Kattnig mit großem Verständnis für die Werke. Das „Vorspiel" von Karl Schiske zeigt ganz sicher Begabung, ist sehr polyphon, mit wirkungsvollen Klangeffekten und in der Form sehr frei gehalten. Ein ansprechendes Werk, welches dem Hörer keine Probleme aufgibt, ist die „Drosendorfer-Suite" von Wagner-Schönkirch. Schwungvoll ist das in der Anlage, wie in der Orchestrierung oft an Wagner erinnernde Werk „Totila" von E. Komauer. Cornelius Czarniawsky ist ein berufener Interpret ungarischer Klaviermusik. Reinheit des Spieles und impulsive Wiedergabe der gespielten Werke (Dohnanyi, Bartok und Liszt) machen seine Vorträge zu einem unstreitbaren Genuß. Zu einem musikalischen „Feuerwerk" vereinigten S. Benesch (Cello), G. Hinterhofer (Klavier), W. Uhlenhut (Violine), L. Pfersmann (Flöte), H. Rottensteiner (Fagott) und Ch. Cerné (Klavier) ihr nicht unbeträchtliches Können. Das Programm bot für jeden Hörer etwas und war durchaus abwechslungsreich und interessant. Aus Graz übertragen hörte man Lieder und Klaviervorträge von Eva Hadrabovy (Sopran) und Robert Wagner (Klavier), mit G. Cerny als musikalischem Begleiter. Die Interpreten standen immer auf der Höhe ihrer nicht leichten Aufgaben. Wenn man ein Werk nur für Violine und Cello schreibt, so setzt das viel Einfall und fesselnde Durchführung voraus. Das war bei der „Gartenmusik" von Otto Siegl leider nicht immer der Fall. Wiederholt bekam man den Eindruck der Monotonie, trotz der Verschiedenheit der Folgen. S. Benesch (Cello) und Popa-Grama (Violine) bemühten sich redlich um das Werk. Ein über dem allgemeinen Durchschnitt stehender Organist ist der junge begabte Viktor Sokolowsky. Schon die Wahl seines Programmes ist nicht alltäglich und sein Spiel zeigt bemerkenswerte Technik und stilgerechte polyphone Registrierung, was die Werke besonders plastisch erstehen läßt. Auch als Cembalospieler leistet er Vorzügliches. Es war ein wahrhaftes Vergnügen, die Wiedergabe einer selten gehörten Sonate für Mandoline und Cembalo von J. N. Hummel von ihm und Maria Hinterberger (Mandoline) zu hören. Musik auf 2 Klavieren mit Werken von Chopin und Debussy hörte man von den vorzüglich zusammengespielten Pianisten Fritz Egger und F. Hagenbucher vorbildlich ausgeführt, Emmy Zopf stellte in einer Sendung mit Werken von Schumann, Schubert und Richard Strauß ihren ausgezeichneten Ruf als Pianistin neuerdings unter besten Beweis. A. Gribel würde mit seinen Gesangsvorträgen noch viel mehr Eindruck hinterlassen, wenn er nicht wiederholt manche Töne unbegründet forcieren würde. Die Lieder von Reger und R. Trunk sang er mit auffallender Musikalität, von E. Meller diskret und geschmackvoll begleitet. Wanda Achsel, ein leider seltener Gast im Reichssender, sang Lieder von Schubert, Grieg, Strauß u. a. Ihr Gesang und das musikalische Erfassen der Lieder ist vorbildlich. Ein ebenbürtiger Partner war Fritz Kuba am Klavier.

Arnold Röhrling.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die seit Jahren im Alten Schloß zu Meersburg am Bodensee durchgeführten Serenaden brachten in diesem Jahre u. a. Liedvorträge von Karl Erb; Prof. Wolfgang Ruoff, Otto Kellner und Prof. Suttner von der Münchener Staatsoper spielten das Waldhorntrio Werk 46 von Johannes Brahms.

Dem Beispiele anderer Badeorte folgend, hat soeben auch Bad Lippspringe im Teutoburger Wald festliche Musiktage durchgeführt, die vom städtischen Orchester Nordhausen unter MD Sewing betreut wurden.

Nach dem großen Erfolg der diesjährigen sommerlichen Schloßkonzerte in Karlsruhe besteht die Absicht, auch diese Sommerkonzerte zu einer ständigen Einrichtung zu machen.

Garmisch-Partenkirchen hat sich in die Reihe der zahlreichen Richard Strauß-Ehrungen mit einer Richard Strauß-Festwoche eingefügt, die u. a. ein Orchesterkonzert unter Bertil Wetzelsberger (Solist: H. H. Nissen) und einen Liederabend mit Felicie Hüni-Mihacsek bescherte.

Am 23. und 24. September finden in Teplitz-Schönau die Ostdeutschen Musikfesttage

statt, deren Durchführung in den Händen von Gauhauptstellenleiter Dr. Hugo Kinzel liegt. Die Festwoche wird eröffnet mit einem Vortrag Prof. Dr. Gotthold Frotschers-Berlin über „Die Bedeutung der deutschen Musik im Osten" und bringt u. a. ein Schubert-Festkonzert, „Neue sudetendeutsche Blasmusik" im Teplitzer Schloßgarten, ein „Konzert zeitgenössischer sudetendeutscher Musik" und „Ostdeutsche Volkslieder". Ein Konzert mit Werken ostdeutscher Komponisten, durchgeführt vom „Sudetendeutschen philharmonischen Orchester" unter der Stabführung von A. Nowakowski-Danzig beschließt die künstlerischen Veranstaltungen, die zahlreiche Uraufführungen aus dem Schaffen ostdeutscher Tonsetzer bringen werden.

Lübeck führt in der Zeit vom 8.—15. Oktober unter der Gesamtleitung von GMD Heinz Dressel eine Bruckner-Festwoche durch, die zu des Meisters sämtlichen Schaffenszweigen führt. An Sinfonien werden die 2., 4., 7. und 9. erklingen. Die Bruckner-Rede im Rahmen der Feier im Lübecker Rathaus hält der Münchener Bruckner-Forscher Oskar Lang.

Das Brandenburgische Volksmusikfest findet vom 20.—22. Oktober in Frankfurt/Oder statt.

Die Zoppoter Richard Wagner-Festspiele werden im kommenden Jahre den „Fliegenden Holländer" in ihr Programm einbeziehen.

In dem Rahmen des Siebenten Internationalen Musikfestes, das in der ersten Hälfte Septembers in Venedig stattfinden wird, soll für den norwegischen Tondichter Christian Sinding, den Nestor der großen skandinavischen Musiker, ein Ehrenabend veranstaltet werden. Freunde und Schüler werden dem Meister zu seinem 84. Geburtstag verschiedene Feiern widmen, welche in Venedig, wohin Sinding in Begleitung von fünfhundert Norwegern mit Sonderzug selbst kommen wird, ihr Ende finden werden. Das Konzert soll am 6. September im Palazzo Vendramin-Calergi stattfinden, wo einst Richard Wagner abgeschieden ist. Ferner wird für den 12. September an derselben Stätte ein Abend mit wenig bekannter Wagnerscher Musik unter Leitung von Antonio Guarnieri vorgesehen. Endlich steht außer den Darbietungen neuester internationaler Musik ein Konzert mit Werken der letzten 40 Jahre von Richard Strauß, Francesco Malipiero und Albert Roussel im Plan, das vom Wiener Philharmonischen Orchester unter Hans Knappertsbuschs Leitung ausgeführt wird. -n-.

Die Musikakademie Chigi in Siena, deren Gründer, großherziger Förderer und Vorsitzender der Graf Guido Chigi-Saracini ist und die unter der Schirmherrschaft der italienischen Kronprinzessin steht, wird vom 16.—21. September ein Antonio Vivaldi-Fest veranstalten, wobei — mit Ausnahme von vier Instrumentalstücken — lauter unveröffentlichte und unbekannte Werke des großen italienischen Meisters aufgeführt werden sollen. Künstlerischer Leiter der Woche wird Alfredo Casella sein. Die unbekannte Musik stammt aus den Bibliotheken von Paris, Washington, Dresden, Turin und Bologna; ihre Entdeckung ist den Nachforschungen Casellas und Vito Frazzis, Kompositionsprofessors an der Musikakademie Chigi, zu verdanken, welche sie in Gemeinschaft mit Virgilio Mortari herausgeben. Der Vortragsplan des Festes ist folgendermaßen festgesetzt: 16. September: Eröffnung der Woche in der Sala del Mappamondo des historischen Palazzo Communale mit einer Ansprache von Ildebrando Pizzetti; Orchesterkonzert in der Aula Magna der Universität unter Leitung von Fernando Previtali (Symphonie, Konzert in g-moll, Arie aus der Oper „Ercole sul Termodonte", Konzert für vier Geigen sowie dessen Bearbeitung für vier Cembali von J. S. Bach); 17. September: Kammerkonzert im Palazzo Chigi-Saracini (Trio-Sonate, Gesangsarie, Konzert „La notte" für Flöte und Streicher, Serenade für Hörner, Oboe, Fagott und Streicher); 18. September: Orchesterkonzert im Palazzo Chigi-Saracini unter Leitung von Mario Rossi (Konzert „alla rustica", Orgelkonzert, Konzert für zwei Geigen, Arie aus der Oper „Der rasende Roland", Konzert in F-dur für zwei Hörner, zwei Oboen und Streicher); 19. September: Aufführung der dreiaktigen Oper „Olympiade" (1734, nach Metastasio) unter der Spielleitung von Corrado Pavolini und der musikalischen Führung von Antonio Guarnieri im Theater der Accademia dei Rozzi; 20. September: Kirchenkonzert für Soli, Chöre und Orchester (Credo, Motette, Stabat Mater, Gloria) dirigiert von Alfredo Casella in der Kirche Santa Maria dei Servi; 21. September: Wiederholung der Oper „Olympiade". — Das Fest findet im Rahmen der Kgl. Italienischen Akademie statt. U.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Deutsche Sängerbund veranstaltet sein Reichswertungssingen 1940 in Frankfurt/M.

Die Sänger des Gaues Baden vereinigten sich am 27. und 28. August in Freiburg i. Br. zum Gausängertag.

Der Bayreuther Bund hielt seine diesjährige Reichsbundestagung vom 28. Juli bis 2. August in Bayreuth ab.

Im Oktober d. J. findet in Aachen die Hauptversammlung des Kirchenmusikerverbandes Rheinland statt.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Anstelle des nach Kassel berufenen Dr. Richard Greß ist der langjährige Konzertmeister Werner

Göhre zum Direktor der Westfälischen Schule für Musik in Münster i. W. ernannt worden.

Hermann Kundigraber, der langjährige städtische Musikdirektor Aschaffenburgs, wurde als Direktor des Konservatoriums Klagenfurt und als künstlerischer Leiter des Musikvereins für Kärnten berufen.

Konzertsänger Gerhard Bertermann-Breslau und der Berliner Pianist und Komponist Max Martin Stein wurden in den Lehrkörper der Schlesischen Landesmusikschule Breslau berufen.

Da der 1. Lehrgang für Musik des deutschen Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht vom 16.—23. August in Rankenhein/Mark überfüllt war, entschloß sich das Institut in Zusammenarbeit mit dem Schulungsamt der Staatlichen Hochschule für Musikforschung eine 2. Arbeitswoche: „Grundfragen der Musikerziehung" in der Zeit vom 6.—13. September in seiner Schulungsstätte Kettwig/Ruhr (Fichteschule) durchzuführen. Lehrer und Lehrerinnen aller Schularten werden zugelassen. Die Leitung hat Dr. Wilhelm Tollo übernommen. Ihre Mitarbeit haben wieder bekannte Musikerzieher zugesagt. An Arbeitsgebieten stehen, wie bei dem 1. Lehrgang, zur Behandlung: Das Volkslied in der Musikerziehung — Gestaltung des Musikunterrichts — Rhythmische Erziehung — Stimmerziehung — Chorisches Singen — Instrumentalspiel (Streicher, Blockflöte, Laute). Die Unkosten betragen RM 15.—. 50%ige Fahrpreisermäßigungsscheine werden ausgegeben. Meldungen sind zu richten an das Deutsche Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamer Straße 51/53.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Köln beginnt ihr Wintersemester 1939/40 am 15. September 1939. Aufnahmegesuche sind bis spätestens 10. September an die Verwaltung der Hochschule zu richten. Mit Beginn des Wintersemesters nimmt der neue Lehrer für Sologesang, Kammersänger Julius Gleß, seine Tätigkeit in Köln auf.

Das Wintersemester der Folkwangschulen für Musik, Tanz und Sprechen zu Essen beginnt am 11. September.

Die Stadt Görlitz hat das bisher von Direktor Emil Kühnel geführte Lausitzer Konservatorium übernommen, um es zu einer städtischen Musikschule auszubauen. Ein Schlußkonzert unter Leitung von Emil Kühnel, das zugleich zu einer Dankkundgebung für den verdienten Musikerzieher wurde, leitete zugleich die neue Ära ein. Als Leiter der Schule wurde Helmut Klix berufen.

Das Land Braunschweig erhielt durch die Schaffung der Braunschweigischen Staatsmusikschule eine wertvolle Pflegestätte der Kunst. Die organisatorische und verwaltungstechnische Leitung der Schule wurde Dr. Gerhard Bittrich übertragen. Die Gesamtleitung der Abteilung I (Orchester und Theater) erhielt der musikalische Oberleiter des Braunschweigischen Staatstheaters, Ewald Lindemann, der auch die Opernschule führt. Die Leitung der Opernchorschule hat KM Kurt Teichmann, die der Schule für Bühnentanz Ballettmeisterin Carmen Angela Holz. Die Gesamtleitung der Abteilung II (Musikerziehung) hat Dr. Gerhard Bittrich inne, der auch das Seminar für Musiklehrer und -Lehrerinnen wahrnimmt. Die Leitung des Seminars für Rhythmiklehrer übernahm Gertrud Gottschalk-Wegmann. Der Lehrkörper setzt sich aus führenden Braunschweiger Fachkräften, insbesondere Künstlern des Staatstheaters, zusammen.

Die Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag, die Ausbildungsklassen für Gesang, Oper, Schauspiel, Regie und Oper umfaßt, steht nun auch für den Besuch von Studierenden aus dem Altreich offen.

Der Komponist Karl Marx-München übernimmt eine Kompositionsklasse an der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung in Graz.

KIRCHE UND SCHULE

KMD Paul Bräutigam brachte in der Johanniskirche zu Crimmitschau das „Deutsche Requiem" von Johannes Brahms zur Aufführung — eine verdienstvolle Tat!

Orgelmusik von Paul Krause erklang unlängst im Haus der deutschen Erziehung in Bayreuth, im Reichssender Königsberg und im finnischen Rundfunk in Helsingfors.

Der Paderborner Domchor brachte kürzlich in einem Domkonzert unter Prof. Schauerte zwei Werke von Alfred Berghorn zur dortigen Erstaufführung.

PERSÖNLICHES

GMD Rudolf Schulz-Dornburg, der bisherige Leiter der Abteilung Musik am Reichssender Köln, wurde als musikalischer Oberleiter an den Reichssender Berlin und an den deutschen Kurzwellensender berufen.

Geburtstage.

Am 9. August vollendete der bekannte Berliner Organist Prof. Arthur Egidi sein 80. Lebensjahr. Von 1883—1892 wirkte er als Lehrer am Hochschen Konservatorium zu Frankfurt/M., kehrte 1892 in seine Vaterstadt Berlin zurück und entfaltete dort eine rege und fruchtbare Tätigkeit als Organist der Apostel Paulus-Kirche und der Paul Gerhard-Kirche zu Schöneberg, als Dirigent eines a cappella-Chores und als Lehrer am Institut für

Kirchenmusik (1892—1924). Sein eigenschöpferisches Werk umfaßt Orgelwerke, Kammermusik, Chor- und Bühnenwerke, Lieder.

Am 31. August vollendet der akademisch gebildete Musiklehrer H. Oehlerking-Elberfeld das 70. Lebensjahr. H. O. ist seit 1905 ununterbrochen Mitarbeiter der ZFM. Außer regelmäßigen Musikberichten hat er Aufsätze vorwiegend aus dem Gebiete der Kirchenmusik veröffentlicht; für höhere Schulen gab er Liederbücher heraus; im Organisationswesen evangelischer Kirchenmusik im Rheinland und in Westfalen betätigte er sich seit 1910.

Der finnische Komponist Armas Järnefelt, Schöpfer zahlreicher Orchesterwerke, Chöre und Lieder, wurde am 14. August 70 Jahre alt. Uns Deutschen steht er besonders nahe durch seinen Einsatz für Mozart und Wagner in den nordischen Ländern.

Am 11. September feiert der bekannte Komponist Professor Heinrich Kaspar Schmid seinen 65. Geburtstag (vgl. hierzu den Aufsatz von August Richard im Novemberheft 29 der ZFM und die Sonderbeilage des heutigen Heftes).

Todesfälle.

† am 19. August — an seinem 57. Geburtstage — der hervorragende Geigenpädagoge und -Virtuose Richard Kerschbaumer in Wien. Ostmärker von Geburt (er ist in Mödling bei Wien geboren), war er zuerst am Vogtschen Konservatorium in Hamburg tätig, wurde dann nach Berlin zurückgerufen, ging nach seiner Kriegsdienstleistung nach Wien, wurde 1921 erster Lehrer und Leiter aller Geigenklassen an der staatlich subventionierten Hochschule in Dorpat, wo er unter dem Schutz des Auswärtigen Amtes auserfehen war, das Deutschtum wieder zu Ansehen zu bringen. Nach längerer Tätigkeit als konzertierender Geiger gründete er 1933 das Sinfonieorchester des Berliner Kurzwellensenders und war zugleich in leidenschaftlicher Weise als Pg. und SS. der Traditionsstandarte Berlin politisch für die Partei tätig. Da ihm ein großer Ruf als Pädagoge vorausging, war es fast selbstverständlich, daß er von der im Herbst 1938 errichteten Musikschule der Stadt Wien zur Leitung der Geigen-Meisterklasse gerufen wurde. Ein Herzschlag setzte dem arbeits- und mühevollen, aber auch von Erfolgen gekrönten Leben dieses vorbildlichen Lehrers der deutschen Jugend, des in seinem selbstlosen idealen Streben von allen, die ihn kannten, geliebten und von seinen Schülern vergötterten Mannes ein jähes Ende. V. J.

† am 8. August nach langem, schweren Leiden in Essen, im Alter von 75 Jahren, der in weiten Kreisen bekannt gewordene kgl. MD G. Beckmann. Nachdem er die Vorbildung auf einem Lehrerseminar und dem akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin durchlaufen hatte, war er 1893—1930 Musiklehrer an dem Helmholtz-Gymnasium, Organist der Kreuzkirche und Dirigent des Bachvereins in Essen. Gemeinsam mit dem späteren Generalsuperintendenten Klingemann gegründet, betätigte sich genannter Chor nicht nur liturgisch im Gottesdienst, sondern führte auch erfolgreich viele Werke der Musica sacra, insbesondere von J. S. Bach, konzertmäßig auf. Früh schon trat er für das künstlerische Schaffen von Max Reger ein, der ihm aus Dankbarkeit sein Werk 57, Sinfonische Fantasie und Fuge für Orgel widmete. Reiche schriftstellerische Tätigkeit entfaltete G. Beckmann als Mitarbeiter der Rheinisch-Westfälischen Zeitung, der Allgemeinen Musikzeitung und verschiedener Fachblätter. Große Fähigkeit besaß er auch als Organisator. Gemeinsam mit getreuen Mitarbeitern, zu denen auch der Unterzeichnete gehörte, organisierte er die Kirchenmusiker Deutschlands und arbeitete damit der nun eingeführten Pflichtorganisation der Organisten und Chorleiter bestens voraus. Unter reger Beteiligung fand die ehrende, feierliche Beisetzung auf dem stimmungsvollen Ostfriedhof in Essen statt. Manch inniges Dankwort klang ins offene Grab hinab.

H. Oehlerking.

† am 3. August in Kopenhagen, im Alter von 79 Jahren, der dänische Komponist August Enna, Schöpfer zahlreicher Opern, unter denen „Die Hexe“ am bekanntesten geworden ist.

BÜHNE

Das Landestheater Coburg eröffnet die neue Spielzeit mit Albert Lortzings „Wildschütz“.

Auf der Dietrich Eckart-Bühne zu Berlin kam Wagners „Rienzi“ vor vielen tausend Zuhörern unter der Stabführung von Prof. Dr. Hanns Niedecken-Gebhard zu einer eindrucksvollen Wiedergabe.

Paul von Klenaus „Elisabeth von England“ erscheint in diesem Winter im Spielplan der Berliner Staatsoper und des Düsseldorfer Opernhauses.

Dem Jahresbericht 1938/39 des Nationaltheaters Mannheim ist zu entnehmen, daß sich die Bühne in der vergangenen Spielzeit besonders nachdrücklich für das musikalische Schaffen der lebenden Generation einsetzte. So hat das Haus neben der Uraufführung von Lill Erik Hafgrens Oper „Die Gänsemagd“ an Werken lebender Tonschöpfer herausgebracht: „Die schalkhafte Witwe“ von Ermanno Wolf-Ferrari, „Enoch Arden“ von Ottmar Gerster, „Spitzwegmärchen“ mit der Musik von Hans Grimm, „Die Welt auf dem Monde“ von Mark Lothar, „Die Bürger von Calais“ von Rudolf Wagner-Régeny und „Daphne“ und „Friedenstag“ von Richard Strauß.

Prof. Robert Heger wurde eingeladen, am Staatstheater in Danzig in der neuen Spielzeit seine neue Oper „Lady Hamilton“ und eine Neuinszenierung der „Aida“ zu dirigieren.

Konzertveranstaltungen der Stadt Essen

KONZERTWINTER 1939/40

Gesamtleitung: **Albert Bittner**, Musikdirektor der Stadt Essen

Orchester-Konzerte im großen Saal des Städt. Saalbaues

8 Vormiet-Konzerte

1. Konzert: Dienstag, den 3. Oktober 1939, 20 Uhr: L. v. Beethoven: Klavier-Konzert Es-dur / A. Bruckner: 6. Sinfonie A-dur / Solist: **Walter Gieseking** (Klavier)

2. Konzert: Dienstag, den 24. Oktober 1939, 20 Uhr: Helmut Degen: Orgel-Konzert (Uraufführung) / L. v. Beethoven: 8. Sinfonie F-dur / F. Malipiero: Violoncello-Konzert / R. Schumann: Violoncello-Konzert / Karl Höller: Passacaglia und Fuge / Solisten: **Enrico Mainardi** (Violoncello), **Ernst Kaller** (Orgel)

3. Konzert: Dienstag, den 14. Nov. 1939, 20 Uhr: Franz Schmidt: 2. Sinfonie Es-dur / P. J. Tschaikowsky: Violin-Konzert / Friedrich Smetana: Die Moldau / Solistin: **Guila Bustabo** (Geige)

4. Konzert: Dienstag, den 12. Dez. 1939, 20 Uhr: G. Fr. Händel: Concerto grosso g-moll / Franz Schubert: Gesang der Geister über den Wassern / Joh. Brahms: Altrhapsodie / Paul Graener: Marienkantate / Mitwirkende: Der Städtische Musikverein, Der MGV. „Concordia" / Solisten: **Elisabeth Delseit** (Sopran), **Luise Richartz** (Alt), **Carl Walther** (Tenor), **Rolf Pfarr** (Baß)

5. Konzert: Dienstag, den 9. Januar 1940, 20 Uhr: Joseph Haydn: Sinfonie D-dur Nr. 86 / Cesar Franck: Sinfonische Variationen / Igor Strawinsky: Divertimento aus „Der Kuß der Fee" / Richard Strauß: Burleske / Giuseppe Verdi: Ouvertüre „Die Macht des Schicksals" / Solistin: **Rosl Schmid** (Klavier)

6. Konzert: Dienstag, den 20. Februar 1940, 20 Uhr: Hans Wedig: Sinfonie d-moll / Ludwig Spohr: Violin-Konzert / Johann Seb. Bach: Chaconne / W. A. Mozart: Sinfonie C-dur (Jupiter) / Solist: **Max Strub** (Geige)

7. Konzert: Montag, den 11. und Dienstag, den 12. März 1940, 20 Uhr: Joseph Haydn: „Die Jahreszeiten" / Mitwirkende: Der Städtische Musikverein / Solisten: **Elisabeth Schmidt** (Sopran), **Willy Heese** (Tenor), **Heinz Stadelmann** (Baß)

8. Konzert: Dienstag, den 23. April 1940, 20 Uhr: Joh. Brahms: 3. Sinfonie F-dur / L. v. Beethoven: Violin-Konzert D-dur / A. Bruckner: Te deum / Solist: **Alfred Kunze** (Geige) / Mitwirkende: Der Städtische Musikverein, Aga Joesten (Sopran), Lilly Neitzer (Alt), Kurt Rodeck (Tenor), Erwin Röttgen (Baß)

Kammermusik-Veranstaltungen im Kruppsaal des Städt. Saalbaues

8 Kammer-Konzerte in der Vormiete

1. Konzert: Sonntag, den 15. Oktober 1939: Das Folkwang-Quartett, Essen

2. Konzert: Sonntag, den 5. November 1939: Das Pasquier-Trio (Frankreich)

3. Konzert: Sonntag, den 26. November 1939: Andres Segovia (Spanien)

4. Konzert: Sonntag, den 17. Dezember 1939: Mitglieder des Städtischen Orchesters Essen, Albert Bittner Klavier

5. Konzert: Sonntag, den 28. Januar 1940: Das Quartetto di Roma (Italien)

6. Konzert: Sonntag, den 25. Februar 1940: Vereinigung „Alte Kammermusik München

7. Konzert: Sonntag, den 3. März 1940: Georg Kulenkampff, Violine, Siegfried Schultze, Klavier

8. Konzert: Sonntag, den 31. März 1940: Mitglieder des Städtischen Orchesters Essen. Solistin: Ludmilla Schirmer (Alt)

Sonderkonzerte

Brahms-Liederabend: Sonntag, den 8. Okt. 1939, 20 Uhr: Liebesliederwalzer — Zigeunerlieder / Ausführende: Helene Fahrni (Sopran), Hildegard Hennecke (Alt), Heinz Marten (Tenor), Fred Drissen (Baß) / Begleitung an 2 Flügeln: Rich. Laugs, Ferdinand Leitner

Busstagskonzert: Mittwoch, den 22. Nov. 1939, 20 Uhr: Joh. Seb. Bach: Passacaglia c-moll für Orgel, Joh. Brahms: Ein deutsches Requiem / Solisten: Ria Ginster (Sopran), Rudolf Watzke (Baß), Ernst Kaller (Orgel) / Mitwirkende: Der Städt. Musikverein

Essener Musikwoche

vom 16. bis 23. April 1940

3 Orchester- und Chorkonzerte Leitung: Albert Bittner, Max Fiedler
Solisten: Amalie Merz-Tunner (Gesang), Alfred Kunze (Violine), Fritz Bühling (Violoncello)
Kammermusikabend des Peter-Quartetts
A-cappella-Konzert Essener Männerchöre
Auf den Programmen stehen u. a. **Ur- und Erstaufführungen** neuer Kompositionen der in Essen lebenden Komponisten Hermann Erpf, Ottmar Gerster, Erich Sehlbach, August Weweler

Aus der Schule des bekannten Gesangsmeisters und Konzertmeisters Prof. J. M. Hauschild-Berlin, der z. Zt. in der Sommerakademie des „Mozarteum" in Salzburg unterrichtet, ist Gisela Meyer von Intendant GMD Prof. Clemens Krauß für zwei Jahre an die Münchner Staatsoper verpflichtet worden.

Auf Anordnung des Führers wird der Bau eines neuen Theaters in Würzburg vorbereitet. Das bisherige Stadttheater, in dem Richard Wagners Bühnenlaufbahn begann, bleibt aber erhalten. Seit 1803 wurde an seiner Form nichts geändert, jetzt wird es nach dem Vorgang anderer Städte den Bedürfnissen der Gegenwart angepaßt. Besonders auffällig wird die Umgestaltung des Vorraums zu einer geschmackvollen Wandelhalle sein. Die Ausstattung des Zuschauerraums erhält ein festliches Aussehen. Dr. Oskar Kloeffel.

Im Zuge des Ausbaues der Stadt Linz wird auch ein neues Opernhaus errichtet. Das jetzige Linzer Stadttheater, das vom Landestheater für Oberdonau bespielt wird, soll nach der Eröffnung des neuen Opernhauses als „Kleines Haus" weitergeführt werden.

Unter den zum Wettbewerb für den Bau eines neuen Danziger Opernhauses eingesandten Arbeiten wurde der Entwurf des Danziger Architekten Otto Frick preisgekrönt. Der Entwurf sieht einen quadratischen Klinkerbau mit Säulenvorbau vor. Das neue Haus wird 2300 Theaterbesucher aufnehmen und auch einen großen Konzertsaal erhalten. Der Grundstein zu diesem neuen Danziger Opernhaus soll noch in diesem Jahre gelegt werden.

Das Plauener Stadttheater wurde nach seinem mehrwöchentlichen Umbau soeben feierlich wieder eröffnet.

Das Stadttheater Lübeck wird soeben großzügig umgebaut.

KONZERTPODIUM

Der bekannte Münchner Pianist Otto A. Graef wurde vom NS-Sinfonieorchester für zwei Konzerte im September als Solist verpflichtet. Er wird unter Leitung von StaatsKM Erich Kloß das Klavierkonzert C-dur von Beethoven spielen. Otto A. Graef begleitet anschließend den Geiger Vasa Prihoda auf einer 60 Konzerte umfassenden Europa-Reise und begleitet ferner noch Abende der Geiger Siegfried Borries, Sigmund Bleier und Walter Barylli und des Cellisten A. Janigro.

In den Städtischen Sinfonie- und Chor-Konzerten der Stadt München-Gladbach des Konzertwinters 1939/40, die unter der Leitung des Städt. MD Heinz Anraths stehen, gelangen außer klassischen und romantischen Werken von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Berlioz, Wagner, Brahms, Bruckner und Tschaikowsky, folgende zeitgenössischen Werke zur Aufführung: Robert Bückmann, Konzert für Horn und Orchester; Erich Anders, Spitzwegbilder; Hans Pfitzner, Violoncello-Konzert; Ernst Gernot Klußmann, I. Sinfonie. An Solisten wurden verpflichtet: Edwin Fischer, Guida Bustabo, Ludwig Hölscher, Ria Ginster, Gunthild Weber, Emmi Leisner, Karl Erb, Walter Ludwig, Marcel Wittrisch, Rudolf Watzke, Jos. v. Manowarda, Mack Harrel, Richard Jäger, F. W. Hezel und das Calvet-Quartett.

Joseph Meßners Werk 10 „Sinfonietta" für Klavier, Sopransolo und Orchester kam unter der Leitung des Komponisten mit Josef Tönnes-Duisburg am Klavier und Adelheid Holz (Sopran) in Bad Gastein zur Aufführung.

Auf Wunsch des Führers werden auch in diesem Jahre die Wiener Philharmoniker die Festaufführung der „Meistersinger" im Rahmen des Reichsparteitages zu Nürnberg übernehmen.

Die diesjährige 13. Serenade im Park des Gohliser Schlößchens zu Leipzig war Mozart gewidmet.

MD Philipp Schad vermittelte in einer Mitternachtsmusik in Bad Harzburg Gustav Adolf Schlemms Pastorale und Scherzo für Oboe und Streichorchester und in einem Sonderkonzert des Komponisten Passacaglia für großes Orchester.

Der Münchner Pianist und Cembalist Karl Ludolf Weishoff wird im kommenden Winter in verschiedenen Städten die Sonate quasi Fantasia Werk 6 von Felix Draeseke spielen.

Lätitia Henrich-Forster hat in letzter Zeit wiederholt mit besonderem Erfolg das Violinkonzert von Hermann Henrich gespielt; u. a. in Bad Mergentheim, Salzuflen, Salzbrunn, Oberschreiberhau, Badenweiler, Franzensbad. Im kommenden Winter wird sie es auch unter Prof. Raabe spielen, unter dem sie es übrigens bereits früher in Aachen gespielt hat.

Beethovens Neunte Symphonie wurde in Aue i. Sa. erstmalig unter Leitung des erst 27jährigen Armin Schwarze unter großem Erfolg aufgeführt. Das Städtische Orchester Aue wurde durch das Grenzlandorchester Annaberg auf 65 Musiker verstärkt, ebenso der Chor auf 250 Sänger. Die Solisten waren vom Opernhaus Chemnitz gewonnen worden. Eine Wiederholung ist vorgesehen. Im Winterhalbjahr wird Armin Schwarze u. a. mit seinem Chor das Requiem von Verdi zur Aufführung bringen.

Die zehn städtischen Konzerte der Münchner Philharmoniker im kommenden Konzertwinter werden unter Leitung von GMD Prof. Oswald Kabasta stehen. Leiter des Philharmonischen Chors, der die Matthäus-Passion von Bach und „Die Schöpfung" von Haydn zur Aufführung bringen wird, ist Adolf Mennerich. Neben den Werken der großen Klassiker Bach,

Konzerte des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg

unter der Leitung von Eugen Jochum

1. Konzert: 2. Oktober
1. Jubiläums-Konzert der Sing-Akademie
Solisten:
Susanne Horn-Stoll
Hildegard Hennecke
Walter Ludwig
Fred Drissen
Chor der Sing-Akademie
LUDWIG VAN BEETHOVEN: Missa Solemnis

2. Konzert: 16. Oktober
Solist: Wilhelm Kempff, Klavier
HARALD GENZMER: Orchester-Suite (Uraufführung)
LUDWIG VAN BEETHOVEN: Klavierkonzert C-dur
JOHANNES BRAHMS: 4. Sinfonie

3. Konzert: 13. November
Solist: Claudio Arrau, Klavier
WOLFG. AMADEUS MOZART: Krönungs-Konzert K.-V. 537
ANTON BRUCKNER: 8. Sinfonie (Zum erstenmal in der Originalfassung)

4. Konzert: 18. Dezember
2. Jubiläums-Konzert der Sing-Akademie
Solisten:
Martha Schilling
Lore Fischer
Karl Erb
Karl Friedrich Meyer
Chor der Sing-Akademie
JOHANN SEB. BACH: Weihnachts-Oratorium

5. Konzert: 22. Januar
Solist: Georg Kulenkampff, Violine
JOHANN NEP. DAVID: Divertimento nach alten Volksliedern (Uraufführung)
WOLFGANG AMADEUS MOZART: Sinfonie D-dur K.-V. 385 (Haffner-Sinfonie)
LUDWIG VAN BEETHOVEN: Violinkonzert
RICHARD WAGNER: Meistersinger-Vorspiel

6. Konzert: 5. Februar
Solist: Edwin Fischer, Klavier
JOSEPH HAYDN: Sinfonie D-dur Nr. 2
JOHANNES BRAHMS: Klavierkonzert B-Dur
ROBERT SCHUMANN: 2. Sinfonie

7. Konzert: 19. Februar
Solisten:
Max Strub, Violine
Ludwig Hoelscher, Cello
SIBELIUS: En saga (Zum erstenmal in den Philharmonischen Konzerten)
JOHANNES BRAHMS: Doppelkonzert für Violine und Cello
MAX REGER: Serenade für 2 Streichorchester und Bläser (Zum erstenmal in den Philharmonischen Konz.)
HANS PFITZNER: Ouvertüre zu Kätchen v. Heilbronn

8. Konzert: 4. März
Gast-Dirigent und Gesamtprogramm werden noch bekanntgegeben
Solist: Bernhard Günther, Cello
ANTON DVORAK: Cello-Konzert

9. Konzert: 1. April
Solist: Friedrich Wührer, Klavier
MARCEL POOT: Allegro SINFONIQUE (Z. erstenm.)
HEINZ SCHUBERT: Präludium und Toccata für Streichorchester (Zum erstenmal)
PETER TSCHAIKOWSKY: Klavierkonzert
RICHARD STRAUSS: Ein Heldenleben

10. Konzert: 15. April
Solisten u. a.:
Helene Fahrni
Walter Ludwig
Rudolf Watzke
GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Concerto grosso
LUDWIG VAN BEETHOVEN: 9. Sinfonie

Änderungen (auch bezüglich der Neuheiten) vorbehalten

Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Wagner und Bruckner wird im Programm der Münchener Philharmonischen Konzerte auch das neue und neueste Schaffen Berücksichtigung finden. In dieser Reihe gelangen u. a. Schöpfungen von Josef Marx, Franz Schmidt, E. N. v. Reznicek, Respighi, Debussy, Pizetti, Strawinski, Bading, Pfitzner, de Falla, Ravel, Richard Strauß, Theodor Berger und Karl Höller zur Aufführung.

Die Concert-Gesellschaft in Köln hat für die neue Spielzeit 12 große Symphoniekonzerte vorgesehen. Sämtliche Konzerte werden von GMD Prof. Eugen Papst geleitet. Die Verbundenheit dieses Dirigenten mit dem Werk Bruckners kommt in den Aufführungen der Urfassungen der 6. und 8 Symphonie zum Ausdruck. Das zeitgenössische Schaffen kommt in Werken von Pfitzner, Reger, Strauß, Ravel, Falla, Strawinsky und Prokofieff zu Gehör, erstmals in Köln werden die Variationen über ein romantisches Thema von Werner Trenkner, „Das Jagdkonzert für Solovioline und Holzbläserchor“ von Cesar Bresgen und als Uraufführung das neue Oratorium von Joseph Haas: „Das Lied von der Mutter“ zu hören sein. Das zeitgenössische Musikschaffen des freundnachbarlichen Italien ist durch Werke von Respighi, Salviucci und Zandonai vertreten.

Das Leipziger Gewandhaus stellt für die Spielzeit 1939/40 ein Programm auf, das neben einem Querschnitt durch das Schaffen der großen Meister auch die zeitgenössische Musik nachdrücklich vermittelt. J. S. Bachs Brandenburgisches Konzert wird die Spielzeit eröffnen; den Beschluß bildet — wie stets — Beethovens IX. Symphonie. Von den Lebenden ist Richard Strauß mit „Till Eulenspiegel“ und „Heldenleben“ und Hans Pfitzner mit dem Violinkonzert und der „Christelflein“-Ouvertüre vertreten. Uraufgeführt wird eine Symphonie von Hans Wedig, der im Gewandhaus bereits durch die Erstaufführung seines Klavierkonzerts bekannt ist. An Erstaufführungen sind weiter vorgesehen: Ambrosius' „Deutsche Tanzsuite“, eine Fantasie für Klavier und Orchester von Debussy, Karl Höllers „Passacaglia und Fuge“, Walter Lampes „Violoncellkonzert“, ein Konzert für Orchester von Gottfried Müller, „Böhmische Musikanten“ von Siegfried Walther Müller.

Richard Wetz' Chorwerk „Hyperion“ brachte KM Niemand in Hamburg heraus; seine 2. Symphonie bereitet MD Hammer mit dem Nordmark-Orchester zur Aufführung vor.

Im Sondershausener Lohkonzert kam Herbert Hildebrandts „Eichendorff-Ouvertüre“ für Orchester zur erfolgreichen Uraufführung. KM Hugo Diez deutete das Werk in schönster Weise.

Jon Leifs' Werk 9 „Island-Ouvertüre“ kam in Kassel unter StaatsKM Laugs und in Stettin unter MD Mannebeck zur Aufführung.

Im Rahmen der Aufführungen im Gohliser Schlößchen in Leipzig führte die Städtische Musikschule für Jugend und Volk unter Leitung von Erich Wetzig Helmut Bräutigams Zyklus „Der Baum“ auf Texte von Johannes Linke für gemischten Chor auf.

Max Bruchs großes Männerchorwerk „Frithjof“ vermittelte der Städtische Musikverein in Hattingen/Ruhr unter Ludwig Severin und die Konzertgemeinschaft in Gotha unter Leitung von Walther Niemann.

In Breslau kam unter Leitung von Prof. Behr Hermann Buchals „Klavierkonzert“ zur erfolgreichen Aufführung.

Fritz Büchtgers „Hymnen“ für gemischten Chor kamen in Kiel durch das Collegium musicum unter Leitung von Prof. Blume zur Aufführung.

Im kommenden Konzertwinter Bielefelds wird die Oetkerhalle wieder die Stätte bedeutsamer musikalischer Ereignisse sein. Zehn Sinfoniekonzerte, drei Chorkonzerte und zwei Kammermusikabende sind für das Konzertjahr 1939/40 vorgesehen, zehn Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters, in deren Leitung sich wie im Vorjahre MD Werner Gößling und Dr. Hans Hoffmann teilen, drei Chorkonzerte des Musikvereins der Stadt Bielefeld unter seinem Dirigenten Dr. Hoffmann und zwei Kammermusikabende des Bielefelder Streichquartetts mit seinen Solisten Konzertmeister August Schäfer, Konzertmeister Theodor Anhalt, Wilhelm Kindsgraf und Hans Herbert Winkel. Die Programmfolgen der einzelnen Sinfoniekonzerte zeigen das lebhafte Bemühen, eine gute Mischung von alter und neuer, bewährter und neu zu erörternder Musik zusammenzustellen. Auffallend groß ist die Zahl der Erstaufführungen: Skaldische Musik von C. H. Grovermann, Konzert für Orgel und Orchester von Helmut Degen, Ernst Gernot Klußmanns 3. Sinfonie, Paul Graeners „Prinz Eugen“-Variationen, Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi von Karl Höller, Flötenkonzert von Karl Marx, Stravinskys „Feuervogel“ und ein „Sinfonie“ benanntes Werk von E. Pepping. An Chorwerken sind mit einbezogen die Matthäuspassion von Bach, die Neunte Sinfonie von Beethoven und das Oratorium „Saat und Ernte“ von Kurt Thomas. Das Bielefelder Streichquartett spielt Werke von Beethoven, Brahms, Schumann und Dvořák. Die NSG „Kraft durch Freude“ veranstaltet mit dem Bielefelder Städtischen Orchester unter Leitung des Städtischen MD Werner Gößling drei Sinfoniekonzerte für die Teilnehmer ihrer Feierabendgemeinschaften und für die Mitglieder des Theaterringes der HJ mit der sinfonischen Dichtung „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ von Richard Strauß, der Ballett-Suite aus der Oper „Das Lebzelt-Herz“ von Baranovic und südslawischen Volksliedern und Liedern

von Richard Strauß, dargebracht von Gjurgja v. Helper-Leppée.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Walter Niemann vollendete eine viersätzige „Arkadische Musik" für Klaviersolo und Kammerorchester Werk 150 und eine „Kleine Sonate" (Zur Sommerszeit) Werk 153 für Klavier zu zwei Händen. Seine neuen „Zwei Sonatinen" (Waldmusik; Ländliche Musik) für Klavier Werk 152 erscheinen im Herbst in der Edition Peters.

Armin Haag hat eine neue Kantate, bestehend aus 12 Stücken für Frauenchor, Sopran- und Baritonsolo mit kleinem Orchester nach Gedichten aus „Mütter" von J. H. E. Büttner beendet, deren Uraufführung in Berlin durch den dortigen NS-Frauenchor unter Leitung von Maximilian Sternitzki im Herbst stattfindet.

Paul Geilsdorf schrieb ein neues Werk „Lob der Stände" für Männerchor, Sopransolo und kleines Orchester, das in einer Reihe von Städten im kommenden Winter erklingt.

Der Komponist Alfred Berghorn-Buer/W. hat soeben seine viersätzige Choralsymphonie für großes Orchester, Werk 30 vollendet, die insofern neue Wege geht, als das choralisch-dorische Thema Grundthema der ganzen Symphonie ist, aus dem sich die Hauptthemen und die Nebenthemen aller vier Sätze entwickeln und nicht in jedem Satze ein anderes Choralthema, wohl aber ein neues Satzthema auftritt. Die Uraufführung der Choralsymphonie ist Anfang nächsten Jahres.

Herbert Hildebrandt, ein Schüler Richard Wetz', arbeitet zur Zeit an Orchestervariationen über „Ich hatt' einen Kameraden".

Rudolf Wagner-Régeny hat eine neue Oper, „Johanna Balk", fertiggestellt, die im Deutschen Opernhaus Berlin zur Uraufführung gelangen wird. Das Werk, das Wagner-Régeny im Auftrag von Generalintendant Rode schuf, hat die Geschichte eines siebenbürgisch-sächsischen Heldenmädchens zum Gegenstand. Das Textbuch schrieb Caspar Neher.

VERSCHIEDENES

Mit Unterstützung des italienischen Ministeriums für Volksbildung und der deutschen Botschaft in Rom ersteht in Ravello ein Richard Wagner-Haus, das Erinnerungsstücke an den Aufenthalt des deutschen Meisters in Italien bewahren und ein Mittelpunkt künstlerischer Geselligkeit werden soll.

Der „Tag der deutschen Hausmusik" wird am 21. November durchgeführt. Träger dieses umfassenden Bekenntnisses zur deutschen Musik ist die „Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik" in der Reichsmusikkammer, die unter Berlin SW 11, Bernburgerstraße 19, zu erreichen ist.

MUSIK IM RUNDFUNK

Im Reichssender Königsberg gelangte eine „Nordische Passacaglia" für Orgel des Marienwerder Domkantors und Domorganisten Gerhard Warnemünde zur Sendung. Dem Werk liegt als Baßthema die Stundenweise der Glocken des Stadthauses am Mälarsee zugrunde.

Erika Schütte-Bonn spielte in einer Kölner Sendung „Neue Cembalomusik" die Spinettmusik von Wagner-Régeny und die Kleinen Präludien von Joachim Kötschau.

Der Reichssender Frankfurt/Main sandte Theodor Veidls Orchesterwerk „Festlicher Aufklang".

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Prof. Ernst Riemann-München wurde als Mittler deutscher Musik in Bukarest stark gefeiert.

Der Dahmensche Kammerchor aus Bonn (e. Germanistenchor der Universität Bonn) unter Leitung von Hermann Josef Dahmen machte anschließend an seine Reise zu dem Fest der deutschen Chormusik in Graz, wo er in den historischen Serenaden, den Madrigalstunden und dem Volksliedsingen mitwirkte, eine vierzehntägige Konzertreise nach Rumänien in die deutschen Siedlungen des Banats und Siebenbürgens. Hier gab er in verschiedenen Städten auf Einladung der deutschen Volksgruppen mehrere Konzerte mit alter deutscher Chormusik des 16. und 17. Jahrhunderts, moderner deutscher Chormusik und deutschen Volksliedern in älteren und neueren Sätzen. Überall fand der Chor mit seinen Leistungen eine besondere Beachtung und Anerkennung und wurde für das nächste Jahr wieder eingeladen.

Der Schubertbund Essen folgte einer Einladung zur Teilnahme am großen internationalen Gesangfest in Lüttich und ersang unter seinem Leiter Peter Jansen sich und der deutschen Musik einen großen Erfolg.

Dem unermüdlichen Dr. Arno Fuchs gelang nun auch die Durchführung eines zunächst ersten Hauskonzertes in Mexiko mit Kammermusik von Schubert, Brahms, Schumann und Hermann Zilcher unter Mitwirkung heimischer Künstler. Die anwesenden deutschen, amerikanischen, englischen und französischen Zuhörer zeigten sich so begeistert, daß solche Kammermusik-Abende nun künftig vierwöchentlich durchgeführt werden sollen.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — DA 2. Vj. 1939: 2400. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 5.
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr!

106 JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / OKTOBER 1939 HEFT 10

INHALT

GOTTFRIED MÜLLER-HEFT

GMD Prof. Dr. Dr. e. h. Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer: Über den Musikbetrieb während des Krieges 1029

Dr. Günter Haußwald: Gottfried Müller 1031

Richard Strauß: Zwei unbekannte Briefe an Ludwig Thuille. Mitgeteilt von Sebastian Röckl (†) 1036

Alexander Nikolajewitsch Seroff: Russische Gäste bei Richard Wagner. Aus dem Tagebuch übersetzt von Dr. Max Ranft 1039

Dr. Wilhelm Zentner: Heinrich Kaspar Schmid. Zum 65. Geburtstag 1042

Dr. Roland Tenschert: Salzburger Festspiele 1044

Dr. Fritz Stege: Berliner Musik 1048

Dr. Horst Büttner: Musik in Leipzig 1049

Dr. Wilhelm Zentner: Musik in München 1051

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels von Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz . 1061

Alfred Umlauf: Musikalisches Ergänzungs-Preisrätsel 1062

Neuerscheinungen S. 1052. Besprechungen S. 1053. Kreuz und Quer S. 1056. Uraufführungen S. 1063. Musikfeste und Tagungen S. 1063. Konzert und Oper S. 1065. Musik im Rundfunk S. 1069. Amtliche Nachrichten S. 1071. Musikfeste und Festspiele S. 1071. Gesellschaften und Vereine S. 1071. Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen S. 1071. Kirche und Schule S. 1072. Persönliches S. 1072. Bühne S. 1072. Konzertpodium S. 1074. Der schaffende Künstler S. 1078. Verschiedenes S. 1078. Musik im Rundfunk S. 1080. Deutsche Musik im Ausland S. 1080. Aus neuerschienenen Büchern S. 1026. Ehrungen S. 1026. Preisausschreiben S. 1026. Verlagsnachrichten S. 1027. Zeitschriftenschau S. 1027.

Bildbeilagen:

Gottfried Müller 1029

Der Führer beim Besuch des „Don Giovanni" der Salzburger Festspiele 1939 1044

10 Bilder von den Salzburger Festspielen 1939 . . . . 1044/45

Notenbeilage:

Gottfried Müller: Vierfacher Kanon für acht gemischte Stimmen.

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Hans Pfitzner. Werk und Gestalt eines Deutschen von Dr. Erich Valentin (Band 60/62 der Reihe „Von deutscher Musik". Gustav Bosse Verlag, Regensburg).

Aus dem Kapitel „Die Voraussetzung":

Unser Schaffen und Denken hat seinen Ursprung nicht nur in dem, was in uns liegt, sondern wurzelt tiefer: in der Vergangenheit. Vergangenheit aber ist nicht nur das Schicksal unserer Ahnen, deren Blut in unserem Körper, unserem Geist und unserer Seele ihrem ewig in uns weiterwirkenden Willen verpflichtet. Vergangenheit ist auch das, was wir Geschichte nennen, deren Zeugen unsere Vorfahren waren, an der sie teilhatten oder die sie fördernd mitgestalteten. Sie selbst waren Menschen des Landes, in dem wir — wie sie — leben, und Glieder des Volkes, dem auch wir angehören. Darum ist der alles einende Begriff „Heimat" der höchste Wertgrad für unser eigenes Tun. Mit ihm verbinden wir die Vorstellung alles dessen, was unsere eigene unmittelbarste Gegenwart ausfüllt. In dem Wort „Heimat" schwingt das beglückende Gefühl unverlierbarer Geborgenheit mit. Wie die Säfte des Bodens bis in die letzte Astspitze eines Baumes eindringen und ihn von der Wurzel bis zur Krone gleichsam in seinem tiefsten Innern mit der Erde, der er entwachsen ist, eins sein lassen, beseelt auch uns das untrügliche Ahnen und Wissen um die Verbundenheit unseres Seins mit dem Blut derer, die vor uns waren und die Geschichte ihrer wie unserer Heimat segneten.

Generationen auf Generationen bilden eine ununterbrochene Kette. Die Zeiten, die von ihnen geformt werden, wandeln sich. Aber der Boden, auf dem sie aufwachsen und gedeihen, um den sie kämpfen und sterben, bleibt ewig derselbe. In Zeiten der Erniedrigung und Überfremdung, die auch in der Geschichte unseres Volkes als Leidensstationen an seinem Wege stehen, bewährte sich die Kraft dieses Bodens, der denen, die unslöslich mit Herz und Seele in ihm verwurzelt waren, die ganze Welt bedeutete. Aus ihm wuchs auch die Kraft des deutschen Geistes, Saat und Ernte in einem, reich und unaufhörlich. Krieg und Not, Mode und Unrast vermochten dem nichts anzuhaben. Und selbst, wie Richard Wagner sagt, unter der Allongeperücke blieb Johann Sebastian Bach das, was er in Wirklichkeit war. Nicht an den Höfen, nicht in den Salonen und nicht auf dem Asphalt ist der Ursprung des Schöpfertums des deutschen Geistes. Die Quelladern liegen unter der Erde des Mutterbodens der Heimat.

Wir pflegen die Kulturgeschichte, die Entwicklung von Musik, Dichtung, Kunst und Philosophie nach ihren historischen Entwicklungsstadien einzuteilen und zu bewerten. Auf die Notwendigkeit einer Einbeziehung von Rasse und Klima haben schon Gobineau und Wagner hingewiesen. Es fehlt zu diesen beiden Beurteilungsmitteln ein drittes: die Landschaft. Alle drei zusammen ergeben erst die restlose Voraussetzung einer richtigen Beurteilung, die unserem geschichtlichen Wissen und Forschen zugutekommt. Das sind die drei Bestandteile, die unsere Kenntnis und Erkenntnis von den einmaligen Werten deutschen Geistesschaffens befruchten und vermehren. . . . . .

EHRUNGEN

Am Schloßplatz in Carlsruhe wird anstelle eines niedergelegten Kavalierhauses eine Nachbildung des „Konzerthauses" errichtet, das sich Herzog Friedrich Heinrich 1805 als Sommerschlößchen erbauen ließ, und in dem Carl Maria von Weber als damaliger Hofkapellmeister zahlreiche Konzertveranstaltungen leitete. Das neue Konzerthaus soll zu einer Carl Maria von Weber-Gedenkstätte ausgebaut werden.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Das Magdeburger Kade-Streichquartett, das sich durch die von KdF veranstalteten Kreuzgang-Konzerte und Musikfeste einen weit über Magdeburgs Mauern hinausreichenden Namen erworben hat, will künftig in jedem der in Magdeburg stattfindenden KdF-Kammerkonzerte ein zeitgenössisches, volkstümliches kammermusikalisches Werk zur Aufführung bringen. In Frage kommen Streichquartette, Streichtrios, Klaviertrios, Lieder mit Streichquartett, Bläser-Kammermusik u. dgl. Unverbindliche Zusendung geeigneter Werke erbittet die Kreisdienststelle der NSG KdF Magdeburg, Otto von Guerickestraße 6.

Das Organisationskomitee der XII. Olympischen Spiele hat unter den finnischen Komponisten einen Wettbewerb für die Schaffung der Olympia-Fanfaren 1940 ausgeschrieben, zu dem fünfzehn Partituren eingereicht wurden.

VERLAGSNACHRICHTEN

Die bei den Düſſeldorfer Reichsmuſiktagen und beim Frankfurter Internationalen Muſikfeſt aufgeführten „Sinfoniſchen Geſänge auf Nietzſche-Dichtungen" von Hermann Simon ſind im Verlag Robert Lienau-Berlin-Lichterfelde erſchienen. An gleicher Stelle kommen auch Simons „Vokale Kammermuſiken": Vom Kinderparadies, Fünf plattdeutſche Stücke und Lieder zu Fauſt I heraus.

Wir weiſen beſonders auf die heutige Proſpektbeilage „Das Löns-Liederbuch" des Muſikverlages Chr. Friedrich Vieweg, Berlin hin.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

Karla Höcker: „Muſik zu Hauſe" (Deutſche Allgem. Zeitung, Berlin, 29. 9. 1939).

Vieles haben wir gelernt in den letzten Wochen! So manche Dinge, die uns wichtig und notwendig erſchienen, ſind nun ganz unwichtig, ganz unnötig geworden; andere wieder gelangen plötzlich zu ungeahnter Bedeutung. Das Fahrrad wird hervorgeholt, das langvergeſſene, das brav in der Ecke ſtand, ſolange wir Auto fuhren. Nun iſt es plötzlich wieder da, der herrliche Gegenſtand unſerer Kindheit, der Inbegriff allen freien Schweifens, aller ſommerlichen Abendgeheimniſſe und ſo mancher wilden Jagd zur Schule! Auch den Sternenhimmel haben wir Großſtädter neu entdeckt. Er war immer da in ſeiner unerhörten Vielfalt und Pracht — nur ſahen wir ihn nicht mehr. Nun aber ſind ſo manche anderen, manche etwas zu grellen Lichter erloſchen, und er überwölbt unſere Abende mit ſeinem unvergänglichen, ſtaunend von uns wahrgenommenen Glanz!

Und dann die Muſik! So haben wir vielleicht noch niemal Radio gehört, wie jetzt, wenn es abends ſtill wird und immer ſtiller, und wir dann den Empfänger einſchalten. Süß und wohllautvoll rührt es an unſer Ohr: Mozart, die „Siebente" von Beethoven, herrliche Schubertlieder, ein wenig Brahms. — Kein Bekannter kommt mit dem Auto noch „ſchnell mal eben vorbei", während wir gebannt vor dem tönenden Käſtchen ſitzen. Kein Straßenlärm, kein Autogehupe ſtört unſre Andacht. Tiefe Verſunkenheit herrſcht, in der ſich die Muſik entfalten kann wie eine wunderbare, ſeltene Pflanze. Wahrhaftig: es blüht jetzt manchmal des Abends in unſerem ſtillen Wohnzimmer!

Dann iſt die Mozart-Sonate verklungen, der ſpröde, ſchwebende Klang eines A-dur-Akkordes ſchwingt noch in uns nach. Wir erinnern uns: es war die Sonate Nr. 1 und wir haben ſie einſt geübt mit heißem Bemühen, in jenem unvergeßlichen Frühling des Jahres 1923; wir nannten ſie „unſere Frühlingsſonate"! Plötzlich knien wir vor dem Notenſchrank. Links unten lagen doch die

Klaſſiker —? Händel-, Mozart-, Haydn-Sonaten und dazu ein paar Schubert-Sonatinen. Weiter haben wir es leider nie gebracht. Wir ſchlagen auf, und wir bekommen wahrhaftig Luſt, wieder einmal zu muſizieren!

Aber die Geige nun gleich auszupacken — das riskieren wir doch nicht. In einer ſchönen Verfaſſung wird die ſein, denken wir mit leiſem Unbehagen. Doch andern Tags auf dem Heimweg von der Arbeit werden Saiten beſorgt, wird der Bogen zum Beſpannen gegeben, und in einer ſtillen Stunde, als niemand im Hauſe iſt, geht der erſte Verſuch vor ſich. Man iſt aufgeregt wie ein Primaner bei der erſten Liebeserklärung, man hat Herzklopfen, und man ſtellt ſich entſetzlich ungeſchickt an! Aber nach zwei, drei Tagen kehrt das Fingerſpitzengefühl zurück. Die Hände haben eine Art „Turnweh" — aber die Mozartſonate erklingt wieder wie ehemals.

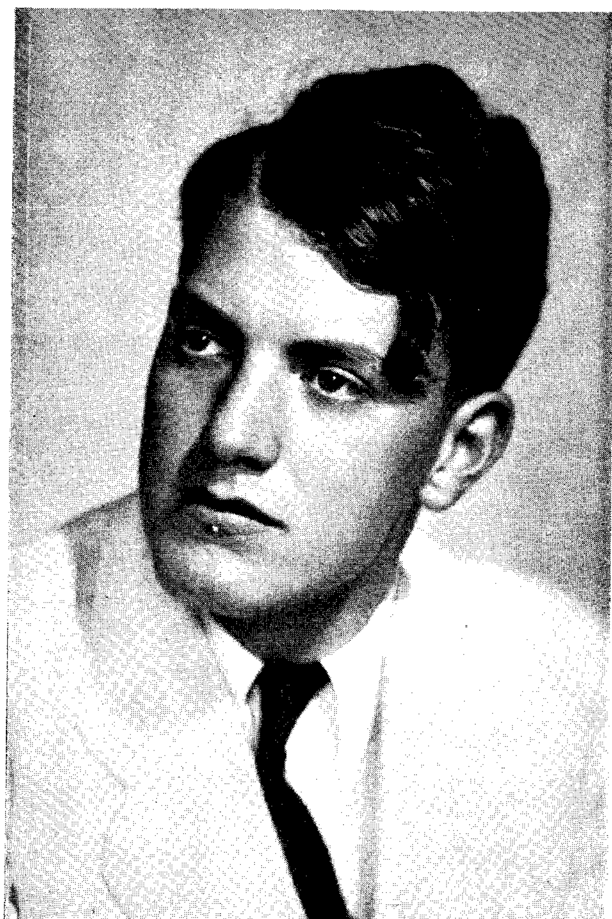
Iſt jetzt nicht die Zeit gekommen, ſich der langvergeſſenen, der Hausmuſik, zu erinnern? Sollten jetzt, an den ſtillen, langen Abenden nicht Schubert und Mozart wieder bei uns zu Gaſt ſein, wie einſt in den Tagen junger Begeiſterung? In all den verfloſſenen Jahren hat man angeblich immer „keine Zeit" gehabt, da war ſo vieles, das uns von den Dingen der Beſinnlichkeit abzog; Arbeit und Tempo und Verabredungen — all das Lärmende, das immer mehr Platz in unſerem Leben einnahm und die ſtillen, beſchaulichen Dinge vertrieb! Nun aber kehrt die Muſik zu uns zurück. Ganz von ſelbſt kommt ſie, die oft Vertriebene, und mit ihren ſanften, goldenen Klängen umſtrickt ſie uns, hüllt uns ein, durchſtrömt uns wie eine wunderhaltige Quelle.

Und wir erinnern uns, welche Rolle die Muſik ſeit je im deutſchen Bürgerhaus geſpielt hat. Wir denken an Theodor Storm und ſeine Heiligenſtädter Idylle, die mit der Gründung eines „Singkränzchens" begann und mit einem großartigen, öffentlichen Konzert endete: „Als ich zuletzt den vollen prächtigen Chor von über 50 Sängern, den ich geſtiftet, dirigierte und die Tonwellen zum letzten Male aus begeiſterter Menſchenbruſt brauſend hervorſtrömten, da mußte ich mein Herz in beide Hände nehmen, um nicht in Tränen auszubrechen!" Wir denken an die Muſikabende im Stegemannſchen Hauſe zu Berlin, damals, kurz nach den Befreiungskriegen. Wir erinnern uns, daß es die ſüße Mädchengeſtalt der ſechzehnjährigen Hedwig war, um die der junge Dichter Wilhelm Müller ſeinen Zyklus von den „Müllerliedern" rankte; daß der Komponiſt Ludwig Berger dem begeiſterten Schwärmen dieſer muſikaliſchen Jugend, zu der Rellſtab, Luiſe und Wilhelm Henſel gehörten, Ziel und Richtung verlieh, ſo daß das Singſpiel von der ſchönen Müllerin ſchließlich unter ſeiner Leitung zu erfolgreicher Darſtellung kommen konnte; am Kupfergraben, in der Bauhofſtraße ſpielte ſich das alles ab! — Wenige Jahre ſpäter hat ein anderer, Größerer die volksliedhaft ſchlichten Verſe durch ſeine unvergängliche Muſik verklärt und erhoben; und auch dieſe, die Schubertſchen Müllerlieder, erklangen zuerſt im Freundeskreiſe und wurden einem Dilettanten gewidmet, dem Beamten Schönſtein, durch deſſen friſchen, wohlklingenden Tenor dieſe Lieder bei den Wiener Muſikliebhabern bekannt geworden ſind!

Und Brahms? Gewiß kein Freund dilettantiſcher Kunſtausübung, bedauerte er doch in den achtziger Jahren immer wieder, daß in den „ſogenannten beſſeren Kreiſen" jede Liebhaberei für ein anderes Inſtrument als das Klavier ſo gut wie völlig geſchwunden ſei. „Es wäre ungemein zu wünſchen", ſagte er, „daß Eltern ihre Kinder andere Inſtrumente lernen ließen, Geige, Cello, Flöte, Klarinette, Horn uſw. Dadurch würde zunächſt allerſeits Intereſſe für alles mögliche geſchafft. In der Volksſchule aber könnte für den Geſang mehr und beſſeres geſchehn und den Knaben ſehr wohl ſchon früh eine Geige in die Hand gegeben werden. In öſterreichiſchen Dörfern habe ich das oft geſeh'n; das Meſſeſingen iſt auch nicht dumm: vom Blatt ſingen, in allen Schlüſſeln leſen, mit Fugen auf du und du ſteh'n!"

Wenn Clara Schumann in ſchweren Zeiten ihres an Leid und Kummer reichen Lebens Troſt und Stärkung brauchte, dann ſetzte ſie ſich an ihren Flügel. „In dieſen ſchwermütigen Ergüſſen der Dämmerſtunde offenbarte ſich", ſo erinnert ſich ihre Tochter Eugenie, „was ſie an Menſchenleid durchgemacht, aber auch, wie ſie überwunden hatte. Denn nie geſtattete ſie ſich ein Übermaß des Sichgehenlaſſens; ſie ſuchte Troſt in der Muſik und fand ihn, und wenn ſie dann zu uns zurückkehrte, ſo ſtand ſie gleich wieder mitten im Leben, nahm an allem teil und genoß das Gute und Schöne, wo und wie es ſich bot."

Schwingende Brücke zwiſchen Erde und Himmel, das iſt die Muſik. Eine viel zu ſelten betretene, deren wir uns erinnern ſollten, wenn es abends ſtill wird in den Straßen, wenn der Mond leuchtend über der verdunkelten Großſtadt auftaucht und wir teil haben möchten an den großen, den unvergänglichen Dingen!



Aufnahme Fiedler

Gottfried Müller

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / OKTOBER 1939 HEFT 10

Über den Musikbetrieb während des Krieges.

Das Wort „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" stammt aus einer Mitteilung des Ministers Grafen v. d. Schulenburg an die Bevölkerung von Berlin nach der Schlacht von Jena. Ich kenne den Inhalt dieser Mitteilung nicht. Wie ich höre soll er der Gesinnung unserer Zeit widersprechen. Das erwähnte Wort aber verdient, in allen kritischen Zeiten in vollem Ernst den „Bürgern" zugerufen zu werden. Es gehört zu den guten Eigenschaften eines Menschen, daß er zur rechten Zeit Ruhe halten kann. Das versteht sich von selbst und das weiß auch jeder. Aber es ist leider nur wenigen bekannt, daß diese Eigenschaft in gewissen Zeiten zur Pflicht wird.

Während des Krieges in besonnener Weise im Lande Ruhe zu halten ist die Pflicht eines jeden, der nicht mit ins Feld gezogen ist. Die Heimat unterstützt die Front am besten, wenn nach Möglichkeit in ihr das Leben weitergeht wie es vor dem Kriege gewesen ist. Die vom Kriegszustande diktierten Aufgaben ordnen sich dann ganz von selbst ein. Im positiven wie im negativen Sinne haben wir im Weltkriege ja in dieser Hinsicht reiche Erfahrungen gemacht. Mit geringen Ausnahmen sind während des vorigen Krieges die Konzert- und Theaterunternehmungen in vollem Betrieb geblieben. Warum sollte es jetzt anders sein? Zu den Schwierigkeiten, die schon im Weltkriege vorhanden waren, ist jetzt allerdings eine neue gekommen: die Verdunkelung der Städte. Auch sie ist nicht unüberwindlich. Die Versuche, die „Kraft durch Freude" in Berlin gemacht hat, sind überaus ermutigend gewesen. Es handelte sich da um Vorstellungen, die schon seit langem ausverkauft waren. Es hat sich gezeigt, daß etwa neunzig Prozent derer, die im Besitz von Einlaßkarten waren, die Vorstellungen auch wirklich, der Verdunkelung zum Trotz, besucht haben. In Aachen ist die Konzertspielzeit früher als es üblich war, am 16. September, mit einem Volkssymphoniekonzert eröffnet worden, das überfüllt war!

Wenn dafür gesorgt wird, daß die Konzertbesucher mit elektrischen Bahnen den größten Teil des Weges zum und vom Konzert zurücklegen können, so wird man sich bald daran gewöhnen und der Konzertbetrieb kann unbehindert durchgeführt werden. Im übrigen steht ja auch der Sonntagvormittag für die Veranstaltung von Konzerten zur Verfügung.

Die Musik hat in schweren Zeiten eine noch viel wichtigere Aufgabe als in normalen: sie kann den Menschen über die Tagessorgen erheben, sie kann ihn stärken und trösten. Sie kann auch entspannen! Es ist Sache der Künstler, diese Zwecke bei der Programmgestaltung zu berücksichtigen. Alles, was seiner Haltung nach sich nicht mit der Größe der Zeit verträgt, gehört jetzt nicht in das Konzertprogramm. Und es ist zu hoffen,

daß gewiſſe Stücke, die jetzt ausgemerzt werden, weil ſie nicht in die Kriegszeit paſſen, dauernd aus der Öffentlichkeit verſchwinden werden!

Der Größe der Zeit entſpricht alle *edle* Kunſt, ganz gleich ob ihr Inhalt ernſt oder heiter iſt. Ein geſchmackvoller Künſtler wird es vermeiden, jetzt Niederdrückendes oder gar Quälendes aufzuführen, die Literatur der Muſik iſt ja reich genug, zahlloſe Programme zu geſtalten mit ernſten und auch heiteren Darbietungen, die der Würde des großen Geſchehens entſprechen. Hier fällt der Unterhaltungsmuſik eine bedeutende Aufgabe zu, nämlich die, nun einmal endgültig aus ihren Programmen alles zu entfernen, was ſich als Zugeſtändnis an den ſchlechten Geſchmack hineingeſchmuggelt hat. Albernheit und Kitſch gehört in kein Unterhaltungsprogramm. Es gibt auch in der leichteren Kunſtart genügend Werke voll Heiterkeit und beſchwingter Anmut, die in glücklicher Weiſe von den Sorgen des Tages ablenken können.

Was den Muſikunterricht betrifft, ſo beſteht kein Anlaß, ihn weniger wichtig zu nehmen als im Frieden. Niemand kann vorausſagen, wie lange der Krieg dauern wird, alſo auch nicht wie lange die Unterbrechung des Unterrichtes dauern wird, wenn eine ſolche in Verbindung mit den Kriegsverhältniſſen eintritt. Jede Unterbrechung des Muſikunterrichtes ſchädigt den Schüler in ſeiner muſikaliſchen Entwicklung, ſie wirft ihn auf einen früher erreichten Stand der Fertigkeit zurück, ſo daß Mühe und Geld, die an die Weiterentwicklung verwendet worden ſind, weggeworfen ſind.

Es muß übrigens daran erinnert werden, daß der Krieg beſtehende Verträge nicht ohne weiteres auflöſt, auch nicht die mit Muſiklehrern geſchloſſenen.

Eine Feuerprobe werden jetzt die deutſchen Geſangvereine zu beſtehen haben. Für ſie haben ſich ungeheure Schwierigkeiten aufgetürmt: ein großer Teil der jüngeren männlichen Mitglieder iſt im Felde, ebenſo ein Teil der Chormeiſter. Viele Probelokale ſind nicht mehr verfügbar. Jetzt gilt es, mit Beſonnenheit und Zähigkeit dieſen Schwierigkeiten zu begegnen. Die Verdunkelung darf auf keinen Fall den Grund dafür abgeben, daß die Tätigkeit eines Vereins eingeſtellt wird. Können die Mitglieder der Verdunkelung wegen nicht zur Probe kommen, ſo muß dieſe eben am Sonntag Vormittag ſtattfinden. Wo der Chorleiter eingezogen iſt, muß Erſatz geſchaffen werden. Bei bezahlten Stellen darf in ſolchen Fällen nur ein Berufschormeiſter angeſtellt werden. Es iſt zu erwarten, daß die Stadtverwaltungen bereit ſein werden die Geſangvereine in dem Kampf um ihr Beſtehen wirkſam zu unterſtützen, wenigſtens da, wo in der Verwaltung Sinn für die kulturelle Bedeutung der deutſchen Geſangspflege vorhanden iſt, und das iſt hoffentlich an recht vielen Stellen der Fall.

An dem Schickſal der deutſchen Muſik ſind ja nicht nur die Muſiker beteiligt, ſondern alle Deutſchen, denn in keiner Kunſt überragt das Volk Bachs, Beethovens und Bruckners alle anderen in dem Maße wie in der Muſik. Sie über alle Fährniſſe der Zeit hinwegzubringen, iſt eine der heiligſten Pflichten, die denen obliegt, die im Lande geblieben ſind, als das Heer hinauszog, um das Land und das Volk zu ſchützen, dem das Schickſal dieſe wunderbar herrliche Gabe zu eigen gegeben hat:

die deutſche Muſik!

Peter Raabe

Gottfried Müller.

Leben, Werk, Perſönlichkeit.

Von Günter Haußwald, Dresden.

Das Bild eines zeitgenöſſiſchen Muſikers gerät leicht in die Gefahr der Verzeichnung. Eine Fülle von Fragen und Zweifeln drängt ſich unmittelbar in den Vordergrund, zumal wenn ſein Träger noch ſo jung iſt, daß eine weſenhafte Darſtellung ſeines Schaffens in Frage geſtellt ſein muß. Kann man überhaupt bei einem fünfundzwanzigjährigen Muſiker, der bisher mit ſechs Werken an die Öffentlichkeit getreten iſt, von einer Ausprägung eigenperſönlicher Merkmale ſprechen? Erſcheint es nicht verfrüht, hier geiſtige Zuſammenhänge erkennen zu wollen, die ſpäter als Trugſchluß, als ein allzu leichtfertig geſponnenes Gedankengewebe ſich erweiſen? Gar viele und gewichtige Bedenken könnte man äußern. Im Falle Gottfried Müller jedoch glauben wir, aus guten Gründen von einer außergewöhnlichen Erſcheinung ſprechen zu müſſen. Man braucht nicht nur auf den Namen hinzuweiſen, denn der iſt weiteſten Kreiſen bekannt; minder bedeutungsvoll erſcheint auch, ſich auf die raſch ſteigenden Aufführungsziffern ſeiner Werke zu berufen. Entſcheidend für eine Würdigung muß einzig und allein die muſikaliſche Subſtanz ſein. Sie aber beſitzt Eigenzüge, die den jungen Muſiker unmittelbar in das Blickfeld des künſtleriſchen Nachwuchſes rücken. Wer immer auf der Suche nach ſchöpferiſchen Begabungen iſt, der wird ſich mit Gottfried Müller auseinander zu ſetzen haben. Eine Reihe von ungewöhnlichen Tatbeſtänden durchklingt Leben, Werk und Perſönlichkeit des Komponiſten. Ein helles Licht fällt zugleich auf das vielſchichtige Muſikleben unſerer Zeit.

Eine gerade Linie zieht ſich durch das Leben Gottfried Müllers. Er wächſt aus einer evangeliſchen Pfarrersfamilie heraus, die ſeit alters im mitteldeutſchen Raum beheimatet iſt. Mütterlicherſeits, wie auch vom Vater her, ſpannt ſich der Ahnenbogen vom Rhein bis zur Elbe, von Wiesbaden bis Dresden. Stammesmäßig geſehen iſt die Familie fränkiſchem Geblüt zuzuordnen. Offenkundig iſt der mitteldeutſche Menſch in beſonderem Grade für Muſik aufgeſchloſſen. Das beweiſt die Muſizierfreudigkeit der Kantoren und Organiſten von einſt, noch heute in gleichem Maße die Neigung und Vorliebe der Bewohner zu volksmuſikaliſcher Betätigung, wie ſie ſich etwa im geſelligen Singen ſpiegelt. Auch in dem Dresdner Pfarrershauſe, wo Gottfried Müller 1914 geboren wurde, lebte der Wille zu echter und urſprünglicher Hausmuſik. Eine alte Überlieferung wurde emſig und eifrig gepflegt. Zum Quartettſpiel fand ſich die Hausgemeinde zuſammen. Mit dem Vater und zwei älteren Brüdern gemeinſam blies man tagaus, tagein mehrere Choräle von Bach. Klingende Muſik und tiefe Gläubigkeit formten ſich ſomit zu Grundlagen aller muſiſchen Entwicklung. Das Erbe des großen Thomaskantors aber erſchloß dem jungen Muſiker die Welt der muſikaliſchen Sprache. Der lebendige Umgang mit ſo ſtreng gefügter Muſik löſte in ihm Erlebniſſe aus, die frühzeitig zu ſelbſtändiger Geſtaltung in rein kontrapunktiſchem Sinne drängten. Die melodiſch eigenwüchſige Kraft der Linie wuchs zu primärer Ausdrucksform empor und verdichtete ſich in zahlreichen Skizzen und Entwürfen.

Die Schulzeit am Dresdner Kreuzgymnaſium zwang zu anderer Tätigkeit. Der Widerſtreit der Kräfte führte zu einem ſeeliſchen Zwieſpalt, der kühn mit einem Schlag überbrückt wurde. Die Urſprünglichkeit der muſikaliſchen Begabung jedoch behauptete ſich und führte ohne Umſchweife zu verſtärkter kompoſitoriſcher Arbeit. Die Überzeugung, daß Gottfried Müllers Schaffen einer inneren Notwendigkeit entſpricht, hat hier ſeine Wurzel. Mit ſechzehn Jahren bereits vollendete er ein weiträumig angelegtes Chorwerk mit Orcheſter, den „90. Pſalm“. Da wurde der damalige Leiter der Sächſiſchen Staatskapelle auf ihn aufmerkſam und führte das Werk nach einer Neuinſtrumentation zwei Jahre ſpäter in der Dresdner Staatsoper auf.

Aus der Heimlichkeit des Elternhauſes, wo Bachs Choräle zu Lehrmeiſtern des Kontrapunkts wurden, und nach einer weiteren Lehrzeit kam Gottfried Müller nach Leipzig, an die Stätte, wo die kompoſitoriſche Kraft eine Ergänzung durch praktiſches Inſtrumentalſpiel erfahren ſollte. Im Orgelſpiel war Karl Straube ſein Lehrmeiſter, und Carl Adolf Martienſſen förderte ſein Klavierſpiel. So ſchloß er im Winter 1932/33 ſeine fachliche Ausbildung ab. Aus ſeiner Leip-

ziger Studienzeit aber stammen die „Acht Orgelchoräle" sowie die „Neuen Gesänge für die deutsche evangelische Christenheit".

Es war ein schönes Zeichen eines stolzen und erfolggekrönten Aufstiegs, als Karl Elmendorff am Vorabend des zwanzigsten Geburtstages von Gottfried Müller dessen „Deutsches Heldenrequiem" auf dem deutschen Tonkünstlerfest in Wiesbaden zur Uraufführung brachte. Man war überrascht und begeistert zugleich. Bald folgte eine Berufung an das Leipziger Konservatorium als Lehrer für Theorie und Komposition. Er schlug jedoch das Angebot aus und widmete sich ganz seinem Schaffen. An einem Konzert arbeitete er, doch unterbrach einstweilen sein Dienst in der Wehrmacht in den Jahren 1935 bis 1937 alle weiteren Pläne. Nach seiner Militärzeit lebte er in seiner Vaterstadt Dresden, die ihm 1937 den städtischen Kunstpreis verlieh. Inzwischen hat er eine Musik für Kammerorchester, „Abschied von Innsbruck" genannt, veröffentlicht und krönt sein bisheriges Schaffen mit einem „Konzert für großes Orchester", das wiederum Karl Elmendorff jüngst in Mannheim aus der Taufe hob.

*

Zahlenmäßig klein erweist sich das Werkschaffen von Gottfried Müller. Doch wirkt es in seiner Gedrungenheit inhaltsschwer, bedeutend. Soweit es im Druck erschienen ist, soll es gesondert betrachtet werden. Man wird sich dabei vergegenwärtigen müssen, daß er viel mehr geschrieben als veröffentlicht hat. Eine so strenge, bedachtsame und kritische Auswahl spricht für seine Gesinnung. In einer Zeit, die häufig genug leicht spielbares Musiziergut rasch bereitstellt, wiegt eine solche Haltung um so schwerer und zeugt von straffer Selbsterkenntnis.

Als Werk 1 wurde der „90. Psalm" für sechsstimmigen gemischten Chor und großes Orchester aufgeführt. Man rühmte diesem Werk bereits eine sichere Beherrschung aller sinfonisch gesteigerten Mittel nach; des weiteren sah man in der Struktur der breiten Chorfugen untrüglich das leuchtende Vorbild Bachs. Da es nur in der Handschrift zugänglich ist, kann es für eine genauere Analyse unberücksichtigt bleiben. Überraschend eindringlich jedoch bildet es eine feste Grundlage für alle weiteren Entwicklungsstufen und wird durch eine Neigung zu monumentaler Großform am sichersten gekennzeichnet.

Aus der Welt rein orchestraler Vorstellungen sind die „Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied" gesponnen, „dem Andenken des im Weltkriege gefallenen Gottfried Müller gewidmet von seinem Neffen". Dieses Werk 2 bringt zunächst das Thema „Morgenrot, Morgenrot" ganz schlicht im Wechselspiel zwischen dunklen Holzbläsern und Streichern. In der ersten Variation übernimmt hauptsächlich die Trompete die rhythmisch vergrößerten Kernmotive, führt sie zum Gipfel, während Oboen und Klarinetten den Schluß wirksam ausklingen lassen. Fließende Gegenlinien im Holz, rhythmisch eigenwüchsig entwickelte Streicherfiguren, voran kräftige Bässe, geben der Variation etwas von holzschnittartiger Herbe. Innere Ruhe und Sammlung der Gefühle atmet das nächste Bild. In formaler Dreigliederung aufgebaut, bringt der Mittelteil eine thematische Umkehr, wechselvoll in der Lichtverteilung zwischen Streichern und Bläsern. Wie ein Scherzo tollt der nächste Satz einher. Etwas von hahnebüchenem Soldatenhumor steckt wohl darin. Die Formteilung wie früher wird beibehalten, melodisch führen hauptsächlich Oboe, Klarinette und die Hörner. Dazu musizieren in hurtigen Rhythmen die Streicher eine pittoreske Szene, wobei der Zupfklang in reizvollem Gegensatz zum gestrichenen Ton steht. In zügig vorwärtsdrängender Steigerung entwickelt sich reiches Leben, dem spitze Holzbläserketten Glanz verleihen. Aus einer anderen Einstellung erwächst die langsame vierte Variation. Kanonische Eckfätze, wiederum in ihrer orchestralen Färbung austauschbar, umschließen einen Mittelbau, bei dem die Hörner das chromatisch abgewandelte Thema singen. In keckem Figurenspiel zieht das nächste Bild vorüber, um in einer fein stilisierten Studie auszuklingen. Eine wirksame Fuge mit reicher motivischer Arbeit und kontrapunktischen Künsten, aber auch mit kompakten klanglichen Mitteln sichert dem Werk einen überzeugenden Eindruck.

Die „Neuen Gesänge" wollen demgegenüber ein Beitrag zur Aktivierung des evangelischen Gemeindegesanges sein. Ihre Sprache wirkt herb, wuchtig, in ihrem festen Akkordgefüge fast massiv. Daß gelegentliche melismatische Auszierungen den Wortgehalt unterstreichen, erhöht nur noch ihre Eindringlichkeit. Harmonisch leben sie ganz in der ehernen Strenge alter
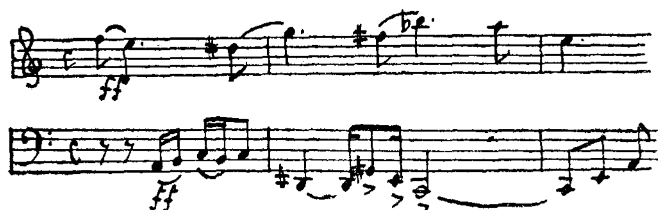
Kirchentonarten. In ihrer gedanklichen Fügung laſſen ſie Jahres- und Tageskreis lebendig werden und belegen, daß in ihnen eine gläubig deutſche Haltung aufbricht.

Eine verwandte Geiſtigkeit durchweht die „Acht Orgelchoräle", Werk 3. Die Gedankenwelt Bachs wird hier faſt übermächtig ſpürbar. Manche Sätze davon ſind ganz ſtreng gearbeitet, ſo als Kanon in der Gegenbewegung „Es iſt das Heil uns kommen her" oder auch in rhythmiſch verkürzter Form der Choral „Vom Himmel hoch da komm ich her". Als ein Doppelkanon in der Unterquart und Oberquint erweiſt ſich „Nun laßt uns gehn und treten". Auf oſtinater Baßführung ſind „Gott ſei Dank durch alle Welt", „Aus tiefer Not ſchrei ich zu Dir", „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" ſowie „Erſtanden iſt der heilig Chriſt" aufgebaut. Am freieſten, jedoch durchaus an den ſeeliſchen Stimmungsgehalt gebunden, iſt der Orgelchoral „Nun bitten wir den heiligen Geiſt" geſtaltet. In allen Kleinwerken aber, die man als meiſterlich bezeichnen darf, wird eine hintergründige Kraft ſchaubar, die letztlich in einem irrationalen Erlebnis wurzelt. Trotz der Nähe zum Barock bricht in ihnen eine gotiſche Linienfülle auf, wovon jede einzelne vielfältigen Ausdruck und ein eigenes Geſicht ausprägt.

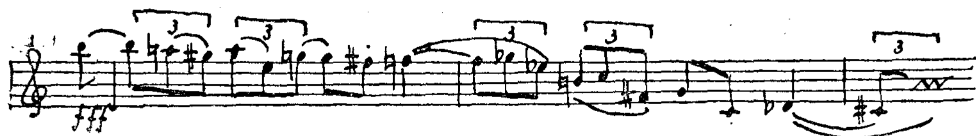
Das „Deutſche Heldenrequiem" nach Worten von Klaus Niedner für vierſtimmigen gemiſchten Chor und großes Orcheſter, Werk 4, das der Komponiſt „in die Hände des Führers" legt, zwingt zu hoher Bewunderung, denn es ſetzt mit erſtaunlicher Folgerichtigkeit einen Weg fort, der hier zu einer oratoriſch geballten Form großen Ausmaßes führt. Iſt ſchon die knappe Dichtung von einem ſittlichen Ernſt durchglüht, ſo ſtößt das muſikaliſche Geſchehen in den Erlebenskreis von erhabener Feierlichkeit vor. Dunkel, in einer faſt myſtiſchen Gläubigkeit ſpannt ſich das polyphone Stimmengeflecht über einem breit laſtenden Orgelpunkt aus, wird dann von einer Chorfuge abgelöſt, die im thematiſchen Schnitt zu ſtolzer Höhe ſich emporreckt, um dann wieder im mythiſchen Urgrund zu verſinken. Die fließende motiviſche Prägung der Worte „Die da kämpfen, weil ſie leben" entfeſſelt einen Wirbel von klanglichen Spannungen, dramatiſch akzentuiert von einem wuchtigen Chorrezitativ, und grell leuchtet in dieſem elementaren Kräfteſpiel zuchtvoll der cantus firmus „Chriſt lag in Todesbanden" auf. Die tönende Stille menſchlicher Beſinnung iſt dann in dem „Heilig, heilig iſt uns die Erde" eingefangen. Ein ſchwerblütiger Satz, erfüllt von innerer Dynamik! Leidenſchaftlich und ungeſtüm wird das muſikaliſche Geſchehen wieder aufgegriffen und verdichtet ſich erneut zu einer breit ausladenden Chorfuge „Doch unſre Väter glaubten an uns", die mit ſatztechniſcher Meiſterſchaft ſich aufgipfelt. Der Schluß aber rundet die fünfteilige Form und ſtrömt wieder in jene dunkle Erdentiefe zurück. Die glanzvolle Beherrſchung aller orcheſtralen wie choriſchen Geſtaltungsgeſetze, auch das formale Prinzip einer bogenförmigen Reihung ſichert der Schöpfung einen Eindruck, der von der Kraft der Perſönlichkeit Gottfried Müllers überzeugen muß.

Noch vor dem „Konzert" erſchien als Werk 6 die kleine Muſik für Kammerorcheſter „Abſchied von Innsbruck", Karl und Minnegard Elmendorff zugeeignet. Die alte Chorweiſe „Innsbruck, ich muß dich laſſen" bildet das Thema, vorgetragen von den Bratſchen und Violoncelli, für eine beſchauliche Variationskette. Anfänglich übernehmen die dunklen Streicher den Motivkern, ſpäter geſellt ſich die Klarinette zu einer anderen Streichergruppe. Zarte Linien ſchlingen ſich arabeskenhaft darum, während zwei weitere Melodiezüge eine kräftigere Faktur zeigen. So erwächſt eine altgold getönte Klangfläche, deren Einheitlichkeit und innere Geſchloſſenheit auch bei einer gruppenmäßigen Klangvertauſchung gewahrt bleibt. Die zweite Variation bringt in warmer Kantilene das Thema in den Oboen und Bratſchen, dann nur im Holz. Dazu muſizieren Klarinette und Fagott, ſpäter eine Streichergruppe einen ausdrucksbeſeelten Kanon, während die Bäſſe ſich auf reine Zupfwirkungen beſchränken. Ein reizvolles Bild von faſt ſpätbarocker, paſtellhafter Klangfarbe! Den Beſchluß dieſer ſtillen Muſik bildet eine formal geweitete Variation, die mit ihrer ornamentalen Zeichnung faſt wie ein in Gold gefaßtes Bild wirkt.

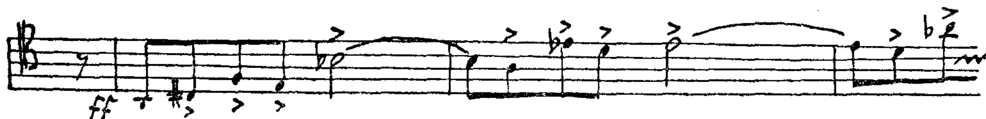
Vielleicht als ſtärkſter Wurf darf das „Konzert für großes Orcheſter", Werk 5, gewertet werden. In ihm ſpricht ſich ein wahrhaft bedeutender Sinfoniker aus. Der erſte Satz — Moderato — verſchmilzt die Form der Sonate mit polyphonen Geſtaltungsgeſetzen. Der wuchtige Satzkopf birgt nicht weniger als vier Themen in ſich, die gleichzeitig erklingen. Die beiden wichtigſten davon lauten:



Sie werden ſofort in anderer Klanggruppenregie wiederholt und dann in ſpannungsreichem Kräfteſpiel durchgeführt. Es kommt dabei zu motiviſchen Variationen, aus denen ſich nach einem rhythmiſch geſtrafften Satz zwei neue Linienzüge herausgliedern, in die wiederum die Anfangsthemen gewoben ſind. Hörner und Teile der Streichergruppe bringen folgende energiegeladene Figuren:



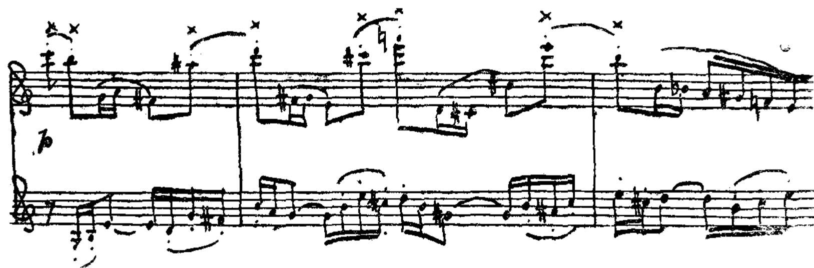
Gleichzeitig reckt ſich in den Poſaunen mit wuchtigen Schritten ein Gegenmotiv empor:



Im weiteren Verlauf gewinnt ein „Seitenthema", zuerſt in den Oboen, Bedeutung und trägt das fließende thematiſche Geſchehen:
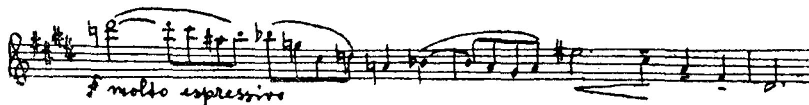


Das Kräfteſpiel verdichtet ſich weſentlich in der thematiſchen Subſtanz. Ein „agitato" ſetzt ein, bei dem die Hörner eine chromatiſche Gegenlinie zu einem kraftvollen Baß zeichnen. Eine Steigerung des Zeitmaßes bedingt thematiſche Vergrößerung, andererſeits motiviſche Spitzentöne in den Bäſſen. In kompakter Fülle wird die Expoſition beſchloſſen. Die Durchführung bringt zunächſt einen Adagio-Satz, der mit ſeiner kunſtvoll polyphonen Verſchlingung der Themen eine Beſinnung und Erinnerung darſtellt. Daran ſchließt ſich eine glanzvolle Fuge mit nicht weniger als vier Themen. Der Anfang vollzieht ſich in Form einer Doppelfuge, bei der die Themen gleichzeitig erklingen. Wiederum ſind, ganz nach Bachſcher Art, die Spitzentöne Motivträger:



In kühner Aufgipfelung führt die Fuge zur Repriſe zurück, die wörtlich erfolgt, jedoch mit Umdeutung der tonalen Beziehungen. Ein monumentales Largo krönt den Abſchluß.
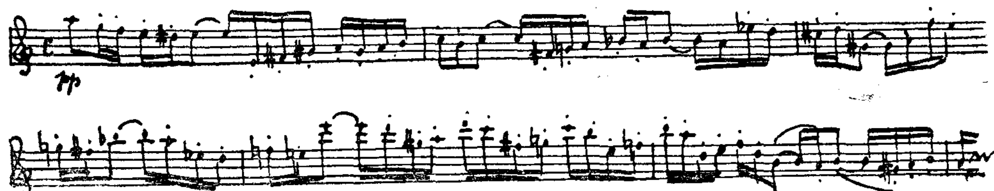
Der zweite Satz — Adagio — wahrt die Form der Dreiteiligkeit. Er iſt kontrapunktiſch

außerordentlich zwingend gearbeitet. Ein spannungsreicher Kanon in der Gegenbewegung wölbt sich über einem Orgelpunkt, bis die Oboe das ausdrucksvolle Thema anstimmt:



Vielleicht offenbart sich gerade hierin, abgesehen von allen satztechnischen Feinheiten, eine eindringliche melodische Kraft, bei der rein erlebnismäßig ein scharf geprägter lyrischer Stimmungswert sichtbar wird. Die motivische Durchleuchtung des Stimmengeflechtes schreitet fort, bis ein sehr gedehnter Mittelteil schärfere Klangakzente gibt. Der Schluß wiederholt bogenförmig den Anfang mit wechselnder Farbigkeit und verklingt mystisch dunkel.

Der dritte Satz — Allegro — ist als Fuge mit fünf Themen geformt. Motivisches Material ist dabei aus dem ersten Satz herüber genommen worden und verklammert somit die Großsätze zu einem inhaltlich bezogenen Zyklus. Das keck und konzertant dahertänzelnde erste Thema lautet:



In der vierstimmigen Exposition werden die Begleitkontrapunkte beibehalten. Bald danach erscheint das Thema in der Vergrößerung, der sich thematisch geballte Linienzüge anschließen. Ein knappes Moderato, quasi adagio, faßt motivische Glieder aus dem ersten Satz zusammen, um dann mit höchster Intensität einem pompösen Schluß zuzuströmen.

*

Eine Überschau läßt deutlich werden, daß man auch bei stark kritischer Einstellung in Gottfried Müller einen hervorragenden Musiker sehen muß. Er besitzt eine geradezu erstaunliche formale Sicherheit. Die musikalische Architektur ist dabei nicht durch äußeren Zwang bedingt, sondern sie wächst von innen heraus und stellt sich als Ergebnis einer folgerichtigen musikalischen Entwicklung dar. Dabei drängt er offenbar zu einem Stil, dem ein Zug ins Monumentale eigen ist. Im oratorischen und sinfonischen Schaffen hat sich bisher seine Gestaltungskraft am stärksten erwiesen. Ob freilich auf die Dauer ein solcher Hang zur weiträumigen Form sich wesenhaft auswirken wird, bleibt abzuwarten. Man darf jedoch hoffen, daß ein so erfahrener Könner, der einen Orchestersatz ebenso wie einen chorischen Einfall zu formen vermag, sich auch in solchen musikalischen Gebilden äußern wird, die mehr in eine kammermusikalische Richtung weisen. Dabei soll andererseits einmal ganz von jener Klangwelt abgesehen werden, wie sie sich etwa in der Oper darbietet. Auch hier könnte in der Verschmelzung von dramatischer Wirksamkeit mit einer kontrapunktischen Schreibweise ein Werk heranreifen, das manche Fessel sprengt.

In jedem Falle freilich besitzt Gottfried Müller eine urtümliche Begabung, die nahezu gleichmäßig auf die musikalischen Grundkräfte ausstrahlt. Er ist ein lebendiger Rhythmiker, und seine Themen tragen, gerade von hier aus gesehen, einen plastischen Schnitt. Manche baßgegründete Linie wird zum vollgültigen Zeugnis dafür. In der Verschiedenwertigkeit der Einzelglieder wie in der motivischen Kombinationsgabe tritt diese Kraft zutage. Bedeutsam aber muß erscheinen, daß die Themen nicht ausschließlich von motorischer Energie durchpulst sind, sondern daß ihr Bau zum wesentlichen Teil auch von melodischen Gesetzen bestimmt ist. Man würde das Bild verzeichnen, wenn man nicht auch den feinsinnigen melodischen Eigenwuchs der Stimmen hervorheben würde. Es blüht in manchen Themen eine erlesene Schönheit auf und verleiht ihnen echten und ursprünglich lyrischen Zauber. Von einer gleichen Doppel-

ſtellung bleibt auch das harmoniſche Geſchehen beherrſcht. Streckenweiſe entſteht es aus konſequenter Linearität, ſodaß pralle Klangſpannungen das Ergebnis ſind. Andererſeits ſpürt man aber auch die Einbettung der Motive in eine akkordiſche Rundung. Harmoniſche Ruhe und Bewegung löſen ſich ſomit voneinander ab. Vielleicht kann man die Erkenntnis dahin noch genauer umreißen, indem man im rhythmiſchen, melodiſchen wie auch im harmoniſchen Sinne von einer planvoll ausgewogenen und organiſchen Verſchmelzung und Durchdringung wechſelſeitiger Art ſpricht.

Des öfteren hat man nach Vorbildern geſucht, die Gottfried Müllers Schaffen beeinflußt haben. Man hat ſich dabei vorwiegend auf große Meiſter berufen müſſen. Ohne Zweifel ſpannt ſich über allem der Geiſt Bachs. Eine barocke Haltung aber, die bis in die kleinſte motiviſche Veräſtelung hineinführt, wird nicht nur in der Führung der Stimmen, nicht nur im kunſtvollen Satz ſichtbar, ſondern ſie äußert ſich ebenſoſehr in der Neigung zu ornamentalem Zierwerk, in der an alte Concerto-grosso-Technik gemahnende Regie der Klanggruppen. Unbedingt ſpürbar bleibt auch der Einfluß Bruckners, deſſen ſinfoniſche Gebärde ſich streckenweiſe widerſpiegelt, freilich ohne ſich in deſſen Breite zu verlieren. Eine Unterſuchung, die noch ins einzelne vorſtößt, würde auch Gemeinſamkeiten mit Brahms entdecken. Weniger gerechtfertigt erſcheint vielleicht der Vorwurf, daß Gottfried Müllers Schaffen allzu ſtark von Reger beeinflußt ſei. Gewiß hat er von ihm in der Variationstechnik, in der Steigerung der Fugen manches gelernt; aber dort, wo ein eigenthematiſcher Einfall vorliegt, werden doch weſentlich andere Bahnen eingeſchlagen. Wo die Bindungen an ein fremdes Thema oder an einen außerhalb liegenden cantus firmus aufgegeben werden, dort entfaltet ſich eine muſikaliſche Sprache, die mitunter ſehr weit von Reger abliegt.

Iſt es überhaupt nötig, immer nur nach „Einflüſſen" ſuchen zu wollen? Sie können zwar zur Klärung beitragen, erleichtern das Einordnen der muſikaliſchen Subſtanz in feſtliegende Begriffe. Doch darüber hinaus muß eine Muſik, wenn ſie den Anſpruch auf überzeitlichen Gehalt erhebt, genug Eigenzüge aufweiſen können. Eine Entwicklungslinie, wie ſie bei Gottfried Müller vorliegt, berechtigt wohl zu der Annahme, daß hier eine Perſönlichkeit zu uns ſpricht. Man iſt zutiefſt überzeugt vom inneren Zwang ſeines Schaffens. Es entſpringt ohne Zweifel aus einem grundſoliden Können, des weiteren aber auch aus einer ſtarken völkiſchen Haltung, nicht zuletzt aus einem echten Glauben. Aus ſo kräftigen Wurzeln vermag ein Baum emporzuwachſen, der reiche Früchte trägt. So fügt ſich auch das Schaffen von Gottfried Müller in den Kreis einer zeitgenöſſiſchen Muſik ein, die auf neuen Grundlagen aufbaut. Es iſt ein guter und reiner Klang, der aus ſeinem Werk uns entgegenklingt. Möchte er einen ſtarken Widerhall finden!

Aus unbekannten Briefen von Richard Strauß an Ludwig Thuille.

Mit gütiger Genehmigung von Frau Prof. Thuille mitgeteilt von Sebaſtian Röckl (†).

I.

Weimar, 19. November 90.

. . . Ich habe zwei ſehr anſtrengende, aber genußreiche Tage hinter mir. Sonntag Tannhäuſer, Montag Fauſtſinfonie, zu welchen beiden Siegfried Wagner eigens aus Berlin gekommen war. Er war ſehr befriedigt von meinen Aufführungen, die auch durchaus gelungen waren, trotzdem Freund Zeller ſchlecht disponiert war. Rud. von Milde hat als Gaſt mit famoſem Vortrag den Landgrafen gegeben.

Wirklich ſehr ſchön war die Ausführung der ja über alles herrlichen Fauſtſinfonie, wo ein kleines Orcheſter wirklich Unglaubliches geleiſtet hat; ich habe meine Sache aber auch ſehr gut gemacht und Ihr hättet auch Freude daran gehabt.

Bei dem ins Leben der Töne tretenden Liſzt'ſchen Werk iſt mir ſo recht anſchaulich wieder zum Bewußtſein gekommen, daß Liſzt der einzige Sinfoniker iſt, der auf Beethoven kommen mußte und auf ihn einen rieſigen Fortſchritt bedeutet. Alles übrige iſt purer Dreck. Und ſelbſt

die Mehrsätzigkeit, die er sonst nur im Dante angewandt hat, ist hier so notwendig bedingt und etwas so wesentlich von der Beethovenschen Verschiedenes Neues! Die eigentliche dramatische Handlung geht ja erst im Mephisto vor sich und der ist auch erst die „sinfonische Dichtung", die beiden großen Typen des Faust und des Gretchen sind dagegen so complicirt, daß ihre Darstellung nebst der dramatischen Entwicklung in einem Satze gar nicht möglich war. Daher als Exposition die beiden größten Stimmungsbilder, die je geschrieben (der Faust hat ja allerdings in sich auch eine gewisse Entwicklung), und die eigentliche dramatische Verwicklung im Mephisto. Dabei ist die Verbindung der drei Sätze durch das Andeuten des Mephisto im ersten Satze, das Hereinspielen der Faustnatur ins Gretchen so meisterhaft, daß man vor Bewunderung gar nicht weiß wohin und diese blühende Erfindung, diese Präcision im poetischen musikalischen Ausdruck, diese Sicherheit in der Instrumentation, es hört sich einfach alles auf. Doch ich schwatze vielleicht vor lauter Begeisterung Unsinn; jedenfalls war's herrlich. Und Ihr hättet dabei gewesen sein sollen! Ich habe eine Energie und Leidenschaft, und einen Rhythmus entfaltet, daß das Theater wackelte; und dabei habe ich vor lauter Herumfuchteln und Turnen im Mephisto ein Seitenstechen bekommen, ein Seitenstechen, das nicht von schlechten Eltern war; beim ewig Weiblichen verlor sich's wieder.

Siegfried ist mit tüchtigem Respect von Weimar heute Nacht 1/2 3 Uhr abgefahren . . . Er ist ein liebenswürdiger, fein erzogener Mensch, der Kopf, Herz und Mund am rechten Fleck hatte. In einem Streit mit Lassen und Gießen über Berlioz, wofür diese beiden übertrieben schwärmen, hat er ohne meine Beihülfe das richtige Verhältniß zwischen dem Franzosen und Wagner-Liszt aufs sicherste festgestellt.

Gegen die törichte Behauptung, daß Berlioz die moderne Orchestertechnik erfunden habe, die dann Wagner benutzt habe, wandte er sehr richtig ein, daß das Hauptmoment der Unterscheidung der modernen Orchesterbehandlung von der Beethovenschen nicht in den gesteigerten Mitteln, sondern in der gesteigerten Ausdrucksfähigkeit der einzelnen Instrumente, ihrer Individualisirung liege und die hat mit den bescheidensten Mitteln zuerst Weber gebracht, und daran knüpft Wagner an. Im ganzen Berlioz spricht kein Instrument eine so bestimmte menschliche Sprache, als die Clarinette in der Freischützouvertüre und der Fagott im Finale des III. Aktes Freischütz. Und Holländer, Tannhäuser, Lohengrin waren ohne Kenntniß der Berliozschen Partituren geschrieben.

Und die gesteigerten Orchestermittel des Rings sind nicht die Folge der Sehnsucht nach unbekannten, raffinirten Klängen an sich, sondern des Dranges nach neuem Ausdruck. Na, Ihr versteht mich schon!

Ich schwelge jetzt mit voller Lust in den Proben zum Rienzi; hier gilt's auch, aber allerdings durch doppelt gesteigerten feinen Vortrag nachzuweisen, daß schon dieses Werk nichts mit der „Oper" zu tun hat, sondern echter, unverfälschter, wenn auch junger Wagner! Aber allerdings liegt die Gefahr hier doppelt im Vortrag: das Finale des zweiten Aktes kann, je nachdem vorgetragen, allerdings entweder Meyerbeer oder Wagner sein. Na, das wollen wir schon machen. . . .

II.

Zur Heilung seiner Lunge trat Richard Strauß im November 1892 eine Südlandsreise an, die ihn im Dezember nach Ägypten führte. Hier verweilte er bis März 1893. Von dem Hotel Theweikieh schrieb er an seinen Jugendfreund Ludwig Thuille, Professor an der Münchener Musikschule, folgenden Brief:

„Luxor 13. Febr. 1893.

Mein lieber guter Alter!

Dein Brief, den ich heute Morgen mit bestem Dank erhielt, hat mir solche Freude gemacht und mit seinem prächtigen, gesunden Humor mich so erfrischt, daß ich ihn — als Lohn des Fleißes sofort beantworten will. Ich hatte so wie so vor, Dir in nächster Zeit in einer geschäftlichen Angelegenheit zu schreiben, ich will's nun schon heute tun, damit Du siehst, wie ich freundschaftliche Kraftanstrengungen zu schätzen weiß.

Um besagte geschäftliche Angelegenheit sogleich zu erledigen —: ich wollte Dich fragen, ob Du Lust hast, den Klavierauszug von Guntram zu machen und zu welchen Bedingungen?

Wenn Du es freundlichst übernehmen willst, würde ich den I. Akt, der in 14 Tagen fertig ist, Dir im März von Kairo aus schicken[1]. Strobl[2] oder wer ist der beste Copist (er muß sehr sorgfältig sein, denn es wird ein sauberes Partitürchen)? soll ihn copiren; wenn er copirt ist, will ich die Copie zurückgeschickt haben und Du könntest mein Original behalten, zu dessen Verarbeitung Du also bequeme Zeit hättest, bis ich den 2. Akt instrumentirt habe, der in Sicilien gemacht wird.

In Marquardstein[3] arbeite ich den berüchtigten[4] III. Akt; (Du gehst doch auch wieder nach Marquardst., ich würde mich wenigstens sehr freuen, mit Dir dort wieder zusammen sein zu können). — Von Deinen Compositionsvergnügungen habe ich mit vielem Spaß vernommen, wie ich überhaupt seit 3 Monaten nicht mehr so herzlich gelacht habe als über Deine famosen Briefe. Ich sehe im Geiste schon die Operette, in der ich aber dringend bitte, mir einige Nummern darin zu reserviren.

Der Streit über meinen III. Akt, den ich Dich bitte zu lesen (meine Schwester hat ihn) amüsirt mich höchlichst. Onkel Ritter hat mir einen flehentlichen Brief geschrieben, der mich durch seine freundschaftliche Gesinnung wahrhaft tief gerührt, ich glaube aber, ich kann ihm den Gefallen nicht tun, zu ändern; denn der Guntram ist nun gerade so wie ich ihn seit 4 Jahren haben möchte und Ritter hat offenbar von Anfang an etwas ganz anderes in G.'s Charakter hineingelegt als ich; und bei der Verschwommenheit, die der Dichtung bis jetzt eigen war, war Ritters Mißverstehen ja nur zu leicht möglich.

Ich habe jetzt mit größtem Interesse (wenn auch einigen bescheidenen Vorbehalten) Schopenhauers Welt als Wille, das ich auch Dir dringend empfehle, denn es ist ein großes Kunstwerk, gelesen und darin soviel Bestätigung für meinen III. Akt gefunden — à propos, sieh doch zu, daß Onkel Ritter Dir meinen Brief an ihn zu lesen gibt, zu dem ich jetzt noch mehr Bestätigung für meinen III. Akt gefunden habe. Na, das nähere mündlich!

Röschs[5] Brief hat mich sehr interessiert, er (Rösch) hat mich im Ganzen richtig verstanden, doch geht er nach der andern Seite in seiner Kritik zu weit; ein ganz geklärter Philosoph kann Guntram im 3. Akte doch auch nicht sein, sondern er ist und bleibt Streiter der Liebe (kraft Anlage und Erziehung), dem aber die Erkenntniß von der Unveränderlichkeit seines Willens, für den er allein die Verantwortung zu tragen hat, aufgegangen ist. Drum müssen die Schwulstitäten gerade stehen bleiben; übrigens bewährt sich G. ja ganz am Schluß gegen Freihild, trotz aller „Erkenntniß" und trotzdem der religiöse Wahnsinn über sein Künstlertum den Sieg davongetragen hat, doch noch als „Streiter der Liebe". Damit ist der Ring geschlossen.

Gerade über das „Künstlertum" und die reine Anschauung habe ich in Schopenhauer wundervolle Anregungen erhalten und läutere mich gegenwärtig in ganz eigenartiger Weise. Na, Ihr werdet sehen; jedenfalls werde ich immer mehr Künstler, wie's auch Schopenhauer ist, der sich feierlich dagegen verwahrt, als ob er die Beziehung oder Verneinung des Willens z. B. empfähle: er stellt sie nur dar. Das ist alles — aber das ist auch — „Alles"! Und so tat es Göthe, so tat es Wagner und so wollen wir Kleine es auch halten und keine Moral predigen! Na — etc. etc. Lies doch Schopenhauer! Der Kerl ist großartig und schärft das bischen Verstand höllisch!

A propos: eine Bitte! In dem Münchner Theaterkudelmudel höre ich von Kapellmeisterfragen! Da Perfall erledigt worden und Levi sich wahrscheinlich auch bald erledigen wird, hätte ich eigentlich höllische Lust, wieder nach München zu gehen, natürlich wenn Levi ab ist[6]. Man scheint mich aber in München ganz vergessen zu haben; ich lese wenigstens meinen Namen

[1] Den Klavierauszug besorgte O. Singer.

[2] Hofmusiker Rudolf Strobl.

[3] In der Nähe des Chiemsees.

[4] Wegen des Textschlusses. „Von Luxor aus sandte Strauß Anfang Februar 1893 elf große enggeschriebene Seiten an Alexander Ritter zur Rechtfertigung der Wendung, die von allem Anfang an in dem mehr künstlerischen als christlichen Empfinden der Guntram-Figur angelegt gewesen sei" . . . (Steinitzer).

[5] Friedrich Rösch gründete mit Strauß 1898 die Genossenschaft deutscher Tonsetzer zur Wahrung und wirtschaftlichen Verwertung der Autorenrechte. Ihm ist „Tod und Verklärung" gewidmet.

[6] Am 1. Oktober 1894 wurde Strauß Kgl. Kapellmeister in München.

nirgends in all' den Polemikereien. Du haſt doch Fühlung; kannſt Du mir nicht den Gefallen tun, meinen Namen dort wieder auf's Tapet zu bringen? direct oder indirect, Du tätſt mir einen großen Gefallen! Außerdem hätte ich beinahe Luſt, den Guntram nächſte Saiſon in München[7] zur erſten Aufführung zu bringen; ich möchte dann ſelbſt dirigiren! Bitte agitire etwas für mich, ich wäre Dir ſehr dankbar! Willſt Du, alter Freund?

Mein Brief hatte eigentlich nicht die Abſicht von vornherein, Dich mit all dieſen Sachen zu beläſtigen, aber es fällt mir gerade ein und Du nimmſt es mir hoffentlich nicht übel. Nur bitte ich nichts zu erwähnen, daß ich den Wunſch ausgeſprochen habe, wieder nach München zu kommen. Sie müſſen zu mir kommen! Allerdings: Levi muß erſt abgeſtunken ſein! Neben Levi nicht mehr! Nun aber basta von all dem Europaſchwindel, der mir eigentlich gar nicht in meinen hieſigen herrlichen Einſiedlergedankenkram paſſt. Aber ab und zu muß man doch an die ſogenannte Zukunft denken: Weimar habe ich ziemlich ſatt und nach Frankfurt gelüſtet's mich auch nicht beſonders. —

Hier iſt's herrlich; rede doch Giehrl[8] zu, daß er ſchleunigſt ſich aus Deutſchland empfiehlt, hier in Luxor wird er ſ i ch e r ganz geſund! Immer Sonne: 37 ⁰ Reaumur, im Schatten 15 ⁰; kein Regen, o es iſt prächtig.

So, liebſter Freund, nun laß Dich nicht lumpen und ſchreib mir bald wieder.

Gute Beſſerung dem Schwiegerpapa und die herzlichſten Grüße an Dich und Deine liebe Ehehälfte nebſt Kindern:

Dein Richard.

Du ſchreibſt von Tod und Verkl. und über den Tamtamſchlag; haſt Du's denn nicht jetzt zum erſten Mal gehört? Wie hat Dir denn das Ganze gefallen?"

Ruſſiſche Gäſte bei Richard Wagner.

Aus dem Tagebuch von Alexander Nikolajewitſch Seroff ins Deutſche übertragen von Dr. M a x R a n f t, Helmsdorf.

Alexander Nikolajewitſch Seroff, namhafter ruſſiſcher Muſikſchriftſteller und Komponiſt, der erſte Muſiker, der Rußland mit den Lehren Wagners bekannt machte, behandelt in ſeinen „Lebenserinnerungen" ausführlich ſeine Reiſen nach Deutſchland, u. a. ſeine Pilgerfahrt nach München zu den Wagner-Feſtſpielen („Triſtan", „Meiſterſinger") und ſeine wiederholten Beſuche bei der Familie Wagner in Triebſchen (1869).

. . . Lautlos gleitet unſer Segelboot an einem ſonnigen Spätſommermorgen über die weite, glitzernde Fläche des Vierwaldſtätter Sees, von Luzern aus in Richtung Triebſchen. Unter uns blaugrünes Gewäſſer, vor uns, immer näher kommend, das maleriſche, buchtenreiche Seegeſtade. Der Bootsmann, ein junger Schweizer, der mit kundiger Hand das Steuer führt, erzählt mit wichtiger Miene Wunderdinge von dem berühmten Einſiedler dort drüben und hat keine Ahnung davon, daß dieſer Magier auf Kap Triebſchen befreundet iſt mit dem Fahrgaſt neben ihm, der unruhig auf der ſchmalen Bank hin und her rutſcht und neugierig nach einem Landungsplatz an der vorſpringenden Felſennaſe ſpäht, und noch neugieriger nach dem hinter hohen Pappelbäumen ſichtbar werdenden Villengrundſtück des „unnahbaren bayriſchen Flüchtlings", wie ihn der Bootsmann betitelte.

Wer den Landweg benutzt, wird von greulichen Hundebeſtien bewillkommnet. Und wer vom See herkommt, den läßt die felſige Steilküſte nicht ans Haus heran.

Wenn nun auch dieſe Felſen den alpinen Charakter vermiſſen ließen, tatſächlich ſchien der Zugang recht beſchwerlich zu ſein.

„Ich muß auf jeden Fall hier irgendwo an Land gehen", gab ich mit Nachdruck zu verſtehen.

„Ausgeſchloſſen! Überdies werden Unbekannte, zumal Ausländer, vom Hausperſonal grundſätzlich abgewieſen", parierte unnachgiebig der Schiffer.

„Ihr bringt mich jetzt ans Land!"

[7] Die Uraufführung fand in Weimar am 12. Mai 1894 ſtatt.

[8] Joſef Giehrl, Profeſſor für Klavier an der Muſikſchule in München.

„Nun gut, mein Herr, Sie werden ja sehen, wer Recht hat. Sie erhalten bestimmt keinen Einlaß in die Villa."

Die Bucht war erreicht. Ich schwang mich ans Ufer und verschwand im Gehölz. Es dauerte nicht lange, und . . . ich war wieder bei meinem Schweizer. Allerdings kam ich mir etwas verlegen vor. „Ja", sagte ich beschwichtigend, „ich habe mich wohl gemeldet, aber . . . Herr Wagner ist bis zur Mittagszeit, bis zur Essenszeit, durch kompositorische Arbeit allzu stark in Anspruch genommen und gibt keine Empfänge. Auch nicht zu einem kurzen Begrüßungswort reiche heute die Zeit aus. Dafür wolle aber der fremde Besucher am morgigen Tage mit seiner gesamten Familie in seinem Hause sich einfinden und sein Mittagsgast sein."

„Ein eigensinniger Pedant, dieser Wagner!", so dachten jetzt gewiß beide. Auf ein paar Minuten hätte er sich schon von seiner Arbeit frei machen können, hätte die Partitur Partitur sein lassen können, um dem seltnen Gast, einem Freunde zumal, nur Guten Tag zu sagen. Aber das scheint eben deutsche Pedanterie zu sein: eine vorgenommene Arbeit nicht zu unterbrechen, und nicht eher zu beenden, bis die Stundenzahl erreicht ist. Jedenfalls bedeutete die Einladung zum Mittagessen etwas Besonderes! Ein Zeichen höchster Aufmerksamkeit, zumal der Haushalt des Meisters in jenen Tagen der Abgeschiedenheit merklich eingeschränkt war.

Am nächsten Vormittag segelten wir zu viert etwas zuversichtlicher den ungastlichen Felsen zu. Der Bootsmann hatte sich aus einem geschwätzigen Cicerone in einen höflich fragenden, untertänigen Diener umgewandelt. Wir machten am Ufer fest. Der Kammerdiener Wagners, ein grauhäuptiges Männlein, geleitete mich respektvoll in das Arbeitszimmer des Meisters. Meine Gattin ließ er in das Boudoir der Frau Cosima Bülow eintreten. Unser Söhnchen wurde von der Zofe nach dem Kinderzimmer gebracht.

Es währte nicht lange und wir wurden zu Tisch gebeten. An einer prunkvoll hergerichteten Tafel, hinter welcher der alte Johann sich postiert hatte, nahmen wir Platz. An das Eßzimmer schloß sich durch eine offene Verbindungstür direkt das Arbeitszimmer an, ein länglicher, schmaler Raum, mit großen Wandbildern geschmückt, die lediglich Wagnersche Opernfiguren darstellten. Sowie man die Wohnräume Wagners betritt, fühlt man sich eigenartig umfangen von dem Geist der deutschen Sagenwelt.

Wagner selbst war sehr aufgeräumt. Er bestellte bei Johann sogleich alten Rheinwein, — „von besonderer Güte".

„Hörst du, eine feine Marke muß es sein!"

(„Er geht nämlich meistens recht sparsam um mit unsern Vorräten" — wandte sich der Hausherr neckisch zu uns — „und grade einen guten Tropfen rückt er für die Gäste nur selten heraus.")

Johann erkühnte sich die gönnerhafte Erklärung abzugeben, daß nicht alle Gäste würdig seien, vom besten Wein zu kosten.

„Nun, alter Freund, wir beide kennen uns zur Genüge. Also, hol' ihn herbei, den funkelnden, feurigen Trank!"

Und nun begannen die Tafelfreuden.

Wagner redete ununterbrochen in mich hinein. Ich sollte die deutschen Gaue ja recht gründlich kennen lernen, und meine kompositorischen Arbeiten sollte ich in seiner Nähe fortsetzen, vor allem die in Angriff genommene Oper: „Des Feindes Macht" bald zum Abschluß bringen.

Nach dem Essen gingen wir nach den Kindern sehen. Welch' ein Schauspiel! Unser Herr Sohn thront voller Würde, ohne jede Furcht, auf dem breiten, zottigen Rücken eines prächtigen, pechschwarzen Neufundländers. Zusammen mit dem kleinen, goldblonden, blauäugigen Evchen, einer Tochter Wagners, die sich übermütig hin und her wälzt und mit lauter Stimme kommandiert:

„Ruß, geh doch, geh!"

Wagner nimmt den Wildfang an die Hand und wendet sich dem Seeufer zu. Die Kleine will aber nicht mit, sie versucht sich loszuzerren.

„Nicht baden! Eva nicht baden!"

Sie schien zu ahnen, daß sie ein Strandbad nehmen sollte.

Wagner beruhigt den Schreihals: „Komm doch, wir wollen den kleinen Russen aufsuchen!"

Tofcha, unfer Söhnchen, war auf feinem Ruß zurückgeritten. Eva hatte ihn bald eingeholt. Auch die kleine Ifolde war jetzt dabei, mit ihrem ganzen Puppenftaat. Und felbft der allerjüngfte Sproß fehlte nicht, Siegfried, den eine Schweizer Amme forgfam im Arme trug. Der fchrie aus Leibeskräften. Aber es fchien doch eitel Freude zu fein.

Wagner fing nun von feinem Ruß an zu erzählen. Der wäre ihm der treuefte Torwächter! Kein Fremder dürfe fich ungefchoren dem Parkgrundftück nahen. Vor allem auf die neugierigen Engländerinnen habe er es abgefehen. Des öfteren könnte man ihre entfetzten Schreie hören, wenn fie ahnungslos am Gartenzaun ftehen und durch das Gitter fpähen und dann plötzlich von dem fchwarzen Cerberus angefallen werden.

„O du mein treuer Hüter, alter guter Ruß!" Und der Meifter krault dem mächtigen Rüden übers Fell.

Doch fchon geht die tolle Jagd mit Tofcha, dem Reiterkofaken, wieder los. Diesmal nach der Volière mit den Goldfafanen, wo die ganze Kindergefellfchaft nun länger verfammelt bleibt.

Ich war unterdeß mit Wagner in ein ganz intimes Privatgefpräch gekommen. Er fchien ein ftreng gehütetes Geheimnis mir lüften zu wollen.

„Wiffen Sie, diefer ewige Tratfch um meine Familienangelegenheiten fängt an beängftigend zu werden. Solange mir Cofima nicht als rechtmäßige Frau zugefprochen wird, fchlittern wir in die heikelfte Situation hinein. Zur Ehefcheidung muß es doch nun endlich kommen. Eher wird diefer unerträgliche Druck uns nicht abgenommen werden."

Von Bülow fprachen beide, Richard und Cofima, nicht anders als in den fchonendften Redewendungen. Richard rühmte ihn als einen durchaus edlen, vornehmen Menfchen. — Diefe Unterhaltung mit dem Meifter im Park zu Triebfchen werde ich niemals vergeffen, ebenfo wenig wie den Blick Cofimas, als Wagner in zärtlichem Flüfterton der geliebten Frau die Worte fagte:

„Nun, es kommen doch gewiß bald beffere Zeiten!"

*

Damals war Indien die große Mode. Wer für die Natur fchwärmte, oder für die Blüten der Dichtkunft; wer an den Aufbruch einer neuen Religion glaubte, an neue Offenbarungen des Seelenlebens, — alle diefe Ideologen richteten damals ihre fehnfuchtsvollen Blicke nach dem fernen Indien, in jenes exotifche Reich einer lebenverneinenden Askefe; ließen fich betören von dem fremden Kult fakraler Bräuche, ließen fich umnebeln von dem fchwülen Dunft orientalifcher Geheimlehren.

Auch an Wagner follte diefes „indifche Fieber" nicht fpurlos vorübergehen. Das fittlich geläuterte Vorbild eines Buddha follte in der Einbildungskraft Wagners mit einem andern Bilde fich vereinen, einem Bilde, das fchon durch die Jahrhunderte in die Seelen unfrer gläubigen Vorfahren tief eingeprägt war. Diefe beiden ehrfurchtgebietenden Leuchten der Menfchheit entzündeten die Phantafie des großen deutfchen Mufikers in immer ftärkerem Grade und drängten ihn zur Bewältigung einer der allerkühnften künftlerifchen Aufgaben. Im „Parfifal" hat Wagner diefe Aufgabe glänzend gelöft.

Die Idealgeftalt des Helden Parfifal erreicht die höchfte Stufe einer fittlichen Weltordnung. Erbarmen, Mitleid — bringen die Erlöfung. Die Heiligkeit, die Reinheit feines Handelns heilen die gefallene Sünderin, bewirken in diefer Vertreterin reuige Erkenntnis und dadurch die fittliche Wiedergeburt. Parfifal, ganz in Weiß gekleidet, weckt mit feinem magifchen Blick einen neuen, wunderbaren Glauben in der Seele der wilden Kundry. Ganz elementar wirkt fich diefes Motiv vor den Augen der Zufchauer in der Szene der Fußwafchung aus.

Von all diefen Einzelzügen in der Geftaltung des Parfifaldramas träumte damals in Triebfchen der große deutfche Meifter, und diefe feine Traumgefichte erregten gar feltfam die Herzen feiner Zuhörer. Wie überhaupt der ganze Zauber der Triebfchener Zufluchtsftätte für den Befucher in dem Gefühl lag, als würde er von einem unerklärlichen Fluidum mitfortgeriffen in felige Höhen hinauf.

*

. . . Es meldeten fich neue Gäfte. Gegenfeitige Vorftellung: — Monsieur Catulle Mendès,

Madame Judith Mendès, née Gautier, Monsieur Villiers de l'Isle Adam; tous Parisiens = Herr Alexander Nikolajewitsch Seroff, Frau Valentine Sjemonowa . . . aus Sankt Petersburg.

Eigentümlich, welch plötzlicher Stimmungswechsel sich des Meisters bemächtigte! Mit einem Mal trug er ein ganz gezwungenes Wesen zur Schau. Wie kam das? Offenbar mißfiel dem Hausherrn — und uns Nordländern nicht minder — das exzentrische Benehmen der französischen Gäste, vor allem der Phrasenschwall der jungen Dame (übrigens einer berückenden Schönheit!). Unartikulierte Ausdrücke des Entzückens, „Ach" und „Oh", wirbelten in einem atemversetzenden Tempo aus ihrem purpurroten Mündchen.

„Wollen Sie nicht spielen, verehrtester Meister, . . ach, spielen Sie doch etwas! Je vous adore, je vous prie de tout mon coeur . . ."

Und tatsächlich, Wagner ging an den Flügel und spielte. Nur, um den Quälgeist los zu werden. Er spielte aus „Lohengrin": Zug der Frauen zum Münster. Er hatte ungefähr bis zur Hälfte seine eigene Komposition vorgetragen, da kam er ins Stocken. (Ob mit oder ohne Absicht — bleibt dahingestellt.)

„Das soll der Teufel wissen, was hier für eine Harmonie folgt."

Und er schlug mit der geballten Faust auf die Tastatur und klappte wütend den Flügel zu. — Nach dieser tragisch-komischen Episode schien Wagner sich mit sich selbst wieder versöhnt zu haben. Seine Unterhaltung bekam ihren natürlichen Fluß, wie vorher; seine Stimmung war die alte.

Die Zeit war schon weit vorgerückt. Mit Rücksicht auf unser todmüdes Söhnchen empfahlen wir uns den Herrschaften. Der biedere Johann hatte seine Laterne angezündet. In seiner sicheren Begleitung tappten wir durch die Stockfinsternis nach dem See, zu unserer Bootsstelle. Cosima, in einem leichten, hellen Sommerkleid, und Richard Wagner mit seinem schwarzen Samtbarett, in einen ärmellosen Mantel (nach Dürerschnitt) gehüllt, schritten hinter uns her. Zuletzt Tücherwinken und nochmals herzliche Abschiedsrufe:

„Auf Wiederseh'n, auf baldiges frohes Wiederseh'n!"

(Kurze Zeit darauf, am 1. Februar 1871, starb Seroff, 50jährig, in Petersburg, ohne seine oben angeführte Oper vollendet zu haben.)

Heinrich Kaspar Schmid.

Zum 65. Geburtstag des Meisters am 11. September 1939.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

In Heinrich Kaspar Schmid, dem nunmehr 65jährigen, verehren wir einen der besten und stärksten Bürgen der unerschöpflichen Kunst- und Musikfähigkeit unseres altbayerischen Stammes. Gesang und Spiel haben auf diesem Boden allerwege als natürliche und unentbehrliche Lebensäußerungen gegolten. Ein Gluck, Max Reger und Richard Strauß sind diesem kunstfruchtbaren Erdreich entschlagen, allein sie gründen nur mit der Wurzel im ursprünglichen Volkstum. Bei Heinrich Kaspar Schmid verhält es sich anders: sein gesamtes Wirken und Schaffen wird allenthalben spürbar vom Lebensodem des Heimatlichen durchsogen. Sein erster und entscheidender Lehrmeister ist die bayerische Volksmusik gewesen; zu ihr sollte der reife Meister als zum Wesenskern seines Schaffens zurückkehren. Damit ward ihm ein natürliches Vorrecht gegeben, das nun mancher, der später und bewußt an die heimische Volksmusik anknüpfte, für sich in Anspruch nehmen möchte. Schmid hat dies jedoch bereits Jahrzehnte vorher getan, ohne davon viel Aufhebens zu machen. Es dünkte ihn eine Selbstverständlichkeit. Und über eine solche verliert ein echter Bayer nicht viel müßige Worte; er folgt ihr schweigend, schafft aber dafür umso mehr.

Musikübung bedeutet im altbayerischen Kreis stets Spielen und Singen. Das eine läßt sich ohne das andere nicht denken. Diese Zweiheit gibt sich im Werke unseres Meisters besonders klar und werbend kund, denn seine Schöpfungen werden gleichermaßen aus dem Geiste des Gesanges wie der instrumentalen Spielmusik geboren. Auf beiden Gebieten hat Heinrich Kaspar Schmids erzmusikantisches Temperament einen Schatz von Musikgütern geschaffen, der von be-

rufener Seite zwar des öfteren geziemend gewürdigt, jedoch in seiner umfassenden Bedeutung für unser deutsches Musikschaffen noch lange nicht voll erkannt oder gar praktisch erschöpfend ausgewertet worden ist. Indes, auch darin darf unser Meister als echter Sproß seines Volkstums gelten: es liefe nämlich seiner Natur zuwider, sich konjunktürlich beflissen anzupirschen und anzubiedern. Mit der Freigebigkeit des weisenreichen Spielmanns streut er verschwenderisch seine Gaben aus; nun greife jeder nach Herzenslust zu! Ich denke, wir sollten uns das nicht zweimal gesagt sein lassen!

In der gesegneten niederbayerischen Landschaft zwischen Isar und Donau wächst der am 11. September 1874 zu Landau an der Isar geborene Lehrersohn heran. Er mag in diesem episch erhabenen, weiträumigen Landstrich, den im Norden die fernen Bergketten des Bayerischen Waldes begrenzen, verwandte Kindheitseindrücke empfangen haben wie ein anderer bedeutender Sproß dieser Erde, der Dichter Hans Carossa. Dem Erlebnis des flachen Landes gesellt sich darauf jenes der Stadt in Gestalt des stolzen, erinnerungsehrwürdigen Regensburg, wo der Knabe Domspatz wird und als solcher die Schule der Musik praktisch wie theoretisch gleich nachhaltig wie erfolgreich durchmißt. Dem Aufenthalt in der alten Ratisbona folgen ein paar Straubinger Gymnasialjahre und dann der auch diesem Künstlerleben keineswegs ersparte Kampf um das Ideal.

Schmid hat zunächst einen Beruf erwählen müssen, der denkbar weitab lag von den Gefilden seiner innersten Sehnsüchte: er ist Eisenbahnbeamter in Allach, Tutzing, Dachau und Pasing gewesen. In all diesen in der Nähe der bayerischen Hauptstadt gelegenen Orten schien das Gute so nahe zu winken: die Münchener Akademie der Tonkunst. Und dennoch mußten noch mehrere Berufsstationen passiert sein, bis der junge Mann im ersehnten Endziel einlief. Erst als Fünfundzwanziger wird Heinrich Kaspar Schmid Schüler Ludwig Thuilles und studiert mit Feuereifer vier Jahre lang an der Münchener Akademie. Den ersten Erfolgen des Tonsetzers vermählen sich die eines ausgezeichneten Pianisten, die unseren Meister zugleich in die Reihe der glänzendsten Klavierspieler unter den deutschen Komponisten, etwa eines Hermann Zilcher, stellen. Hätte sonst ein Künstler vom Range des Geigers Willy Burmester den jungen Heinrich Kaspar Schmid zu seinem ständigen Begleiter wählen können? Nach kurzer Auslandstätigkeit in Athen und längeren durch ganz Europa führenden Konzertreisen an der Seite des bereits erwähnten Violinvirtuosen wirkt der Meister zunächst als Lehrer an dem Institut, wo er sein musikalisches Rüstzeug erschmiedet. Im Jahre 1921 überträgt man dem Münchener Professor die Leitung der Musikhochschule in Karlsruhe, 1924 kehrt er als Direktor der Augsburger Musikschule, der Stimme seines Herzens gehorsam, wieder in die engere Heimat zurück, bis er, ganz dem eigenen Schaffen zu leben, sich in die Ampereinsamkeit des idyllischen Geiselbullach und einer anheimelnden Musikantenklause zurückzieht. Keine Flucht vor der Welt, sondern die weise Einsicht des reifen Meisters, so der Welt als schöpferischer Künstler die köstlichsten seiner Spenden schenken zu können. Kein selbstzufrieden bequemer Blick auf das, was man bereits geleistet hat, vielmehr auf das, was noch zu leisten wäre!

Man hat nach dem Vorbild von Schmids verdientem und feinsinnigen Biographen Hermann Roth, dem das Verdienst gebührt, zum ersten Male auf das Außergewöhnliche solcher Begabung hingewiesen sowie dieses sachlich und fachlich begründet zu haben, das Schaffen des Meisters in zwei Gruppen zerlegt, in eine „Zweckgruppe" und in eine Gruppe anderer Werke, die nicht unter dem ausschließlichen Gesichtspunkt eines bestimmten musikalischen Bedarfs oder Gebrauchs geschrieben worden sind. Im Wesentlichen trifft diese Scheidung mehr äußere Dinge als den inneren Gehalt. Ich möchte es vorziehen, von der Wirkung auszugehen, die Schmids Kompositionen üben. Es findet sich da eine kleinere Gruppe, in welcher das Handwerkliche, in seltenen Fällen bis ins Konstruktive vorgetrieben, im Vordergrunde steht, sowie eine weitaus größere, bei deren Spielen, Singen und Hören uns einfach „das Herz aufgeht". In der vorbildlichen Ausgewogenheit zwischen Form und Inhalt besteht das unmittelbar Beglückende, künstlerisch Erfrischende der Schmidschen Tonsprache; aus solcher Harmonie der Verhältnisse quillt auch für denjenigen, der unbewußt genießt, der besondere Zauber einer durch feinste tonpoetische und gedankliche Verknüpfungen natürlich ver„dichteten" Musik. Dieser Musikerpoet begegnet ebenso im „Kleinen Klavierbuch", in den „Deutschen Reigen" und „Bayerischen

Ländlern", in seinen Gebrauchsstücken für Violine und Klavier wie in den größeren kammermusikalischen Schöpfungen, den Sonaten für Violine, Violoncell und Flöte, im Klaviertrio, im G-dur-Streichquartett, im Bläserquintett. Betrachtet man den Einfall: was für ein Erfinder; lauscht man auf das Tonliche: welch elementares Klangbewußtsein! Denn bei einem Heinrich Kaspar Schmid wird das Klangliche niemals erkonstruiert, sondern aus den Tiefen eines überquellenden Musikantenherzens erlebt und erschaffen. Das Gleiche gilt in vielleicht noch gesteigertem Maße von den Vokalkompositionen, von den Sololiedern oder von der unvergleichlich herrlichen Liederserenade Werk 61, die ebenso wie die Gesangsszene „Vor einem heiligen Hieronymus von Dürer" Werk 24 einen Tiefenblick ins Innerste des deutschen Romantikerherzens erlaubt. Das sind Töne, die in den ewigen Vorrat deutscher Musik eingehen werden!

Wenn sich der Meister verhältnismäßig früh vom Sololied abgewandt und später mehr und mehr dem Soloquartett, dem Männerchor und gemischten Chor verschrieben hat, so bekundet sich darin sein eingeborener Hang zur Polyphonie. Denn als Polyphonie umklingt diesen Erzmusikanten in der Tat die Welt. Wir kennen aus der letzten Nummer der ZFM die reizende Zeichnung Ades von der Geiselbullacher Behausung des Komponisten: das Wohnhaus wird darauf als Vogelhaus dargestellt, dem, auf einem rosenumrankten Stamme thronend, allenthalben ein fröhliches Zwitschern und Jubilieren entklingt, das seinen Widerhall in der gesamten Natur findet. Im heiteren Gleichnis ein tiefes Sinnbild! In Heinrich Kaspar Schmid vereinen sich alle Bedingungen, ihn zu einem der führenden Chorkomponisten unserer Tage zu machen. Freilich macht auch er seine Voraussetzungen: seine prachtvollen Männerchöre und gemischten Chöre, Messen und andere Kirchenkompositionen stellen an Musikalität und Treffsicherheit der Ausführenden keine geringen Anforderungen. Wo aber aus voller Seele musiziert wird, will man es sich nicht bequem machen. Indeß, diese Chöre erheischen zugleich auch nichts, was außerhalb ihrer natürlichen Ausdrucksgrenzen läge. Denn stets bleibt der Meister der Möglichkeiten wie der Grenzen seiner Kunst eingedenk. Auch darin offenbart sich sein eingeborenes Feingefühl für das Gemäße, für ein richtiges Maßverhältnis zwischen Form und Inhalt. Er, der Romantiker von Geblüt, weist zugleich alle Tugenden des Klassikers. Aber läßt sich der Erfindungs- und Empfindungsreichtum unseres Meisters überhaupt in die Enge eines Schulbegriffs zwängen? Was ist uns angesichts dieser Wärme des Herzens, solcher elementaren Musizierfreudigkeit mit Worten gedient? Denke ich den geheimsten Schönheiten dieser Tonsprache, den tiefsten von ihr empfangenen Beglückungen nach, so finde ich mich an der Grenze jenes Unwägbaren, das jeder begrifflichen Fixierung widerstreitet. Daß uns Heinrich Kaspar Schmids Musik bis zu jenen geheimnisvollen Pforten und durch sie hindurch zu führen vermag, zeugt mehr und eindringlicher für sie als jedes analysierende Mühen. Das Beste darüber läßt sich nicht sagen. Man muß es hören. Und derjenige wird es am besten hören, der unbefangen zugreift, selber spielt und singt!

Salzburger Festspiele.

Von Roland Tenschert, Wien.

Wir haben an anderer Stelle einmal Salzburgs Festspiele als den Niederschlag einer geheimnisvollen Harmonie von Landschaft, Geschichte und Gegenwart bezeichnet, wie sie diesem kostbaren Fleckchen Erde in einzigartiger Weise teilhaftig ist. Diese Harmonie spiegelt eine höhere Heiterkeit wider, eine apollinische Heiterkeit, die in Mozart keineswegs ihren einzigen, wohl aber glänzendsten und universellsten Ausdruck findet. Eine Heiterkeit, die Komik und Tragik als gemeinsame Wurzel menschlichen Lebens in einer höheren künstlerischen Einheit aufgehen läßt. Man denke an den „Don Giovanni", an die „Zauberflöte". Wie sich hier das Naive mit dem Tiefsinnigen, das Lustige mit den Schauern einer tragischen Verkettung mischt und doch einem einzigen zeugenden Keim entwachsen erscheint. Aus solcher Sinngebung schöpfen die Salzburger Festspiele ihre Existenz und ihre Erfolge. Aus diesem Kern werden sie als Beitrag zum Reigen der künstlerischen Sommerfeste Großdeutschlands entwickelt.

Der frühere Anblick des Theatersaals im Festspielhaus mit seinem düsteren Holzwerk, seiner asketischen Einfachheit und Nüchternheit konnte den Besuchern nicht die richtige Einstellung



Der Führer beim Besuch des „Don Giovanni" der Salzburger Festspiele 1939

1. Reihe von links nach rechts: Reichsleiter Bormann, der Führer, Minister Glaise-Horstenau (stehend), Gauleiter Dr. Rainer

Aufnahme: Ellinger, Salzburg



Prof. Clemens Krauß und die Solisten des „Don Giovanni“
danken dem Führer für die Lorbeerkränze



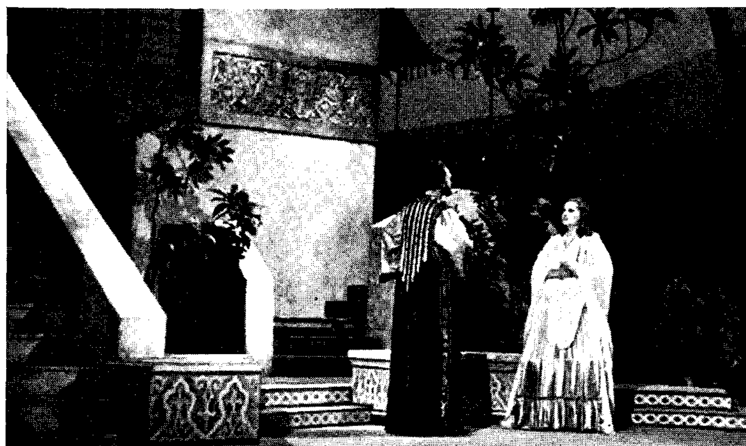


Zwei Szenenbilder aus dem „Freischütz“
(Bühnenbild Benno von Arent)

Aufnahmen: Ellinger, Salzburg



Maria Reining als Gräfin und Mariano Stabile als Almaviva in „Figaros Hochzeit“



Maria Cebotari als Konſtanze in der „Entführung aus dem Serail“



Szenenbild aus der „Entführung aus dem Serail“ (Bühnenbild Robert Kautsky)

Aufnahmen: Ellinger, Salzburg



Martha Roß als Cherubin
in „Figaros Hochzeit"



Ezio Pinza als Figaro
in „Figaros Hochzeit"



Salvatore Baccaloni als Don Bartolo
in Rossinis „Barbier von Sevilla"



Ezio Pinza als Don Basilio
in Rossinis „Barbier von Sevilla"

Aufnahmen: Ellinger, Salzburg

auf die hier darzubietenden Kunſtgenüſſe gewähren. Daher erhielt das Innere des Feſtſpielhauſes durch Benno v. Arents neue Ausgeſtaltung eine vornehm heitere Note. Die Farben Weiß, Himbeerrot und Gold herrſchen vor. Stuckverkleidung verdeckt das dunkle Balkongerüſt und Stützenwerk aus Holz. Aber auch das Stadttheater hat ein neues Geſicht erhalten. Die Frontſeite wurde vereinfacht. Die Bühne gewann durch eine weſentliche Erweiterung, die das Gebäude nun bis an das Hotel Mirabell herangeführt hat. Der Zuſchauerraum wurde im Stile belaſſen, aber weſentlich aufgefriſcht.

Der Opernſpielplan griff in der gewohnten Weiſe zum Teil auf frühere Inſzenierungen zurück und brachte zum anderen Teil auch Neugeſtaltungen. Bei den Repriſen behielt man in den weſentlichen Grundriſſen muſikaliſche Leitung und Soliſtenbeſetzung bei. Einige Auswechſlungen ergaben ſich in erſter Linie wegen Kolliſionen und anderweitigen Vertragsverpflichtungen einiger Künſtler. Beginnen wir bei Mozarts Opern. Hier durfte man die italieniſchen Enſembles für „Figaro" und „Don Giovanni" vom Vorjahr her faſt ohne Abänderung beibehalten. Stellen ſie doch in jeder Hinſicht Idealbeſetzungen dar. Den „Figaro" dirigierte wiederum Hans Knappertsbuſch, während Dr. Karl Böhm den „Don Giovanni" an Clemens Krauß weitergab. An der ſzeniſchen Ausgeſtaltung iſt alles gleich geblieben. Mit den weſentlichen Beſetzungen Mariano Stabile (Almaviva), Ezio Pinza (Figaro), Maria Reining (Gräfin), Eſther Rethy (Suſanne), Martha Rohs (Cherubino) dort und Ezio Pinza (Don Giovanni), Hilde Konetzni (Elvira), Eliſabeth Rethberg (Anna), Maria Cebotari (Zerline), Anton Dermota (Don Ottavio), Virgilio Lazzari (Leporello) hier ſind die Aufführungen entſprechend gekennzeichnet. Als Neudarbietung verdient „Die Entführung aus dem Serail" eingehendere Betrachtung. Für dieſes Werk wählte man den intimeren Rahmen des Stadttheaters, das in ſeiner neuen Geſtalt damit zugleich würdig eingeweiht wurde. An der Hand der eigenartigen, ſchön empfundenen Bühnenbilder Robert Kautſkys und der phantaſievollen Koſtüme Ulrich Rollers entwickelte Wolf Völker einen ſpannenden Bewegungsablauf auf der Bühne. Dr. Karl Böhm erfüllte die Wiedergabe mit der feſſelnden Spannung ſeines ſtarken Muſikertemperaments. Eine Vorſtellung dieſes reizend friſchen Singſpiels ſteht und fällt zum großen Teil mit der Beſetzung der Konſtanze-Partie. Denn dieſe erfordert eine Künſtlerin, die — um Mozarts Ausdruck zu gebrauchen — „eine geläufige Gurgel" mit edlem, tiefem und warmherzigem Ausdruck verbindet. Meiſt trifft man nur dieſe oder jene der Vorausſetzungen an. Maria Cebotari verfügt aber über alle. Ihre ſchlanke Mozartſtimme kann funkeln und brillieren, wo Mozart den Koloraturen ihre Schleußen öffnet, ſie kann aber auch bitten, flehen und rührende Herzenstöne der Liebe finden. Als vortrefflicher Partner geſellte ſich der Künſtlerin der Belmonte Helge Roswaenge mit ſeiner ſympathiſchen Verkörperung dieſer liebenswerten Operngeſtalt. Salvatore Baccaloni, ein ausgezeichneter italieniſcher Buffoniſt, der im „Barbier" noch Gelegenheit hatte, ſeine prachtvolle Stimme unter Beweis zu ſtellen, zeigte ſich als Osmin in der deutſchen Sprache nicht völlig zuhauſe. Die Partien des Blondchen und des Pedrillo wurden von Irma Beilke und Richard Sallaba launig geſpielt und geſungen. Albin Skoda kam der blaſſen Figur des Selim Baſſa durch ſchauſpieleriſche Vertiefung erfolgreich bei. So rundete ſich die Wiedergabe des köſtlichen Singſpieles durch ſchönes Zuſammenwirken harmoniſch ab.

Wie ſeit etlichen Jahren bot auch heuer Richard Strauß' „Roſenkavalier", der den heiteren Auftakt der Spielzeit gab, einen koſtbaren Beitrag des Opernprogrammes. Bühnenbilder, Leitung und ſoliſtiſche Beſetzung ſind im weſentlichen gleich geblieben. Gerne begrüßte man wieder den vortrefflichen Faninal Hermann Wiedemanns, den man im Vorjahr nur ungern vermißte. Als Sänger holte ſich diesmal Anton Dermota verdienten Erfolg. In den Hauptpartien kennen wir die altbewährten Kräfte Hilde Konetzni (Marſchallin), Fritz Krenn (Ochs), Martha Rohs (Oktavian) und Eſther Rethy (Sofie).

Mit beſonderer Sorgfalt ſchritt man an die Inſzenierung von Webers „Freiſchütz", der damit zum erſtenmal bei den Feſtſpielen gegeben wurde. Heinrich K. Strohm von der Hamburger Staatsoper war bemüht, die deutſche Landſchaft und das deutſche Volkstum hier in

eindringlicher Weise zur Geltung zu bringen, was ihm durch die Mitarbeit Benno v. Arents als Bühnenbildner und Kostümgestalter erheblich erleichtert wurde. Der deutsche Wald mit seinem idyllischen Zauber im ersten und letzten Bild, mit seiner pittoresken Romantik in der Wolfsschluchtszene kam zu starker Wirkung. Besondere Bewunderung löste als Meisterstück der Inszenierungskunst ein mächtiger Wasserfall in der Wolfsschlucht aus. Die musikalische Leitung lag in den Händen Hans Knappertsbuschs. Nur mit einem so ausgezeichneten Ensemble war es möglich, die poesievollen Stellen des Werkes derart breit auszuschöpfen. In stärkstem Gegensatz zu so zarter Ausdeutung stand das impulsive Vorwärtsdrängen bei dramatisch wichtigen Szenen. In Tiana Lemnitz lernte man eine Agathe ersten Formats kennen. Die deutsche Mädchengestalt Webers wurde hier musikalisch und darstellerisch in schöner Weise verkörpert. Bei den Wiederholungen trat gelegentlich auch Hilde Konetzni in dieser Rolle auf und wendete nach ihrem stimmlichen Charakter die Partie deutlich ins Gebiet dramatischer Wirkung. Franz Völker konnte als Max seinen oft gerühmten klangvollen Tenor ins Treffen führen. Als finsterer Partner Kaspar hatte Michael Bohnen drastische Pointen zur Hand. Elisabeth Rutgers stellte als Aennchen einen munter lebendigen Gegensatz zur nachdenklichen Agathe dar. Mit Paul Schöffer (Fürst), Carl Bissuti (Kuno), Herbert Alsen (Eremit) und Wilhelm Franter (Bauer) war auch für die kleineren Rollen bestens gesorgt. Die Aufführung erfreute sich besonderen Zuspruchs und allgemeiner Zustimmung.

Die italienische Stagione, die für die beiden Mozart-Opern in italienischer Sprache zur Verfügung stand, brachte unter Tullio Serafin auch zwei italienische Werke heraus. Verdis „Fallstaff" fand in der glänzenden Besetzung, die sich gegen das Vorjahr in nichts bemerkenswert verändert hatte, begeisterten Anklang.

Als Neu-Inszenierung entzückte das Publikum Rossinis „Barbier von Sevilla" in einer ungemein belebten, von echt südlichem Temperament getragenen Wiedergabe. Der an Mozart und Verdi hier bereits bewährte Regisseur Guido Salvini, der zusammen mit A. Calvo auch für Bühnenbilder und Kostüme sorgte, vollbrachte hier eine Meisterleistung lebensvoller Buffokunst. Von der solistischen Besetzung verdienen der Figaro Mariano Stabiles mit seinem prachtvollen Zusammenklang in Spiel und Gesang, der Basilio Ezio Pinzas mit seiner ungemein charakteristischen Verkörperung dieser echten Rossinigestalt, ferner Margherita Carosio als lebhafte koloratursichere Rosina und Salvatore Baccaloni als Bartolo mit wohlfundierter Buffostimme uneingeschränkte Anerkennung. Aber auch das übrige Ensemble war des Niveaus dieser Sänger würdig. Bemerkenswert ist noch, mit welch starker Einfühlung die Wiener Philharmoniker die italienische Musik in allen ihren Einzelheiten stilvoll zum Erklingen brachten.

Aus dem Programm der Sprechstücke interessiert hier noch Molières „Bürger als Edelmann", da diese Komödie mit der Musik von Richard Strauß geboten wurde und durch sie besonderen Glanz erhielt. So sehr man diese Musik in ihrer Suitenform im Konzertsaal liebgewonnen hat, begegnet man ihr doch auch in Verbindung mit dem Bühnenspiel gerne, da sich mancherlei Beziehungen zum Texte ergeben. Der 3. Akt mit der Türkenmaskerade wirkt wenig befriedigend und es läßt sich denken, daß das Stück gerade in diesem Punkte durch eine Neu-Bearbeitung gewinnen könnte. Am Dirigentenpult war hier Rudolf Moralt tätig, der als bewährter Strauß-Interpret die farbenreiche Klangpalette dieser Partitur mit viel Liebe und Sorgfalt ausarbeitete.

Das Konzertprogramm der Festspiele erfuhr durch verfrühten Abschluß der Spiele eine Einschränkung. Von den geplanten Orchesterkonzerten der Wiener Philharmoniker kamen vier zur Durchführung. Hans Knappertsbusch gab Beethovens „Neunter" eine originelle Deutung, bei der besonders die Maßhaltung im Tempo bei dem freudig jubelnden Schlußchor auffiel. Als Kostbarkeit des Programms wurde auch eine Folge von Johann Strauß-Werken empfunden, die durch das Wiener Meisterorchester unter Clemens Krauß eine kaum überbietbare Feinfühligkeit in der Wiedergabe fand. Der packende Rhythmus, das sprü-

hende Brio, aber auch die glänzende Instrumentation und symphonische Durchdringung der genialen Tanz- und Marschweisen zusammen mit der prickelnden Süße ihrer Melodie, all dies erschien in klarster Durchleuchtung und gemütvoller Wärme. Dr. Karl Böhm machte mit der Komposition eines zeitgenössischen Wiener Tonsetzers bekannt, die aus dem Salzburger musikalischen Kulturkreis früherer Jahrhunderte ihre Anregung schöpft. Es ist Wilhelm Jergers „Salzburger Hof- und Barockmusik", ein fünfsätziges Suitenwerk, das barocke Formen und Geisteshaltung mit den Errungenschaften moderner Satzkunst verbindet und so eine persönlich wirkende Mischung der Stile erzielt. Im Orchester der Wiener Philharmoniker tätig, hat sich der erfolgreiche Komponist eine gründliche Kenntnis der klanglichen Möglichkeiten moderner Musik erworben, die er nun auch geschickt zu nützen versteht. Mit einer ebenso klaren wie warm empfundenen Wiedergabe von Beethovens G-Dur-Klavierkonzert erfreute Walter Gieseking in der gleichen Veranstaltung, die mit Brahms' ungemein zündend dargebotener 1. Symphonie ihren Abschluß fand. Moderne Italiener beherrschten die Vortragsfolge eines Konzerts unter Tullio Serafin. Die Reihe von Werken Ildebrando Pizettis, Vittorio Gnecchis, Riccardo Pick-Mangiagallis wurde gekrönt durch Ottorino Respighis eindringliche symphonische Impression „I Pini di Roma". An die Spitze des Konzertes war eine neuentdeckte Opernsinfonia Alessandro Scarlattis gestellt, die in ihrer Instrumentation deutlich moderne Retuschen aufwies. Eine rühmenswerte Leistung des Wiener Staatsopernchores bedeutete die Bewältigung eines schwierigen a cappella-Programms mit Richard Strauß' Deutscher Motette und den beiden 12stimmigen Chören „Hymne" und „Abend". Vortreffliche Stimmen, hervorragende Gesangskultur und große Musikalität zeigten sich hier in schöner Weise vereinigt. Clemens Krauß wußte solche günstige Gelegenheiten aufs Sicherste zu nützen und erzielte eine wahrhaft vollendete Darbietung.

Der kirchenmusikalische Anteil der Festspiele blieb auf die St. Peterskirche beschränkt. Wie alljährlich erklang da wieder Mozarts c-moll-Messe. Dazu trat eine Aufführung von des Meisters Requiem, die sich den kammermusikalischen Voraussetzungen der verhältnismäßig kleinen Orgelempore dieser ältesten Kirche Salzburgs anpaßte. Dabei kam die individuelle Bekenntnishaftigkeit dieser Totenmesse nur noch stärker zum Ausdruck. Diese Aufführungen wurden vom Mozarteums-Orchester und Mitgliedern des Wiener Staatsopernchores bestritten. Der Dirigent, Meinhard von Zallinger, hatte sich von München in Felicie Hüni-Mihacsek, Gisela Mayr, Julius Patzak, Georg Hann eine Reihe tüchtiger Solisten mitgebracht, die durch das Mitglied der Wiener Staatsoper, Piroska Tutsek, harmonisch ergänzt wurde.

Die traditionellen Serenaden im Residenzhofe leitete, soweit es sich um solche für Orchester handelte, Willem van Hoogstraten. In die kammermusikalischen Veranstaltungen dieser Art teilten sich das Mairecker-Quartett und das Salzburger Mozart-Quartett, die auch Werke außer Mozart zu Gehör brachten. Im Mozarteum fand ein Kammermusikabend statt, bei dem Elly Ney solistisch hervortrat und mit Willy Boskovsky (Geige), Karl Stumvoll (Bratsche), Ludwig Hoelscher (Cello) und Hermann Koholzer (Kontrabaß) Mozarts Klavierquartett und Schuberts Forellenquintett zu poesievoll intimer Wirkung brachte.

Ein Gastspiel des Trompeterchores der Stadt Wien unter Hans Heinz Scholtys machte mit einer Reihe von Bläser-Musiken zeitgenössischer Künstler bekannt. Manche Werke davon, wie Carl Führichs Bergpsalm und Karl Hermann Pils' Heldenzyklus in drei Teilen gesellen dem Bläserklang vokalen Chor hinzu. Während Richard Strauß' „Feierlicher Einzug der Ritter des Johanniterordens" und Franz Schmidts „Königsfanfaren" aus der Oper „Fredigundis" für die Besetzung eigens bearbeitet wurden, erschienen Kompositionen von Armin Caspar Hochstetter, George Metaxa, Friedrich Bayer, Alfred Uhl in ihrer originalen Fassung.

Den Aufführungen der Salzburger Festspiele ward ein zahlreicher Besuch zuteil. Das hohe Niveau der Leistungen wurde allgemein anerkannt. Besondere Genugtuung löste der zweimalige Besuch des Führers und die Anwesenheit mehrerer anderer Staatsmänner aus.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Der Monat August bot als wesentliches Ereignis die Erstaufführung des „Rienzi" auf der Dietrich-Eckart-Bühne. Die dritte Oper auf dem Spielplan der Freilichtbühne, die damit zum ersten Male den griechischen Kulturkreis überwand. Mag auch der antike Stil des Theaters Darbietungen von Händels „Herakles" und Glucks „Orpheus" besonders entgegenkommen, so bedarf es keiner Frage, daß Wagners „Rienzi" inhaltlich für Aufführungen im Freien nicht minder geeignet ist. Freilich darf man das geeignete Kriterium hierfür nicht allein in den Massen-Aufmärschen erblicken und daraus folgern, daß die Zahl der Mitwirkenden entscheidend sei für die Verlegung eines Theaterstückes auf die Naturbühne. Die innere Größe der Dramatik in Wagners romantischem Jugendwerk allein berechtigt zu dem Vorhaben, den gewohnten szenischen Rahmen zu erweitern und den Bogen der Spannung zu vergrößern in der bereits von Wagners Genialität angedeuteten Richtung.

Die Vorbedingung ist die Vereinheitlichung des Schauplatzes unter Zuhilfenahme von Dekorationen, die allerdings den Abstand zu den eigentlichen Aufgaben eines Naturtheaters erkennen lassen. Die dekorative Hilfe muß grundsätzlich einen Rückfall in den Theaterstil bedeuten und damit den eigentlichen Wert einer Naturbühne verkleinern, so geschickt auch Hans Niedecken-Gebhard den gesamten vorhandenen Rahmen in das Geschehen einbezog und Benno von Arent einen ganzen Stadtteil Roms mit den Wohnpalästen der feindlichen Parteien, dem Lateran und Forum mit „Porta triumphalis" hervorzauberte. — Bedarf aber das durch Freilichtbühnen zurückgewonnene Verhältnis zwischen Musik und Natur wirklich der Dekorationsstücke, die man gerade um der Erhaltung der stilistischen Reinheit willen als recht künstliche Mittler ansehen könnte?

Durch pausenlosen Ablauf des Geschehens wurde die dramatische Schlagkraft erheblich gesteigert. Durch Verzicht auf Pferde, die aus stilistischen Gründen unangebracht gewesen wären, wurde ein Abgleiten in Äußerlichkeiten verhindert. Die Aufzüge mit Einschluß des Balletts verließen nicht die von Wagner vorgezeichnete Linie. Die Freiheit der Gebärde und Bewegung wurde gesteigert durch neuartige Mikrophonanlagen, die dem Darsteller ungehinderte Entfaltung ermöglichten. Die Bildwirkung, die Pracht der Ausstattung war unbeschreiblich. Man vergaß das Spiel um der Wirklichkeit willen, die sich in der Raumtiefe des Riesentheaters vollzog. Die Bestrebungen der Freilichtbühnen sind besonderer Beachtung wert, denn „jedes Stück muß völlig neu erarbeitet werden", erklärte der berufene Meister-Regisseur Niedecken-Gebhard, und die hierbei gewonnenen Erkenntnisse könnten vielleicht dazu dienen, rückwirkend auf die Opernbühne die hier vielfach eingenommene theaterhaft starre Haltung vorteilhaft aufzulockern.

Begleitet von dem trefflichen Städtischen Orchester unter zuverlässiger Leitung von Fritz Zaun erfreute eine große Zahl von Solisten in doppelter Besetzung der Hauptrollen: Willy Störring, Elisabeth Friedrich, Lisa Walter, Gertrud Rünger, Elisabeth Höngen, Carola Goerlich u. a.

Pünktlich am 1. September begann die Berliner Musikspielzeit mit der Neuinszenierung der „Meistersinger" in der „Volksoper". Carl Möllers saubere Regie trug in jeder Einzelheit den Stempel sorgfältiger Vorarbeit. Von unwesentlichen Kleinigkeiten abgesehen, erfolgte die Erneuerung stilvoll aus dem Geiste Wagners, wobei dem gesunden Volkshumor ebenso weiter Spielraum gewährt wurde wie der Natürlichkeit des szenischen Rahmens in der bewußt schlichten, von äußerem Prunk absehenden Ausstattung des Walter Kubbernuß. Gewinnend waren besonders das zweite Bild mit der Katharinenkirche als Hintergrund und die Festwiese, die ein für die Verhältnisse der Volksoper überraschend reiches Aufgebot an Mitwirkenden zeigte. Als Stolzing bewahrte Leo Fuchs eine gewisse darstellerische Zurückhaltung, und seine glanzvolle Naturstimme ist durchaus verheißungsvoll. Hanns Heinz Wunderlich verstand es, die Gepflegtheit seines nicht allzu umfangreichen Organs als Hans Sachs überzeugend zur Geltung zu bringen. Maria Wutz als Eva darf auf diese überragende Leistung stolz sein. Die Lieblichkeit ihrer Erscheinung harmonierte mit der Feinheit ihrer besonders kultivierten, weichen und zarten Kopftontechnik. Den David verkörperte Ernst Kurz vorteilhaft, hoher Achtung wert die Haltung des Fritz Honisch als Beckmesser. Erich Orthmann führte den Stab und gewann u. a. in dem herrlich abgetönten Vorspiel zum dritten Akt seinem Orchester hervorragende Wirkungen ab.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Wenn heute von den verschiedensten Seiten — auch von amtlichen Stellen — auf eine angemessene Pflege des zeitgenössischen Schaffens gedrungen wird, so hat das verschiedene Gründe. Wesentlich spielen soziale Erwägungen mit; der Musikschaffende soll, wie jeder andere schaffende Deutsche auch, berechtigten Nutzen aus seiner Arbeit ziehen. Dann muß der Musikschaffende seine Werke hören, um beurteilen zu können, ob sie gelungen sind und wie sie klingen; das Lernen und Weiterarbeiten durch Hören der eigenen Werke ist für jeden unerläßlich, der nicht erstarren will. Nicht zu unterschätzen ist auch die rückstrahlende Kraft, die von einer erfolgreichen Aufführung der Schaffensfreudigkeit zufließt. Der wichtigste und erfreulichste Grund ist aber doch der, daß das zeitgenössische Schaffen von Jahr zu Jahr mehr stichhaltige und wertvolle Werke herausstellt, die aufführungswürdig sind. Die Zeiten des bloßen Experimentierens und der Unergiebigkeit sind längst vorüber, die Gegenwart steckt voll schöpferischer Spannungen, die sich immer wieder ergebnisreich lösen. In großen und kleinen musikalischen Formen, in den verschiedenen Gattungen des Schaffens kommt viel Beachtliches, ja bisweilen Hervorragendes ans Licht. All dies will aufgeführt werden, und soll es auch.

Befragen wir heute einmal kurz das Musikleben Leipzigs, inwieweit es in den letzten Jahren dieser Forderung nachgekommen ist.

Die Oper hat sich mit Neuheiten ziemliche Zurückhaltung auferlegt. Das konnte bis zu einem gewissen Grade verständlich erscheinen angesichts der bisher reichlich verworrenen Lage im heutigen Opernschaffen, auch angesichts notwendiger Aufgaben dem laufenden Spielplan gegenüber, schließlich angesichts des großen Wagner-Zyklus. Die örtliche Erstaufführung längst bekannter Werke wie Puccinis „Turandot" und Strauß' „Frau ohne Schatten" mußte in der letzten Spielzeit nachgeholt werden. All dies ist aber schließlich getan, und auf die Dauer ist eine derart spärliche Zahl von Ur- und Erstaufführungen, wie sie bisher üblich war, für eine täglich spielende Großstadtoper unangemessen. Auch die hiesige, recht theaterfreudige Bevölkerung legt doch wohl Wert darauf, die beiden neuen Strauß-Opern nicht erst mit jahrelanger Verspätung zu hören. Vorschläge im einzelnen zu machen ist hier gar nicht beabsichtigt; nehmen wir die angekündigte deutsche Uraufführung von Franco Alfanos „Cyrano di Bergerac" als Zeichen dafür, daß der Wille besteht, dem zeitgenössischen Opernschaffen mehr Aufmerksamkeit als bisher zu schenken. Es wird dem Gesamtspielplan nur gut tun!

Was die Orchesterkonzerte anbelangt, so war in den Gewandhausspielzeiten der letzten Jahre eine sichtlich aufsteigende Linie der Neuheitenpflege festzustellen, und im letzten Winter kamen die Neuheiten der Zahl wie dem Wert nach jenem Bestand sehr nahe, den man von einer ausgedehnten Konzertreihe wie der des Gewandhauses billiger- und sachlicherweise verlangen kann. Um so befremdlicher ist aber die Art, wie der Konzertplan der bevorstehenden Spielzeit das zeitgenössische Schaffen behandelt. Anstatt die Linien der letzten Jahre weiterzuführen und sie — vor allem qualitativ! — noch zu steigern, bequemen sich achtzehn Orchesterkonzerte glücklich zu 10 Neuheiten, und die Kammermusikabende, acht an der Zahl, schwingen sich zu zwo (in Ziffern: 2) Neuheiten auf. Wir wollen ja hoffen, daß alle diese Neuheiten unter peinlichster Berücksichtigung der Wertfrage ausgewählt wurden und somit für diesen Winter die Qualität einen Ersatz für die geringe Quantität bildet. Aber einmal davon abgesehen: Die große Zahl der Gewandhauskonzerte — insgesamt dreißig Veranstaltungen, dazu zwanzig öffentliche Hauptproben — ist heute nicht mehr ausschließlich — oder sogar recht wenig — dadurch bedingt, daß sich eine auch zahlenmäßig große „gute Gesellschaft" im klassenmäßigen Sinne der kapitalistisch-bürgerlichen Zeit vor dem Weltkrieg Donnerstag Abend im Gewandhaus zu treffen beabsichtigte. Fünfundzwanzig Jahre haben da doch ziemlich umwälzend gewirkt. Nun mag es in gewissem Sinne verständlich erscheinen, wenn dieses vorwiegend gesellschaftlich bedingte Publikum früherer Zeiten mit Neuheiten — und gar mit solchen aufregender Art! — möglichst wenig behelligt zu werden wünschte; man hört ja heute noch die seltsamsten diesbezüglichen Dinge aus der Nikisch-Zeit berichten. Aber gegenwärtig ist schließlich der „durchschnittliche" Musikfreund außerhalb der „Oberen Zehntausend" nicht nur für die Hauptproben, sondern auch für die Abendkonzerte und damit für den Weiterbestand der Gewandhaus-Konzerte viel wesentlicher geworden als früher und wird dies auch immer mehr werden. Diesen lockt man aber nicht mit dem Standpunkt, möglichst wenig Neuheiten und im übrigen einen klassisch-romantischen, gelegentlich von Barock-Einschiebseln angenehm unterbrochenen Spielplan zu bieten, der an Bequemlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Denn auch die Orchesterwerke aus dem Erbe der Vergangenheit sind sämtlich dem bekanntesten, allerbekanntesten Bestand

entnommen. Daß die Chorkonzerte dem zeitgenössischen Schaffen versperrt werden, soll anscheinend zur Regel werden. Es fragt sich nur, ob dieses Verfahren bei dem immer lebendiger werdenden Gegenwartsschaffen gerade im Revier des Chorwerks nicht nachgerade unliebsam auffällt.

Kurzum: was sich hier tut, ist als „Fortschritt" unzureichend und als „Tradition" Versteinerung. Auf alle Fälle ist diese Programmgestaltung reichlich profillos und nicht geeignet, das Gewandhaus als „führendes" Konzertinstitut zu erhalten bzw. es in eine nicht von gesellschaftlichen, sondern von künstlerischen Gesetzen bestimmten Entfaltung sicher überzuleiten. Man komme auch nicht mit dem Einwand: Wenn wir Neuheiten spielen, bleiben die Besucher aus. Spricht es sich erst einmal herum, daß in den Gewandhauskonzerten zahlreiche wertvolle Neuheiten bei erstklassiger Ausführung geboten werden, so wird das in einer großen Musikstadt wie Leipzig immerhin manchen Musikfreund anlocken, mindestens aber so viele, um jene Banausen zu ersetzen, die — falls es solche gibt — zu Hause bleiben, weil ein „modernes" Werk gespielt wird. Außerdem ist hier sehr viel, wenn nicht alles, durch eine geschickte Gestaltung der Einzelprogramme zu erreichen; das dritte Konzert des kommenden Winters ist ein Beispiel dafür, wie man es machen kann: Wer sich durch Boris Blachers „Konzertante Musik" chokiert fühlt, hat ja dann bei Tschaikowskys „Sechster" Gelegenheit genug, zu erklären, daß dies die „wahre" Musik sei; kein Fühlender wird ihn darob verdammen! Übrigens ist die zeitgenössische deutsche Musik zu erheblichen Teilen gar nicht „modern" in dem Sinne, daß sie etwa schwer verständlich wäre. Im Gegenteil: sie kommt häufig von der Volksweise her, ist also gerade sehr leicht eingänglich, vor allem in der Chormusik, die ja längst zu einem klar-diatonischen Stil gefunden hat. Ein Beispiel: Auch bei erstmaligem Hören ist ein Werk wie Hermann Grabners „Weg ins Wunder", das auf dem Grazer Chormusikfest stark einschlug, von jedem, aber auch von jedem sofort zu erfassen. Wir weisen ausdrücklich auf dieses Werk hin, falls es der Gewandhaus-Konzertdirektion etwa noch nicht bekannt sein sollte!

Die Tatsache, daß ein anderer Oratorienchor, die „Neue Leipziger Singakademie", das Chorwerk der Gegenwart ausgiebig und erfolgreich pflegt, ist kein Grund, einen anderen, und zwar sehr leistungsfähigen Chor vom zeitgenössischen Schaffen auszuschließen. Wir nehmen auch nicht an, daß es deshalb geschieht. Stoff ist jedenfalls vorhanden, damit sich ein Wille zur Gegenwartsmusik betätigen kann!

Die Konzerte des Leipziger Lehrergesangvereins werden in diesen Berichten vor allem deshalb so regelmäßig erwähnt, weil sie unter ihrem bisherigen Dirigenten dem zeitgenössischen Schaffen breiten Raum einräumten; möge es so bleiben! Auch der Riedelverein wurde im letzten Winter wieder in dieser Richtung tätig, wenn auch zunächst mit wenig Glück.

Daß die Sinfoniekonzerte der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" trotz ihrer sehr geringen Zahl das zeitgenössische Schaffen berücksichtigten, sei ausdrücklich anerkannt. Hat sich die neue Einrichtung der „Konzertringe" erst einmal richtig eingespielt, so werden sich die Möglichkeiten wohl von selbst ergeben, wertvolle, auch für Konzertbesucher aller Volksschichten zugängliche Werke des zeitgenössischen Schaffens in die Werkfolgen aufzunehmen.

Das Solistenkonzert fällt für die Gegenwartsmusik so gut wie völlig aus. Wir begnügen uns mit dieser Feststellung.

Unter dem Blickpunkt „Pflege des Gegenwartsschaffens" hat auch die Leipziger Kirchenmusik vor allem in den letzten 2 Jahren sehr an Bedeutung verloren. Soweit in chorischer Beziehung etwas geschieht, kaprizieren sich einzelne Stellen auf einzelne Komponisten, so auf David oder Pepping. Daß jedoch die Kirchenmusik in den Leipziger Musikberichten immer mehr zurückgetreten ist, hat seinen Grund darin, daß wir von dem, auf diesem Gebiet ja besonders ergiebigen Vokalschaffen sehr wenig zu hören bekommen. Etwas besser steht es mit der Orgelmusik, doch hat der Berichterstatter während sechs Jahren eine ganze Anzahl Orgelwerke von Johann Nepomuk David, vor allem aus dem „Choralwerk", noch nicht gehört.

Bedauerlich ist es ferner, daß die weltliche a cappella-Musik für gemischten Chor und für Frauenchor hier so brach liegt, und nicht nur die des Gegenwartsschaffens. Eine ausgesprochene Lücke klafft da noch; sie zu schließen wäre ein Verdienst.

Verhältnismäßig oft konnte von zeitgenössischer Musik berichtet werden, die in den Veranstaltungen des Landeskonservatoriums erklang. Hier wird im Rahmen des Möglichen manches getan; daß dabei die dem Hause verbundenen Komponisten, seien es nun Lehrer oder Studierende, den Vortritt haben, ist schließlich natürlich.

Daß im „Gohliser Schlößchen", dem „Haus der Kultur", die zeitgenössische Musik eine neue, dankbar begrüßte Möglichkeit der Auswirkung gefunden hat, davon konnte in unseren Musikberichten oft Zeugnis abgelegt werden.

Es geschieht viel; es kann aber noch mehr geschehen: das ist der Eindruck, den der aufmerksame Beobachter nach sechs Jahren von der Pflege des zeitgenössischen Schaffens im Leipziger Musikleben davongetragen hat.

Musik in München.

Von Wilhelm Zentner, München.

Die Münchener Opernfestspiele haben nach dem Beispiel des Vorjahrs der mehrwöchigen Wiedergabe deutscher Werke von Mozart, Wagner, Richard Strauß und Hans Pfitzner das Finale einer Italienischen Festwoche folgen lassen. Wenn der Name Ermanno Wolf-Ferrari darüber gewissermaßen als Initial aufleuchtete, so geschah dies deshalb, weil man in der Tat keinen sinnbildkräftigeren hätte wählen können. Denn dieser Künstler, Sohn eines deutschen Vaters und der italienischen Mutter, hat beider Bluterbe in sich und seinem Werk zur vollkommenen Synthese ausgeformt. Die Seelen zweier Völker begegnen und vermählen sich in ihm; sie haben dabei nicht nur den Musiker, sie haben zugleich den Menschen gebildet. Stärker denn je zuvor ist mir bei der Neueinstudierung seiner „Vier Grobiane" diese menschliche Substanz zum Bewußtsein gekommen. Das Wort vom „Mozart redivivus" einseitig auf den Musiker zu beziehen, verwehrt sich dem hellhörigen Ohr, das weit unmittelbarere Zusammenhänge mit der venetianischen Volksmusik, mit Cimarosa oder Rossini erlauscht, durch diesen künstlerischen Tatbestand; Mozartisch ist bei Wolf-Ferrari jedoch das beherrschende Grund- und Lebensgefühl, das sich jeder starren Forderung: So hat die Welt zu sein! enthält, um dafür ein heiter bejahendes: So ist die Welt! zu setzen. In Wolf-Ferraris musikalischen Komödien finden sich weder Engel noch Teufel, wohl aber erkennen wir in den einzelnen Figuren uns selbst, unsere Tugenden und Schwächen, und der nur wäre unbelehrbar, der auf einen so freundlichen, von tiefster Güte erfüllten Mahner wie Wolf-Ferrari nicht hören wollte! Gewiß wird derjenige, der sich Wolf-Ferraris Bühnenwerken rein als Musiker naht, in der Feinheit ihrer Faktur, in der Individualisierung der einzelnen Instrumentencharaktere, im federnden Parlando und der vollendeten Ensemblekunst bereits eine Fülle der Anregung und Beglückung ernten, jedoch wer tiefer schürft, dem blitzt zugleich das Gold des tieferen Sinnes entgegen. Für die „Vier Grobiane" hat der Meister selbst diesen unter launigem Handlungsgewirr versteckten Sinn gewiesen, wenn er sagt: „Der Kampf brennt nicht zwischen der Grobheit der alten Männer und der Grazie der Frauen: sondern er tobt als der ewige Kampf des Alters mit der Jugend: diese als Vertreterin der Natürlichkeit, jenes als Bannerträger der Sitte". Der äußere Schauplatz mag Venedig in der zeitlichen Gebundenheit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sein, der innere wächst in jene Zeitlosigkeit, die jede echt „menschliche" Komödie umwittert.

Die Neuinszenierung der Staatsoper, abermals kennzeichnend für die Sorgsamkeit und Liebe, mit welchen hier studiert und vorbereitet wird, wies schon mit der einleitenden Pantomime auf jene Wurzeln, denen diese Kunst entwachsen, auf den Geist des Tanzes und der Improvisation. Nur ein Spielleiter wie Rudolf Hartmann, der seine Befehle unmittelbar vom Musikalischen her erhält, konnte dergestalt mit jedem Einfall, mit jedem Zuge des Nagels Kopf treffen. Wie zeigte sich jeder Sänger imstande, noch bevor er den Mund auftat, allein mit der charakteristischen Maske wahrhaft Bände zu sprechen. Die Tragikomödie des Pantoffelhelden Cancian scheint bereits im stummen, hilfeflehenden Blick der Augen abgespiegelt. Die roten Haare des Polterers Simon, stiftenkopfmäßig aufgereckt: der Zuschauer wußte auf den ersten Blick Bescheid. Freilich stand für die vier „Rusthegi" auch ein Quartett von Charakterkomikern und Gesangskünstlern zur Verfügung, wie man es sich ausdrucksplastischer nicht hätte erträumen mögen: Georg Hann (Lunardo), Georg Wieter (Cancian), Karl Schmidt (Maurizio) und Paul Bender (Simon), letzterer gar noch im alten Rollenbesitz der Münchener Uraufführung vom Jahre 1906! Den weiblichen Widerpart hielten in künstlerischer Ebenbürtigkeit Luise Willer (Margarita), Adele Kern (Lucieta), Felicie Hüni-Mihascek (Marina) und Anny van Kruyswyk (Felice). Den schüchternen Filipeto gestaltete Walther Carnuth mit der ihm eigenen stimmlichen und darstellerischen Delikatesse, Emil Graf als Riccardo überwältigte durch ein Kabinettstück don-quixotehaften Groteskhumors. Die musikalische Vorbereitung und Leitung von Clemens Krauß war musterhaft. Sie läßt sich wohl in das eine Wort der intensivsten Werktreue zusammendrängen, allein man ist dennoch versucht, aus diesem Wort, wollte man auf Einzelheiten kommen, eine Unendlichkeit zu machen.

Zu dieser Neuinszenierung gesellten sich bereits stehende Standardaufführungen von Werken Verdis und Puccinis. Die Wiedergabe von „Aida" darf im glanzvoll Ausstattungsmäßigen sowie in der Ensembleleistung (Hildegarde Ranczak, Luise Willer, Julius Patzak, Hans Hotter, Ludwig Weber) als besonders repräsentativ gelten; auch erfreut sie sich in Meinhard von Zallinger eines ebenso nervigen wie impulsfreudigen Dirigenten. Ausgesprochener und reiner noch versinnbildlicht die Aufführung von „Don Carlos" den gegenwärtigen Münchener Verdistil; sie bleibt vielleicht doch das künstlerisch Vollendetste und Begeisterndste, was uns die Aera Clemens Krauß bisher geschenkt hat. Immer wieder scheint ein Abend noch schöner, noch ausgerundeter als der vorhergehende zu sein.

Auch die Notwendigkeit eines Gaſtvertreters für die Titelrolle, des übrigens ſehr geſchickt ſich einpaſſenden Emil Frickartz (Düſſeldorf), hat der wundervollen Geſchloſſenheit dieſes Eindrucks nichts anhaben können. Viorica Urſuleac (Königin), Gertrud Rünger (Eboli), Hanns Hermann Niſſen (König Philipp), Willi Domgraf-Faßbender (Poſa), Hans Hotter (Großinquiſitor), Georg Wieter (Karl V.): ein Enſemble, um das man uns in der Tat beneiden kann! Auch die in italieniſcher Sprache geſungene „Tosca" ſtellt eine Münchener Spezialität dar, die ihresgleichen ſucht. Neben der überragenden Tosca Viorica Urſuleacs wirkte diesmal das darſtelleriſche Genie eines Alfred Jerger (Wien) und die friſche Jugendlichkeit des Stuttgarter Tenors Emmerich Godin, deſſen Stimme vielleicht an Volumen noch wachſen dürfte, jedoch an techniſcher Zucht und Timbreſchöne heute bereits außergewöhnlich anſpricht.

*

Mit dem Feſtſommer haben nun auch die allſonntäglichen Turmmuſiken im Reſidenzhof ihren vorläufigen Abſchluß gefunden. Über den ſinnigen, dank der Einſatzbereitſchaft und Kennerſchaft von KM Friedrich Rein erfolgreich wiederbelebten Brauch und ſeine Kulturwerte iſt bereits mehrfach berichtet worden. Beſſer als Worte dürfte eine Zuſammenſtellung der aufgeführten Bläſerkompoſitionen dartun, welche verſchüttet geweſenen Schätze alter Muſik damit wieder ans Tageslicht gehoben, wieviele Anregungen für das zeitgenöſſiſche Schaffen hieraus erfloſſen ſind. Es wurden im Verlaufe des Sommers aufgeführt:

Alte Werke:

Hymne von H. Schütz
Canzone von S. Scheidt
Paduane von Schein
Turmſonaten von J. Pezel
2 Suiten von J. Pezel
Capriccio für 3 Trompeten von J. Vierdank
Intraden von Haßler
Fugen und Quatricinien von G. Reiche
Altdeutſche Fanfaren für Trompeten und Pauken
Alte Trompeterrufe
Sinfonia von Kindermann
Aufzüge von Frank
Bläſerſuite von J. Peuerl
Bläſerſtücke von T. Suſato
Tänze von Prätorius
Canzon für 12 Bläſer (3-chörig) von G. Gabrieli
Intrada für 4 Cornetti und Pavane für 5 Poſaunen von Landgraf M. von Heſſen
3 ſpaniſche Stücke um 1500
Aria della battaglia von A. Padovano

Zeitgenöſſiſche Werke:

Pfingſtturmmuſik von Richard Würz
* Nordiſcher Tanz von G. F. Schmidt
* Feſtlicher Ruf von Friedrich Rein
Muſik über ein altdeutſches Volkslied von Guſtav Schoedel
Feſtruf von Ceſar Bresgen
* Wach auf, du deutſches Volk, Suite von Gottfried Rüdinger
* Turmmuſik Nr. 1 von Paul Winter
* Suite von Alfred von Beckerath
Chaconne für 8 Bläſer von Georg Donderer
* Blechbläſerſuite von E. Schiffmann
* 3 feierliche Fanfaren von E. Schiffmann
Hymne von E. Haſtetter.
(* = UA!)

Dieſe reiche Vortragsfolge, deren Material im Falle der alten Muſik zum großen Teile von Friedrich Rein erſt dem Staub der Archive entriſſen und neu bearbeitet werden mußte, darf alle Ausführenden, die Bläſer Donderer, Pröll, Ochs, Benzinger, Brem, Sertl, Kotter, Schichtl, Eder, Henkel, ſowie den Pauker Lüder mit höchſtem Stolz auf das von ihnen Geleiſtete erfüllen. Ein nachahmenswertes Beiſpiel wahrhaft aktiver, die unmittelbare Berührung mit dem Volke ſuchender Muſikpflege!

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Joſeph Bacher: Leichte Fantaſien von Baſſano, Lupo und Morley für drei Gamben oder andere Melodieinſtrumente ausgewählt und herausgegeben. Bärenreiter-Verlag, Kaſſel.

Fritz von Bloh: Vier Lieder für Männerchor a cappella auf Texte von Heinrich Anacker und Rudolf Binding. Partitur kpl. Mk. —.60, Singpartitur je Mk. —.15. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Fritz Büchtger: Vier heitere Madrigale für Männerſtimmen a cappella nach Dichtungen von J. W. von Goethe Werk 14. Partitur kpl. Mk. 1.50, Singpartitur zu Nr. 1, 2 und 4 je Mk. —.20, Nr. 3 Mk. —.15. Nr. 1—4 kpl. Mk. —.60. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Ernſt Bücken: Das deutſche Lied. Probleme und Geſtalten. 196 S. Leinen Mk. 5.80. Hanſeatiſche Verlagsanſtalt, Hamburg.

Hermann Grabner: Trioſonate für 2 Violinen und Klavier Werk 47 Mk. 2.70. Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Max Henning: Präludium und Fuge c-moll für Orgel Werk 60. Westend-Verlag, Berlin.

Paul Höffer: Fliegermorgen. Fantasiestück für Blasorchester (In der Reihe „Platzmusik"). Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Armin Knab: Sonate für zwei Blockflöten und Cembalo. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Karl Marx: „Von Opfer, Werk und Ernte". Deutsche Kantate nach Gedichten von Hermann Claudius für Chor, Einzelsänger und Instrumente. Werk 36. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Hans Friedrich Micheelsen: Sonate für Geige und Klavier. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

W. A. Mozart: Serenaden für drei Melodie-Instrumente oder ein Melodie-Instrument und Klavier. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Hans Newsidler: Lautenstücke. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Hermann Simon: Fünf Choräle in Chorsätzen für drei Oberstimmen. Fünf Choräle in Chorsätzen für drei gemischte Stimmen. Jeder Choral in Singpartitur Mk. —.10. C. F. Kahnt, Leipzig.

Hermann Simon: Neue Lieder für Kirche und Haus. Für eine mittlere Singstimme mit Orgel (Klavier). Mk. 2.—. C. F. Kahnt, Leipzig.

Carl Stamitz: Trio in G-dur für zwei Flöten und Violoncello. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Kurt Taut: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1938. Fünfundvierzigster Jahrgang. C. F. Peters, Leipzig 1939.

Fritz Werner-Potsdam: „Ewiges Deutschland". Hymne f. vierst. Männerchor, vier Solostimmen, vier Hörner in Es und drei Pauken. Klavierauszug Mk. 2.—, Instr.-St. kpl. Mk. 2.—, Soloquartett Mk. —.25, Chorstimmen je Mk. —.10. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Gregor Joseph Werner: Pastorella in D für Solo-Orgel, zwei Geigen, Bratsche und Baß. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

MARGARETE HÖGG: Die Gesangskunst der Faustina Hasse und das Sängerinnenwesen ihrer Zeit in Deutschland — mit diesem dankbaren Thema beschäftigt sich eine Berliner Dissertation, die weitere Kreise der Musikwissenschaftler und Praktiker interessieren dürfte. Die Verfasserin, Margarete Högg, eine vortreffliche Dresdener Konzertsängerin und Gesangspädagogin, ist mit gediegener Sachkenntnis und Gründlichkeit den mannigfachen Erscheinungen und Problemen nachgegangen, die dieses so überaus fesselnde Gebiet barocker Musikübung umfaßt. Sie gewährt zunächst einen großzügigen Überblick über die kulturgeschichtliche Seite des solistischen Kunstgesanges der Frauen, der ja von seinem Aufkommen in der Renaissance bis zu seiner Hochblüte im Bel Canto-Zeitalter im Urteil der Mitlebenden jahrhundertelang zwischen strengster Achtung und überschwenglicher Verhimmelung schwankte, der sich in zähem Kampfe gegen den Männer- und Kastratengesang schließlich zu einem ebenbürtigen, mitunter sogar überlegenen Rivalen entwickelte, und dessen glanzvollste Vertreterinnen in sozialer Hinsicht fast Fürstinnen und Königinnen gleichgestellt waren. Für den heutigen Gesangsmethodiker und Praktiker sind die Betrachtungen über die früheren Prinzipien der Gesangserziehung und vor allem über Technik und Ausdruckskunst der Faustina, der hochberühmten Gemahlin des Dresdner Hofkapellmeisters Hasse, recht aufschlußreich; man findet hier manche feine Beobachtung und manchen wertvollen Hinweis, aus denen man für die vielumstrittene Aufführungspraxis der von uns so geschätzten Barockmusik Nutzen gewinnen kann. — Das empfehlenswerte Werk ist im Selbstverlage erschienen und zum Preise von 3.— Mk. direkt von der Verfasserin, Dresden-Radebeul, Marienstr. 12 a, zu beziehen. L. Roffmann.

Musikalien

für Klavier

WALTER NIEMANN: Alte niederdeutsche Volkstänze für Klavier. Werk 149 a. Verlag von C. F. Kahnt, Leipzig.

Der bekannte Klavierkomponist stellt in diesem Werk seine feinsinnige, echt kláviermäßige Satzkunst in den Dienst edlen musikalischen Volksgutes seiner niederdeutschen Heimat. Akkordik wie Kontrapunktik werden so eingesetzt, daß sie nicht Selbstzweck sind, sondern immer im Banne der Weisen stehen und ihren Ausdrucksgehalt vertiefen. Damit wird dem deutschen Haus Volkstanzgut zum Selbstmusizieren in künstlerischer Form zugeführt, und zwar wirkt das Ganze durch die Abstimmung der einzelnen Teile zueinander wie eine Suite und somit auch formal geschlossen. Ein Werk, erquikkend durch die Frische der Volksmelodien, ihre schöpferische tonsetzerische Ausdeutung sowie durch klaviergerechte Haltung und Spielbarkeit.

Dr. Horst Büttner.

JOHANN SEBASTIAN BACH: „Klavierübung II. Teil". Italienisches Konzert, Französische Ouvertüre. Nach dem Erstdruck revidiert und herausgegeben von Kurt Soldan. Fingersatz von Hans

Beltz. — „Klavierübung III. Teil". Vier Duette. Nach dem Erſtdruck revidiert und herausgegeben von Kurt Soldan. Fingerſatz von Hans Beltz. — Konzert A-dur für Cembalo (Klavier) und Streichorcheſter. Nach dem Autograph der Preußiſchen Staatsbibliothek herausgegeben von Kurt Soldan. Fingerſatz von Hans Beltz. Partitur. Ausgabe für zwei Klaviere. — Konzert E-dur für Cembalo (Klavier) und Streichorcheſter. Nach dem Autograph der Preußiſchen Staatsbibliothek herausgeg. von Kurt Soldan. Fingerſatz von Hans Beltz. Partitur. Ausgabe für zwei Klaviere. Verlag von C. F. Peters, Leipzig.

Das Unternehmen, Bachſche Werke in zuverläſſigen, leicht erſchwinglichen Urtext-Einzelausgaben herauszubringen, erweiſt immer mehr ſeinen großen praktiſchen Wert für alle Bachfreunde, denen die Geſamtausgabe nicht ſtändig zur Verfügung ſteht. Solange die vielen Bachausgaben ſich vor allem in der Phraſierung ſo wenig einig ſind wie bisher, iſt für jeden, der ſich ernſthaft mit Bachſcher Muſik beſchäftigt, die Kenntnis des Urtextes notwendig und auf die Dauer für eine ſelbſtändig erarbeitete Bach-Wiedergabe ſehr erſprießlich. Der peinlich genaue, ſauber geſtochene Text dieſer Ausgaben gibt hierzu die Möglichkeit.

Mit den angezeigten Teilen der „Klavierübung" liegt nunmehr die ganze Folge dieſes Bachſchen Werkes im Urtext vor, ſoweit es für Klavier oder Cembalo ausführbar iſt. Für die vier Inventionen des dritten Teiles bedeutet dieſer Urtext-Neudruck zudem eine würdige und tätige Erinnerung an den vor 200 Jahren erfolgten Erſtdruck.

Die einzige, allerdings willkommene Zutat beſteht bei der „Klavierübung" wie bei den Klavierkonzerten in einem ſehr brauchbaren, von Hans Beltz beſorgten Fingerſatz. Dr. Horſt Büttner.

für Orgel

DIETRICH BUXTEHUDE: Ausgewählte Orgelwerke. Herausgegeben von Hermann Keller. Verlag von C. F. Peters, Leipzig.

Die bekannteſten und in der Organiſtenwelt beliebteſten Orgelwerke Buxtehudes ſind in dieſem, elf Nummern umfaſſenden Band vereinigt. Sachkundiges Vorwort, zuverläſſiger Text und brauchbare Spielanweiſungen werden dieſe Ausgabe in der Organiſtenpraxis ſchnell einbürgern.

Dr. Horſt Büttner.

für Kammermuſik

KARL DITTERS VON DITTERSDORF: Konzert für Cembalo B-dur mit zwei Violinen und Baß (Violoncello und Kontrabaß) nach Belieben mit zwei Flöten und zwei Hörnern. Herausgegeben von Walter Upmeyer. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde. Partitur Mk. 5.—, Streicher je 75 Pfg., Bläſer je 50 Pfg.

Das ungefähr aus dem Jahre 1773 ſtammende Werk ſteht — wie bereits im Vorwort der vollkommen originalgetreuen Neuausgabe vermerkt — aufbaulich den Cembalokonzerten Joh. Chriſtian Bachs nahe. Geiſtig iſt es, wie ſo manche andere Werke Dittersdorfs, der Muſik Joſeph Haydns verwandt. Insbeſondere an die noch ungedruckten Cembalokonzerte Haydns, die ich wahrſcheinlich bald neu veröffentlichen kann, erinnert es, ja, es ſieht ihnen oftmals zum Verwechſeln ähnlich. Sogar Anklänge an Mozart ſind verſchiedentlich feſtzuſtellen. Das vive und durchſichtige Werk, typiſches Produkt der geiſtreichen, gewählten Geſelligkeit des 18. Jahrhunderts, kann ſehr wohl auch ohne Bläſer aufgeführt werden, da dieſe, wie in vielen Konzerten der galanten Zeit, nicht als obligate Inſtrumente fungieren. Deshalb eignet es ſich vorzüglich zum intimen häuslichen Muſizieren und in kompletter Beſetzung für den Rundfunk. (Auf einige Druckfehler im Adagio ſei aufmerkſam gemacht: es müſſen Es-, ſtatt F-Hörner vorgezeichnet werden! Flöte II, Takt 11 wahrſcheinlich ♩ 𝄽 𝄾 ♪; Clavecin, Takt 38 a' ſtatt as'; Clavecin, Takt 96 ſechſtes 32tel wahrſcheinlich a".) Dr. Otto A. Baumann.

JOHANN DAVID HEINICHEN: Konzert in G-dur für Flöte und Oboe, zwei Violinen und Continuo. Herausgegeben und bearbeitet von Hans Fiſcher. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde. Part. (Cembaloſtimme) Mk. 2.—, Stimmen je Mk. —.40.

Obwohl vom Hofkapellmeiſter Auguſts des Starken geſchrieben, ſchlichte, unmittelbar anſprechende, viel mehr volkstümliche als höfiſche Spielmuſik, mit einfachen Mitteln auszuführen. Der Herausgeber hat ſich unnötiger Zutaten dankenswerterweiſe enthalten. Seine Generalbaßausſetzung iſt einfach und zweckentſprechend.

Prof. Dr. R. Steglich.

G. PH. TELEMANN: Sonate für zwei Flöten und Cembalo. Bearbeitet von Heinz Schreiter. Breitkopf & Härtels Kammermuſik-Bibliothek Nr. 1970. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Eine echt Telemanniſch teils luſtig, teils beſinnlich liebenswürdige Trioſonate für zwei Querflöten und Kontinuo. Man wird ſie mit Vergnügen ſpielen und hören. Der Bearbeiter hat den Generalbaß mit viel Liebe und Mühe ausgeſetzt. Er hat ſogar des Guten ein bißchen zu viel getan: der Klavierſatz iſt ihm etwas dick geraten, wohl weil er entgegen der Vorſchrift und dem Brauch Telemanns im $^{4}/_{4}$-Takt und im $^{6}/_{8}$-Siziliano die Achtel zählt ſtatt dort die Viertel, hier die punktierten Viertel, und im Allabreve die Viertel ſtatt der Halben. Damit hängt auch zuſammen, daß er nun viel mehr Nüancierungen zufügen muß (darunter große Schwellungen vom *p* bis *ff!*), als im rechten Takt und Tempo nötig ſind. Prof. Dr. R. Steglich.

JOH. GEORG LINIKE: Ouvertüre in C-dur für zwei Alt-Blockflöten in F oder andere Melodie-Instrumente und Continuo. Herausgegeben und bearbeitet von Hans Fischer. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde. Partitur (Cembalostimme) Mk. 1.50, Stimmen je Mk. —.30.

Besonders in den Tanzsätzen frische, gesunde Musik eines Zeitgenossen Händels, die unsere Blockflötisten gewiß mit Vergnügen spielen werden. Der Herausgeber gibt den klaren Urtext ohne modernisierende Zusätze und hat den guten Gedanken gehabt, den Generalbaß so dreistimmig auszusetzen, daß die oberen beiden Stimmen auch von Violinen gespielt werden können. Für die Baßstimme ist ohnehin ein Violoncell oder eine Gambe wünschenswert. So hat man nun verschiedene Möglichkeiten der Ausführung. Prof. Dr. R. Steglich.

G. F. HÄNDEL: Kammersonate Nr. 22. Bearbeitet von Max Seiffert. Breitkopf & Härtels Kammermusik-Bibliothek Nr. 1943. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

G. F. HÄNDEL: Kammertrio Nr. 24. Bearbeitet von Max Seiffert. Breitkopf & Härtels Kammermusik-Bibliothek Nr. 1991. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Als Nachlese seiner Ausgabe der Händelschen Kammermusikwerke bringt hier Max Seiffert erstmalig zwei Werke wieder ans Licht: eine Kammersonate in D-dur für Querflöte und Kontinuo und eine Triosonate in F-dur für Oboe, Fagott und Kontinuo. Insbesondere die Triosonate ist ein großes Stück des jungen Händel, wohl aus der letzten Hallischen Zeit. Wie kräftig und gesund gewachsen die Themen; wie zügig die Fortspinnungen — wenn auch noch nicht so flüssig wie späterhin, als zur deutschen noch die italienische Schule dazugekommen war; und wie ist das Ganze thematisch zu einer Einheit verklammert: man vergleiche den Aufstieg vom Grundton über die Quinte zur Oktave im ersten, zweiten und letzten Satz! Aber auch die Kammersonate kennen zu lernen lohnt nicht nur aus historischen Gründen, wenngleich sie im einzelnen und im ganzen lockerer gefügt ist und mir die Verfasserschaft Händels weniger durch die Musik selbst bezeugt scheint als durch die Aufschrift „Sig(no)r Hendel" auf einer der beiden alten Abschriften, in denen das Werk erhalten ist. — Wie in allen seinen Ausgaben alter Musik hat der Herausgeber auch hier die Generalbaßaussetzung sowie dynamische, agogische und Verzierungs-Bezeichnungen zugefügt.

Prof. Dr. R. Steglich.

für Blasmusik

DAS BLÄSERSPIEL. Originalkompositionen für Blasinstrumente. Verlag Rud. Erdmann u. Co., Leipzig.

Hermann Ambrosius. Fünf Stücke für Bläserorchester: Festlicher Aufmarsch / Deutscher Tanz / Elegie / Springtanz / Marsch. Die Stücke sind gut klingend gesetzt und es herrscht eine Klangfreudigkeit, die sich günstig auswirkt. Auch von der Feiermusik für Blechbläser und Pauken (Hymne und Marsch) von Emil Schuchardt ist nur Günstiges zu sagen. Auch diese kleinen Stücke werden in Werkscharkreisen, in denen Musik gepflegt wird, in SA-Musikkapellen — auch für unsere Wehrmachtsorchester sind sie wie geschaffen, um Abwechslung in das Repertoir zu bringen — gern gespielt werden, da die Schwierigkeiten nicht sehr groß sind. KM Friedrich Rein.

für Orchester

JOHANNES BRAHMS: Liebeslieder-Walzer aus Werk 52 und 65. Ausgewählt und mit einer Instrumentation für Orchester versehen vom Komponisten. Nach dem Manuskript herausgegeben von Wilhelm Weismann. Erstausgabe 1938. Partitur. Verlag von C. F. Peters, Leipzig.

Brahms' Liebeslieder-Walzer in ihrer Fassung für vier Singstimmen und Klavier vierhändig sind seit langem musikalische Welterfolge. Trotzdem blieb jener ausführliche Hinweis im Briefwechsel zwischen Brahms und Rudorff, der von dem Vorhandensein und der Aufführung einer Orchesterfassung berichtet, jahrzehntelang völlig unbeachtet. Auf Grund der Eigenschrift, die sich in der Musikbibliothek Peters zu Leipzig befindet, und auf Grund einer klanglichen Erprobung des Werkes in den Serenaden des „Gohliser Schlößchens" erfolgte aber nunmehr der von Wilhelm Weismann zuverlässig besorgte Erstdruck dieser Fassung; er geht, wie das Vorwort verrät, wesentlich auf die Anregung des verstorbenen Leiters der Musikbibliothek Peters, Dr. Taut, zurück. Diese Orchesterfassung enthält neben dem neunten Walzer aus den „Neuen Liebesliedern" Werk 65 acht besonders schöne Nummern aus Werk 52, also insgesamt eine Folge von 9 Walzern. Der musikalischen Welt wird dadurch eine köstliche Walzersuite für Orchester geschenkt; denn dieses Werk ist auch rein instrumental ausführbar, und dadurch erschließt es sich naturgemäß viel größere Möglichkeiten der Verwendung, als dies der bisher bekannten kammermusikalischen Fassung möglich war, da ja vier gleichwertige Solisten meist erst zusammengebracht werden müssen, Orchester aber in großer Zahl vorhanden sind. Die Instrumentation ist sehr durchsichtig und sehr gut klingend; der ursprüngliche kammermusikalische Charakter des Werkes bleibt auch im Orchesterklangbild gewahrt. Die Partitur enthält auch die vier Singstimmen, so daß jetzt eine vokale Ausführung mit Orchester möglich ist. Dazu die kammermusikalische Fassung des Gesamtwerkes mit Klavier vierhändig! Da es sich hier um ein Werk handelt, das hohe künstlerische Werte in unterhaltsam-eingänglicher Form bietet, können diese mehrfachen Möglichkeiten der Wiedergabe nur willkommen sein.

Lange Überlegungen darüber anzustellen, warum Brahms diese Orchesterfassung nicht veröffentlichte, hat jetzt wohl nicht mehr viel Zweck. Durch das Werk selbst ist der Druck jedenfalls ohne weiteres gerechtfertigt, und es erscheint sinnvoll, daß diese Fassung heute ans Licht tritt, da die Frage der künstlerisch hochwertigen Unterhaltungsmusik gegenwärtig ja viel brennender ist als zur Zeit der Entstehung dieses Werkes.

Dr. Horst Büttner.

KREUZ UND QUER

Regimentsmusik.

Auf dem Dorfplatz — wir lagen gerade in Ruh' —
hörten wir unsrer Kapelle zu.
Mein Freund und ich. Fiel kaum ein Wort.
Mit dem sinkenden Abend schlichen wir fort.
Hörten von fern nur herüberziehn
Klänge aus Freischütz und Lohengrin.
Endlich der eine, feucht schimmert sein Blick:
„Ja, ja, Kamerad, die deutsche Musik . . ."

Wilhelm Zentner.

Das Nationale im musikalischen Kunstwerk.

Von Erich Limmert, Hannover.

Der nationale Charakter, die volkhafte Gebundenheit stellen zu allen Zeiten und in allen Ländern ein wesentliches Merkmal der musikalischen Kunstwerke dar. Wir schätzen heute die Bedeutung des Nationalen in der Musik höher ein als manche frühere Zeit, wir wissen wieder, daß nur die Kunst auch über die eigenen Grenzpfähle hinaus zu wirken vermag, die mit festen Füßen im eigenen Volkstum wurzelt. Zu allen großen Zeiten der Musikgeschichte erwies sich diese nationale Bindung als eine Kraftquelle, die sich durch die unsterblichen Zeugnisse der Tonkunst wie ein roter Faden zieht. Unsere deutsche Musik grenzt sich in allen Epochen ab gegen die anderen Nationalitäten, gegen die sinnliche, südliche Melodienmacht, überhaupt gegen die ursprüngliche Musikbegabung der Italiener, gegen den elementaren, „barbarischen" Volksrhythmus der Slaven, gegen die „Artistik" und überhelle Klarheit der Franzosen. Wenn Verdi einmal in einem Brief die Erkenntnis äußert, daß sich Italien die Liebe zum Gesang bewahren müsse, wie sie sich in der Oper erhalten hat, dann klingt noch heute aus diesen Worten das Wissen um ureigenste Bestimmung und nationale Verpflichtung. Welcher Nationalstolz lebt in den Worten des Schöpfers der „Aida" über den Bayreuther Meister, den Verdi bekanntlich sehr verehrte: „Wenn wir Nachkommen eines Palestrina, Wagner nachahmen, so begehen wir ein musikalisches Verbrechen."

Die Kraft der „geistigen Heimat" erweist sich vielleicht am eindrucksvollsten dort, wo sie sich unbekümmert vom Grenzland befruchten läßt. Die größten Meister konnten sich fremden Einflüssen offenherzig hingeben, weil sie sicher waren, siegreich zu bleiben. Wer könnte sie sich alle ins Gedächtnis zurückrufen die zahlreichen Beispiele der Musikgeschichte, die uns von Schütz berichten, der in Italien bei Gabrieli studierte, von Händel, der in England Triumphe feierte, von Bach, der zwar seine engere Heimat nicht verließ, der aber seine italienischen Zeitgenossen hoch einschätzte und manche ihrer Werke bearbeitete, von Gluck, der in der ganzen musikalischen Welt Ansehen genoß und von Mozart, der an die opera buffa des südlichen Opernlandes anknüpfte. Die Art der Umwandlung dieser Einflüsse gehört hier, aber auch bei Schubert, Brahms, Strauß und Reger, die in ihren Spätwerken sich mit der slavischen Volksmusik auseinandersetzten, zu den bewundernswertesten schöpferischen Gepflogenheiten des deutschen Genius.

Nationale Eigentümlichkeiten der deutschen Musik rühmt schon im Jahre 1650 der Fuldaer Gelehrte Athanasius Kircher in seiner „Musurgia universalis": „Teutsche lieben den Stylum motecticum (schwere polyphone Schreibweise) und die syncopationes (Dissonanzen, die sich aus dem vielfältig verschlungenen Stimmbild ergeben) und fugas (fugierte Satzart)." Mag sich

auch im Laufe der Jahrhunderte die deutsche Musik oft weit von diesen Thesen der Alten entfernt haben, mag die polyphone Schreibweise durch die zu höchst entwickelte Instrumentationskunst, die die feinsten Reize des Orchesterklangs aufsucht, etwas ins Hintertreffen geraten sein, immer wieder ist es der „stylum motecticum", auf den sich die deutschen Musiker besannen. Und war dieser „Nationalstil" in noch so weite Fernen verlegt, ganz verschüttet war er nie, bei jedem neuen Stilringen spielte er seine Rolle. Überblicken wir daraufhin das Schaffen unserer Tage, wie es sich auf den Musikfesten dieses Frühlings und Sommers, sowie in den Reihen der HJ enthüllte, dann wissen wir um die geistigen Hintergründe des Anknüpfens an alte Formen, die wieder einmal „Anfang und Ende, Werden und Erlösen" der musikalischen Gestaltung zusammenzuwölben scheinen. Wer vermag mit Worten das Wesen der deutschen Musik zu fassen! Es läßt sich nicht als Forderung an die Komponisten erheben, es lebt aber in vielfältiger Abwandlung in den Meisterwerken selbst, und wir können es daraus ablesen.

Daß sich das musikalische Kunstwerk von jeher dem Geschmack der breiten Masse entzog, ist nicht nur eine deutsche Eigenart, es zeigt sich auch bei unseren Nachbarvölkern. Die Menge, die bei Verdis Begräbnis spontan den Trostchor aus seiner Oper „Nabucco" anstimmte, verhielt sich ablehnend bei der Mehrzahl seiner Schöpfungen: „Die „Traviata" ist durchgefallen. Forschen wir nicht nach den Ursachen! So ist es nun einmal," berichtet der Meister deprimiert seinem Verleger. Und ein anderes Mal schreibt er: „Es war einer von den wahrhaft klassischen Durchfällen, alles hat mißfallen, oder ist nur eben hingenommen worden. Das ist die einfache, aber wahre Geschichte, und ich erzähle sie ohne Freude, aber auch ohne Schmerz."

Dabei hat der Begriff der „Volkstümlichkeit" immer schon eine wichtige Rolle gespielt, sonst gäbe es keine „Gebrauchsmusik". Bach und viele seiner Zeitgenossen arbeiteten an den großen Werken und an unzähligen „kleinen Dingen" Hand in Hand, wie es der tägliche Bedarf verlangte. Wir freuen uns heute noch an den Stücken, die der Leipziger Thomaskantor für seine Söhne und Schüler komponiert hat, wir ergötzen uns bei jeder Aufführung einer seiner humorigen weltlichen Kantaten. Mit welcher neidvollen Sehnsucht blicken wir heute auf jene Zeiten, die auch die heiteren Seiten des Lebens in eine zuchtvolle Musik einzufangen wußten. Wir wissen von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert, daß sie sich nicht zu gut waren, für die Wiener Redouten allerlei vergnügliche Tanzmusik zu liefern. Diese „zuchtvolle Heiterkeit" hat für uns Heutige nur mehr den schwermütigen Reiz des Unwiederbringlichen. Aber wollen wir uns doch gerade dieser Musikgattung großer Meister erinnern, wenn heute wieder die Forderung an die Komponisten herantritt, volksnah, volkstümlich zu schreiben. Denn diese wahrhaftige Volkstümlichkeit der Gelegenheitswerke der alten Meister vermag unsere Impulse am ehesten zu klären. Nicht der „hohen Kunst" darf das Prädikat „volkstümlich" aufgezwungen werden, denn die Geschichte lehrt uns, daß die Werke, die so gewaltig aus ihrer Zeit aufragen wie Bachs, Beethovens und Bruckners späte Schöpfungen nie „volkstümlich" in unserem Sinn waren, sondern die heutige Unterhaltungs- und Tanzmusik muß wieder etwas von jener unverfälschten Heiterkeit und ungebrochenen Vitalität erhalten, die die Gebrauchsmusik der Bachzeit und der Wiener Klassik auf uns Heutige ausstrahlt. Ein erhöhter Anteil unserer zeitgenössischen Komponisten am Schicksal der unterhaltsamen Musik wäre umso dringlicher, da gute tänzerische und heitere Musik besonders im Rundfunk notwendig gebraucht wird.

Niemand wird behaupten wollen, es werde heute in Deutschland zu wenig komponiert. Wenn man die Zahlen verfolgt, die alljährlich anläßlich der eingegangenen Einsendungen zu den Musikfesten angegeben werden, dann mag mancher Einsichtige staunen über eine so ungewöhnliche Produktionsfreudigkeit. Wenn auch die Mehrzahl der deutschen Komponisten der Gegenwart in Stilen der Vergangenheit verwurzelt ist, so hat man in diesem Jahre doch da und dort die Aufführung von Opern- und sinfonischen Werken erlebt, die den ruhelosen Fortschrittswillen, jenes ewige nationale Merkmal der deutschen Musik, eindrucksvoll dokumentierten. Dieser Mut zum Fortschritt unserer jüngeren Komponistengeneration gibt die zuversichtliche Gewähr, daß wir dem Epigonentum um Wagner und Strauß allmählich entrinnen, das den nationalen Ausdrucksbereich dieser Meister nur verwässerte. Natürlich sind noch keine endgültigen Werte geschaffen, aber die Gesinnung, aus der das Schaffen dieser Komponisten

erwächſt, gibt die beſten Hoffnungen für Gegenwart und Zukunft. Man ſpürt wieder die Rückkehr zur Bindung im nährenden Mutterboden, zur Volksmuſik, die von jeher die Muſikkultur befruchtete. Dieſe Beſinnung auf die Vitalität der Volksmuſik und der wahlverwandten Vergangenheitskunſt wird den Muſikſchöpfern ein wichtiger Helfer ſein auf dem Wege zu einem neuen Stil, bei dem Ringen um eine neue eigene Formenwelt, die dem erhabenen Erbe der deutſchen Vergangenheit den würdigen Beitrag der Gegenwart hinzuzufügen berufen ſind.

Muſik als ſeeliſcher Ausgleich.

Von Alfred Pellegrini, Dresden.

Durch eine ſoeben veröffentlichte Verordnung des Reichsminiſteriums wurden die Veranſtalter von Konzerten und ſonſtigen Muſikdarbietungen aufgefordert, trotz der Schwere der Zeitverhältniſſe im vollen Maße die vorgeſehenen Aufführungen aufrecht zu erhalten und in würdiger Form durchzuführen. Der Muſik wohnen jene unentbehrlichen Werte inne, die zur ſeeliſchen Erhebung und phyſiſchen Kraft nötig ſind allen äußeren Anforderungen Stand zu halten. — Das Weſen der Tonkunſt trägt ſeine Wurzeln im tiefſten Empfindungsleben des Schaffenden, das vom Bewußtſein rechter Lebensauffaſſung und klar überzeugter Weltanſchauung beſtimmt iſt und das dadurch geeignet erſcheint in ſeiner künſtleriſchen Ausdrucksweiſe die Gemütsſtimmung des Menſchen zu beeinfluſſen und zu regeln. Man ſpricht infolgedeſſen oft von einer „magiſchen Macht" der Muſik, die in ihrer Ausſtrahlung einen ſeeliſchen Ausgleich herzuſtellen vermag, deſſen Wirkung von großer Bedeutſamkeit für die von ihr Betroffenen ſein kann. In dieſer ihr innewohnenden Kraft offenbart ſich aber auch die geſetzmäßige Verbundenheit von Natur und Kunſt, die in ihrer Einheit von unwiderſtehlicher Beeindruckung iſt, ſo daß das ganze Empfindungsleben eine durchgreifende Erneuerung erfährt. Selbſt auf das einfachſte Gemüt vermag deshalb die Muſik eine wohltuende Wirkung auszuüben und neue Hoffnungsfreude auszulöſen. — Selbſtverſtändlich hängt der Grad ihrer Gegenwirkung von dem der betreffenden künſtleriſchen Vermittlung ab. Auch die Wahl der in Frage kommenden Vortragsſtücke iſt dabei entſcheidend, ſo daß eine pſychologiſche Eignung dazu gehört, den gewünſchten Erfolg zu erzielen. Es geht nicht an, in erregten Zeiten Tonwerke aufzuführen, die im Gegenſatz zur ganzen ſeeliſchen Einſtellung ſtehen oder die über die Tatſachen oberflächlich hinwegtäuſchen. Das durch dieſes Syſtem angeſtrebte „auf andre Gedanken bringen wollen" rächt ſich ſonſt in einem ganz furchtbar moraliſchen Katzenjammer, der womöglich gar zu einem Rückſchlag führen könnte. — Wie ſagt Friedrich Nietzſche einmal ſo treffend: „Nur das Leid gebiert die Schönheit am tiefſten!" — Wir ſehen alſo, daß dieſe aus dem Leid geborene Schönheit in künſtleriſche Ausdrucksform gehüllt, das Weſentliche und Ausſchlaggebende der Muſik ſein muß, um heilkräftig wirken zu können. — In dieſer Erkenntnis obliegt unter allen Künſten gerade der Muſik als unmittelbarſter Ausdruck des Innenlebens jene Verpflichtung ſeeliſch aufzurichten, zu beruhigen und das Daſeinsbejahende im Menſchen in den Vordergrund ſeines Denkens und Fühlens zu ſtellen. Wer darum in unſerer derzeit ſchickſalsſchweren Weltgeſchichtsepoche konzertante Veranſtaltungen beſucht oder ſelbſt Muſik ausübt, beweiſt nicht nur ein allgemein ſoziales Verſtändnis für die Vielen, deren Lebensexiſtenz von der Muſikausübung abhängig iſt, ſondern er wird vor allem ſeeliſch erhoben und innerlich ſtark erhalten bleiben; er wird aus dieſer ſegenſpendenden Quelle jene Kraft und Hoffnung gewinnen, die zugleich belebend und frohgemut ſtimmt dem Unvermeidlichen gegenüberzutreten im feſten Vertrauen auf unſern Führer und einen baldigen beglückend ſiegreichen Frieden unſeres geliebten deutſchen Vaterlandes! —

Der Armeemarſch Nr. 113.

Von A. Theiß, Berlin.

Der Armeemarſch Nr. 113, bekannt unter dem Namen „Denkſt Du denn, denkſt Du denn, Du Berliner Pflanze" iſt wohl weltbekannt, jedoch niemand kennt den Komponiſten. Der offizielle Titel lautet: „Nr. 113, Marſch, 1837 aus Petersburg". So finden wir dieſen in allen Katalogen verzeichnet. Nach Forſchungen des ehem. Königl. Muſikdirektors Auguſt Kalkbrenner vom ehem. 1. Kurheſſ. Inftr.-Rgt. Nr. 81 in Frankfurt a. M., iſt der Komponiſt

des Armeemarsches Nr. 113 der ehem. Nassauische Militär-Musikmeister Stadtfeld in Wiesbaden. Gelegentlich eines Briefwechsels zwischen Herrn Kalkbrenner und dem Altmeister der preußischen Militärmusik Herrn Fr. Rosenkranz (ehem. Musikmeister im I.-R. 27), erwähnt letzterer am Schluß seines Schreibens beiläufig folgendes: „Der Armeemarsch Nr. 113 ist von dem Nassauischen Musikmeister Stadtfeld komponiert, was ich Ihnen verbürge. Ich habe das Stück schon als Knabe unter dem Namen „Berliner" oder „Rutscher" noch vor der Galopp-Zeit gespielt." — Auf eine erneute Anfrage des Herrn Kalkbrenner an Rosenkranz mit der Bitte, ihm hierüber doch Genaueres mitzuteilen, äußerte sich Herr Rosenkranz folgendermaßen: „Was ich Ihnen über den Armeemarsch Nr. 113 zu sagen habe, ist authentisch und Sie können meine kurze Notiz in meinem vorherigen Schreiben getrost als wahr aufnehmen. Als Knabe von 12—13 Jahren (also um 1830) war ich auf der Violine und Flöte so weit, um bei Tanzmusiken sowie kleineren Konzerten mitwirken zu können. Damals wurde der $^2/_4$ Tanz zuerst mit „Russe", dann mit „Rutscher", später „Berliner" bezeichnet und endlich Galopp genannt. Und bei dieser Gelegenheit lernte ich den sehr beliebten Rutscher kennen, welcher zu meinem großen Erstaunen und zu meiner Freude im Jahre 1838 (ich war damals Hoboist im 27 I.-R. in Magdeburg) als Armeemarsch erschien, jedoch ohne Nennung des Namens des Komponisten. Im Jahre 1839 kam ich als Flötist an das neu gegründete Hoftheater in Wiesbaden und dort erfuhr ich von Stadtfeld selbst, dem ich öfters aushalf und auch von dessen alten Hoboisten, daß der Marsch von Herrn Stadtfeld als „Rutscher" komponiert sei. Bei der damaligen Vogelfreiheit des geistigen Eigentums war die Sache leicht begreiflich." —

Was Herr Rosenkranz hier über den damaligen Tanz im $^2/_4$-Takt sagt, ist vollständig bestätigt in dem interessanten Buche „Die Tanzmusik"; dargestellt in ihrer historischen Entwicklung, nebst einer Anzahl von Tänzen aus alter und neuer Zeit" von Fr. L. Schubert, Leipzig 1867. Dort heißt es Seite 46: „Der Russische Walzer, auch „Russe" genannt, war ein Rundtanz im $^2/_4$-Takt, hatte in seiner Musik Ähnlichkeit mit dem Galopp (von den Deutschen sehr bezeichnend früher „Rutscher" genannt), doch ein etwas schnelleres Tempo." Hiernach spricht alles für die Behauptung des Herrn Rosenkranz. Es wäre demnach — auf jetzt kaum noch festzustellende Weise — aus einem echt deutschen, aus dem Herzogtum Nassau stammenden „Russen" schlankweg ein „Marsch aus Petersburg" gemacht und die Zahl der preußischen Armeemärsche russischer Abstammung damit unberechtigter Weise um eine Nummer bereichert worden. Der Titel „Berliner" für diese Komposition gründet sich höchst wahrscheinlich auf den schon damals unterlegten Text „Denkst Du denn, denkst Du denn, Du Berliner Pflanze". Herrn Rosenkranz' Behauptung, daß der Armeemarsch Nr. 113 ursprünglich ein Tanzstück gewesen sei, erhält übrigens auch noch durch eben diesen Text eine gewisse Bestätigung.

Doch weiter! Die Musikabteilung der Staatsbibliothek besitzt zwei Druckwerke dieses Armeemarsches von zwei verschiedenen Komponisten. 1. „Swinemünder Bade-Galopp" von K. Faust op. 25 (nicht zu verwechseln mit dem bekannten Kapellmeister Karl Faust, dessen op. 25 heißt „Helenen-Polka-Maz."). 2. „Galopp von München" von Bonn, ersterer in Es-dur, letzterer in D-dur, aber beide Note für Note unser Armeemarsch Nr. 113, ein trauriger Beweis unverfrorensten geistigen Freibeutertums damaliger Zeit. —

Im Sommer 1894 besuchte der auf der Durchreise befindliche russische Ober-Kapellmeister der Kaiserlich Russischen Garde, Herr Ogloblin aus Petersburg, in Begleitung des Musikalien-Verlegers J. H. Zimmermann ein Konzert des Kapellmeisters Matthey vom 106. Inftr.-Regiment in Leipzig. In diesem Konzert wurde zufällig der Armeemarsch Nr. 113 als Einlage gespielt. Herr Ogloblin, der damals etwa 30 Jahre als Kapellmeister wirkte, vorher aber nie in Deutschland gewesen war, freute sich diesen Marsch hier zu hören und bemerkte, daß dieser Marsch ein alter russischer Marsch und dort allgemein unter dem Titel „Kolonnenmarsch des Finnländischen Garde-Schützen-Bataillons" bekannt sei! Kurze Zeit hierauf erhielt nun Herr Musikdirektor Kalkbrenner von Herrn Kapellmeister F. v. Lange aus Dorpat folgendes Schreiben: „Ihr Armeemarsch Nr. 113 scheint ein ausnehmend komisches Schicksal gehabt zu haben. Hier in Rußland ist er bekannt unter dem Namen „Finnischer Gardeschützen-Marsch" und auch wir besitzen für diesen Marsch einen Komponisten, welcher ein seinerzeit im Garde-

schützen-Bataillon Nr. 3 (finnische Garde) dienender Musikfeldwebel war, der sogar für diese seine Komposition vom Hochseligen Kaiser Alexander II. eine goldene Uhr zum Geschenk als Anerkennung seines Fleißes erhielt. Der angebliche Komponist, dessen Namen ich leider vergessen habe, schrieb den infrage stehenden Marsch für Blechmusik; die I. B-Kornettstimme füge ich hier bei, Ihnen damit einen kleinen Beitrag zur Unverfrorenheit mancher Menschen gebend. (Folgt Note für Note unseres bekannten Marsches, nur ist dieser nach As-dur transponiert.) Im Druck ist der betreffende Marsch in Rußland nicht vorhanden. Daß der Musikfeldwebel — dessen Namen ich noch feststellen werde — seinerzeit eine goldene Uhr als Geschenk für diese seine Arbeit erhielt, ist in ganz Finnland bekannt. In welchem Jahre dies geschehen ist, kann ich Ihnen aber heute ebenfalls noch nicht sagen." —

Da Kaiser Alexander II. im Jahre 1855 zur Regierung gelangte, so handelte es sich auch in diesem Falle wieder um einen geistigen Diebstahl, denn als russischer Marsch ist letzterer ja bereits 1837 zu uns gelangt. Der gedachte russische Musikfeldwebel und die vorher erwähnten Faust und Bonn sind also zweifellos „Komponisten" traurigster Sorte.

Richard Wagner und die Unglückszahl 13.

Von Ernst Edgar Reimerdes, Celle.

Gewisse Zahlen haben zu allen Zeiten im Leben vieler Menschen eine große Rolle gespielt und mancherlei Aberglaube war für sie damit verknüpft. In erster Linie hat die Zahl 13, des Teufels Dutzend, wie man zu sagen pflegt, ihrer unheilbringenden Eigenschaften wegen von jeher in schlechtem Ruf gestanden. Auch Richard Wagner hatte von Jugend auf eine abergläubische Furcht vor ihr, die sich als nicht ganz unberechtigt erweisen sollte. Schon als Knabe sowie in späteren Jahren hat er sich den Mitteilungen seiner Lieblingsschwester Cäcilie zufolge mit dem Gedanken eines frühen Todes getragen, weil sein Name aus 13 Buchstaben bestand und die Zahlen seines Geburtsjahres (1813) zusammen 13 ausmachten. Als einmal bei seinem Schwager in Wagners Gegenwart 13 Personen am Tisch saßen, war er vor Schreck wie gelähmt und konnte sich erst allmählich wieder beruhigen. — Nach der verhängnisvollen Aufführung des „Tannhäuser" zu Paris am 13. März 1861, die bekanntlich infolge des vom Jockeyclub hervorgerufenen Skandals einen völligen Mißerfolg erlebte, schrieb der Meister an Cäcilie: „Denke Dir, wie konnte ich Glück haben mit diesem Schmerzenskind; die gruselige 13 fängt an, mich wieder zu verfolgen. Als ich die letzte Note in der Partitur vollendet hatte und das Datum darunter schrieb, merkte ich, daß es ein Dreizehnter (April) war. Bon, dachte ich, die Sache kann gut werden! Nun, wie ich gedacht, so geschehen. Nach langem Hin- und Hergezerre kommt endlich das Unglückswurm zur Aufführung, und was ist's für ein Datum? — der Teufel hole den ganzen Kalender — wieder die vermaledeite 13. Ist das nicht Schicksalstücke?" — In manchen Fällen hat sich jedoch die Unglückszahl 13 für den Meister von Bayreuth nicht von ihrer schlechten Seite gezeigt. Als er mit 18 Jahren sein erstes Werk erscheinen ließ, schrieb man 1831 (Quersumme 13), und die Entstehung seiner ersten bedeutenden Schöpfung, der „Faust-Ouvertüre", fällt in das Jahr mit der Quersumme 13: 1840. Am 13. Dezember des folgenden Jahres legte er die letzte Hand an den Entwurf zum „Fliegenden Holländer", der 1843 die Erstaufführung erlebte. — Am 13. August 1876 wurde in Bayreuth der „Ring des Nibelungen" zum erstenmal gegeben. — Eine seiner gewaltigsten Schöpfungen, den „Parsifal" vollendete Wagner am 13. Januar 1882; es war das letzte der 13 großen Werke, die er geschaffen. — Am 13. September 1841 machte Wagner die für ihn sehr bedeutungsvolle Bekanntschaft Liszts, bei dem er auf seiner Flucht aus Dresden in die Schweiz am 13. Mai 1849 in Weimar einkehrte. — Mit Cosima lebte Wagner 13 Jahre in glücklichster Ehe, nachdem sie genau so lange mit Hans von Bülow verheiratet gewesen war. — Am 13. September 1882 verließ der Meister Bayreuth, um sich nach Italien zu begeben, und da der September der 9. Monat ist, ergibt sich aus dem 13. und 9. wieder die Quersumme 13.

Am 13. Februar 1883 schied Wagner in Venedig aus dieser Zeitlichkeit, um in die Unsterblichkeit einzugehen. Damals war sein Sohn Siegfried 13 Jahre alt. So stoßen wir im Leben des Meisters immer wieder auf die Zahl 13.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

von Alfred Lorenz, München (Juniheft 39).

Die Lösung der Aufgabe im letzten Juniheft lautete:

1. Improvisator — Die verschenkte Frau
2. Concertina — Mundharmonika
3. Hyperdorisch — authentisch
4. Attaca — con moto
5. Rigaudon — Tanzsuite
6. Fandango — Volksmusik
7. Medea — Theorie
8. Fürstenau — Anton Bernhard
9. Hildebrand
10. Rheingold — Tannhäuser
11. Facile — brioso
12. Hiller — Autolka
13. Salome — Electra
14. Serenade — früh vor dem Wecken

Aus den näher bezeichneten Einzelbuchstaben dieser Worte waren zu finden:

die beiden großen Brahms-Dirigenten: Hanns von Bülow und Fritz Steinbach

und sein Freund und Förderer: Theodor Billroth

„Trotz Krieg und anderer Nöten geh' der Rätselpreis nicht flöten" schreibt ein Einsender und bekundet damit, was die zahlreiche Beteiligung auch an dieser Aufgabe bestätigt: daß sich unsere Freunde auch im Ernst der Stunde an dieser freundlich-heiteren Ecke unserer ZFM erfreuen wollen. So werden wir sie auch künftig durchhalten.

Als Preisträger gehen diesmal laut Entscheidung des Loses hervor:

Marlott Vautz, stud. mus., Kaiserslautern für den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—);

Walter Haseke, stud. mus., Salzburg für den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—);

Herbert Uhlig, Dresden für den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) und Dr. V. Biedermann-Guben, Paula Kurth-Heidelberg, Ernst Schmidt, Musiklehrer, Hamm i. W. und Studienrat Fritz Spiegelhauer-Chemnitz für je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von je Mk. 2.—).

Darüber hinaus konnten für eine Sonderprämiierung noch einige richtige Lösungen ausgewählt werden, die sich durch reizvolle kompositorische und dichterische Beigaben auszeichneten: so eine feingearbeitete, gut klingende zweistimmige Invention für Klavier von Herbert Gadsch-Großenhain/Sa.; drei beschwingte Stücke aus einer Tanzsuite „Bourrée-Sarabande-Menuett" von Prof. Georg Brieger-Jena; eine ganz entzückende, heitere dreistimmige Fuge über Brahms' „Dort in den Weiden steht ein Haus" von Lehrer Fritz Hoß-Salach i. Wttbg.; fünf einfache, aber warm empfundene und gut gesetzte Storm-Lieder für eine Baritonstimme mit Klavierbegleitung von Lehrer Rudolf Kocea-Wardt; KMD Richard Trägners achtstimmiger gemischter Chor „Da Pacem Domine", ein äußerst wirkungsvolles Werk, das seines Schöpfers Satzkunst in vollstem Lichte zeigt; eine Elegie für Violine, Cello und Orgel von angenehmer, melodischer Erfindung und gutem, gekonntem Satz aus der Feder von Musiklehrer Ernst Tanzberger-Jena; Kantor Max Menzels Serenade für ein Kammerorchester von 12 Instrumenten, ein abwechslungsreiches, ansprechendes Spielstück, das sich durch gute Erfindung und Gestaltung auszeichnet in seiner geschickten Verwendung der einzelnen Instrumente, von denen jedes seiner Eigenart gemäß in Erscheinung tritt und Rektor R. Gottschalks-Berlin Verse „Johannes Brahms, der Ehescheue", die des Verfassers geschichtliche Beschlagenheit erneut unter Beweis stellen. Allen Vorgenannten halten wir je einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 8.— bereit.

Einen Sonderbücherpreis im Werte von je Mk. 6.— erhalten: Studienrat Erich Lafin-Greifenberg i. P. für seine ansprechende Vertonung des plattdeutschen Volksliedes „Dat du min Leevsten büst", Oberlehrer Martin Georgi-Thum i. Erzgeb. für sein eingesandtes Streichtrio für 2 Violinen und Viola, ein einfaches aber gut klingendes Spielstück für Schüler und die Dichtungen von Studienrat Carl Berger-Freiburg i. Br. und KMD Arno Laube-Borna und endlich noch einen Sonderpreis im Werte von Mk. 4.— Hans Kautz-Offenbach/M. für das beigefügte Klavierquintett auf ein Thema von Brahms.
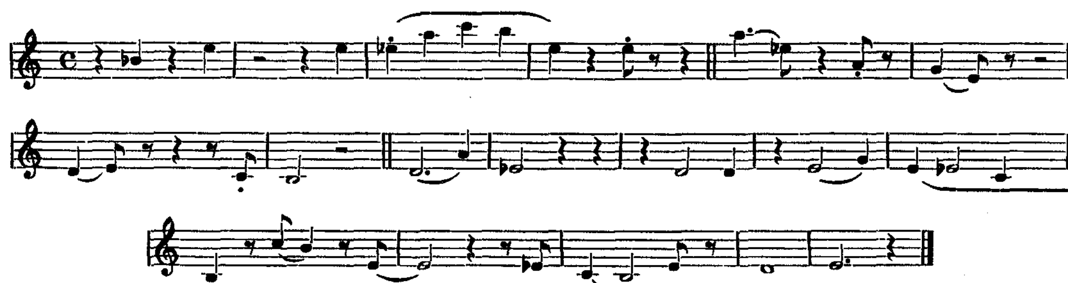
Weitere richtige Lösungen gingen ein von:

Robert Aschauer, Linz/D. —

Hans Bartkowſki, Berlin-Lichterfelde — Lehrer Hans Becker, Unterteutſchenthal — Studienrat Carl Berger, Freiburg i. Br. — Margarete Bernhard, Radebeul — Dr. Braunsdorf, Frankfurt/M. —
Paul Döge, Borna b. Leipzig —
Poſtmeiſter Arthur Görlach, Waltershauſen/Th. —
Gret Hein-Ritter, Pianiſtin, Stuttgart — Adolf Heller, Karlsruhe —
Studienrat Ernſt Lemke, Stralſund —
Herbert Meyer, Amtsinſpektor, Walheim b. Aachen —
Amadeus Neſtler, Leipzig —
Prof. Eugen Püſchel, Chemnitz —
Oberamtsanwalt Dr. Max Quentel, Wiesbaden —
Kantor Walter Schiefer, Hohenſtein-Ernſtthal — Hedwig Schmidt, Lehrerin, Marburg/L. — Ernſt Schumacher, Emden —
Ruth Staßmann, Düſſeldorf — Georg Straßenberger, Feldkirch/Vorarlberg — Wilhelm Sträußler, Breslau —
Alfred Umlauf, Radebeul —
Irma Weber, Heidelberg — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf/Thür. —
Studienrat A. Zimmermann, Stollberg/Erzgeb.

Muſikaliſches Ergänzungs-Preisrätſel.

Von Alfred Umlauf, Radebeul.



Che — ci — di — ei — fekt — fert — furt — ga — han — i — if — im — in — in — jew — na — ne — neu — ni — ni — nier — num — on — or — or — ot — per — pert — ra — sen — si — ster — ta — ti — to — ur — ver — wol

Aus den obigen Silben ſind zunächſt 13 Worte folgender Bedeutung zu bilden:

1. Älteſte deutſche Mehrſtimmigkeit
2. Umkehrung
3. Klavierbauer
4. Schüler Regers, geb. 1880
5. Franzöſiſcher Bratſchiſt, † 1845
6. Vorbühne des attiſchen Theaters
7. Schüler Paleſtrinas, geb. 1545
8. Ruſſiſcher Komponiſt
9. Kirnbergers Bezeichnung der Naturſeptime
10. Biograph Roſſinis
11. Bedeutender Geſangslehrer, † 1930
12. Zweiwertige Note in der Menſuralmuſik
13. Inſtrument zum Stimmen der Orgelpfeifen.

Dann ſind die Anfangs- und Endbuchſtaben der aufgefundenen Worte der Reihe nach an Stelle der Pauſenzeichen des obigen Muſikſtückes zu ſetzen. Die Namen der Noten ſelbſt ſind ebenfalls als Buchſtabe zu leſen, ſo daß man aus dem Ganzen, d. h. durch die Zuſammenfügung der eingefügten Buchſtaben mit den Notennamen, einen Ausſpruch Max Regers in einem Brief an den Sänger J. Loritz leſen kann.

Die Löſung dieſes Rätſels iſt bis zum 10. Januar 1940 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung der Aufgabe ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

MUSIKBERICHTE

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Casimir von Paszthory: Arvalanyhay — Aschenbrödel — Goldhaar. Ballett (Dresdener Staatsoper, Ende November).

Carlfriedrich Pistor: „Kniesenack". Mecklenburgische Volksoper (Schwerin i. Mcklbg., Spielzeit 1939/40).

Kurt von Wolfurt: „Dame Kobold". Oper (Staatstheater Kassel, Januar 1940).

Konzertwerke:

Otto Siegl: Pastoral-Ouvertüre (Solingen, Niederbergisches Landesorchester).

Max Seeboth: Klavierkonzert (Magdeburg, unter GMD Erich Böhlke, Solist: Kurt Gerecke, Frühjahr 1940).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Walter Büsch: Suite in Es-dur (Westerland, Grenzlandorchester Flensburg unter Peter Klier).

Herbert Hildebrandt: Eichendorff-Ouverture (Sondershausen).

Eduard Künnecke: Festhymne mit Fuge und Choral (Emmerich/Rhld.).

Curt Neuhaus: Musik zu einem Märchen (Warnemünde).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

OPERNFESTSPIELE IN VERONA.

Von Dr. Max Unger, Zürich.

Die Entstehungszeit der Arena von Verona ist merkwürdigerweise noch nicht einmal ungefähr bestimmt — als spätestes Jahrhundert wird dafür das 8. n. Chr. G. angenommen — und auch über die ursprüngliche Gestalt — ob der Bau von mächtigen Arkaden umgeben war, worauf ein einziger Rest schließen lassen könnte — sind sich die Kunstwissenschafter noch nicht ganz einig. Dagegen will man mit ziemlicher Sicherheit wissen, daß das Haus einst zur Schaustellung von Gladiatorenkämpfen diente.

Die Arena ist seit ihrer Eröffnung vor mehr als einem Vierteljahrhundert die volkstümliche italienische Opernaufführungsstätte geblieben. Weder der Florenzer Musikmai, noch die vielen anderen Freilichtbühnen, die sich in neuerer Zeit in Italien aufgetan, haben ihr diesen Rang streitig machen können. So war sie denn auch heuer bei Wiedergaben von Werken der Weltliteratur der Oper regelmäßig ganz gefüllt. (Man kann den Begriff „ausverkauftes Haus" auf sie nicht gut anwenden, weil sie mit einer Besucherzahl von 20 000 voll besetzt ist, aber im Notfall zu den oberen Rängen auch einige Tausend mehr zugelassen werden.)

Der Vortragsplan dieses 23. Opernsommers war in mehrfachem Betracht ungewöhnlich: So war dort die Ansetzung von fünf verschiedenen Veranstaltungen wohl erstmalig; ungewöhnlich auch die einer Oper eines lebenden Tonsetzers — „Giulietta und Romeo" von Riccardo Zandonai — sowie eines Symphoniekonzertes mit vorwiegend romantischer und heutiger Musik. (Bisher sind an der Aufführungsstätte u. W. nur die Fünfte und die Neunte von Beethoven erklungen.) Alle vier Opern — außer Zandonais Werk „Rigoletto", „Tosca" und Gounods „Faust" — waren viermal angesetzt, doch mußte eine Wiedergabe der „Tosca" wegen eines Regenwetters ausfallen.

Man wird seine Ansprüche an die rechte szenische Eignung der wiederzugebenden Werke nicht allzu streng stellen dürfen. Andernfalls würde man sich mit so wenigen Opern begnügen müssen, daß sie an den Fingern einer Hand zu zählen wären, würde vor allem viele rein musikalisch passende ausschließen müssen. Einiges sollte man ja auch, da es sich sowieso um eine Welt des Scheins handelt, der Einfühlungskraft des Zuschauers zumuten dürfen. Nur ausschließlich „intimem Theater" wird man den Zugang in eine so mächtige Aufführungsstätte wehren müssen.

Die zwei ersten Opern dieser Wochen hatte Mussolini bei einem Besuch in Verona zu Anfang dieses Jahres selbst in den Spielplan eingesetzt. „Rigoletto" und „Tosca" — mancher einfache Mann aus dem italienischen Volke kennt jeden Takt der Hauptwerke Verdis und Puccinis, übt

scharfe Kritik an der musikalischen Wiedergabe und fordert von ihren Mittlern ebenso vollkommene Beherrschung der Partien wie schöne stimmliche Grundlage und deren pflegliche Behandlung. Diesen Forderungen wurde gleich bei den Wiedergaben der Eröffnungsoper „Rigoletto" der Vertreter der Titelrolle in hohem Maße gerecht: Tagliabue sang aber nicht nur glänzend, sondern wußte auch durch seine Darstellung in hohem Grade zu erschüttern — eine der überragendsten Leistungen der Festspiele. Daneben gaben sich Margherita Carosio als rührende Gilda mit unverbrauchter Stimme und Lugo in der Rolle des Herzogs von Mantua als Sänger von zwar nicht ganz gleichmäßiger Tongebung, aber von mitreißendem Temperament. Leider bot sich der Bühnenrahmen Aschieris dem Auge ziemlich starr und nüchtern dar. Vielleicht noch großartiger als „Rigoletto" kam „Tosca" heraus. Da diese an derselben Stätte erst vor ein paar Jahren aufgeführt wurde, dürfen wir uns hier auf wenige Andeutungen über die Wiedergabe beschränken: Maria Caniglia, die beste heutige Vertreterin der Rolle in Italien, sang berückend; Lugo übertraf als Cavaradossi, den er insgesamt gegen 300mal verkörpert hat, die Leistung, die er in der ersten Oper geboten hatte, um ein Beträchtliches, und auch Antenore Reali, eine jüngere Kraft der Mailänder Scala, zog wegen seiner großen gepflegten Stimme die Aufmerksamkeit auf sich.

Die merkwürdigste Angelegenheit dieses Opernsommers war Gounods „Faust": Ein Stück aus deutscher Vorstellungswelt, gehüllt in ein an den dichterischen Tiefen vorbeimusizierendes romanisches Tonkleid, auf italienischen Boden verpflanzt und in eine teilweise ziemlich südländische Szene gestellt — das mußte ein Stilgemisch sonderbarer Art ergeben. Aber auch hier half die vorwiegend gute Wiedergabe über manche Bedenken hinweg. Mafalda Favero, welche die ganze Aufführung trug, erfüllte die weibliche Hauptrolle mit inniger Beseeltheit; Giovanni Malipiero, der schon vor zwei Jahren an derselben Stelle in Boitos „Mephistopheles" den Faust sang, hielt sich neben ihr sehr wacker. Leider beeinträchtigt seine kleine Gestalt das Auftreten auf der Bühne. Tancredi Pasero bewährte sich in der Rolle des Mephisto als prachtvoller Sänger und vielseitiger Darsteller. Ein Ballett von gepflegter Mailänder Schule unter Leitung von Nives Poli — es hatte sich schon im „Rigoletto" vorteilhaft bewährt — und der Bühnenrahmen Fagiuolis und Frigerios erfreuten, wenn man vom Mangel an einheitlichem Stil abzusehen vermochte, das Auge. Den Taktstock führte Franco Capuana, der heißblütige und schlagfertige Mailänder Maestro, wie bereits bei den Wiedergaben der ersten zwei Opern; die Szene überwachte Frigerio, der ständige Hauptspielwart der Arena.

Mit dem Blick auf den szenischen Rahmen mußte man sagen, daß sich „Romeo und Giulietta" von Zandonai am schönsten und ungezwungensten in die weite und hohe Schauburg einfügte. Da war fast alles wie natürlich hochgewachsen auf der fast 50 Meter weiten Bühnenplattform zwischen und vor den mächtigen Marmoremporen. (Die zweckmäßige Ausgestaltung stammte wieder von den beiden zuletzt genannten Bildkünstlern.) Der „genius loci" erhöhte die Stimmung. Das Buch der Oper, die zwar schon fast zwanzig Jahre alt, aber auch in Italien noch nicht durchgedrungen ist, stammt von Arturo Rosato. Mit Shakespeares Tragödie hat es nur den Stoff und außer den beiden Titelgestalten nur die Figur Tebaldos, nicht die Ausführung im einzelnen gemeinsam. Der erste Akt stellt die beiden Hauptmotive — den Streit der beiden Veroneser Geschlechter und die Liebe ihrer Sprossen — in scharfen Gegensatz. Den zweiten leitet ein Hymnus der Freundinnen Giuliettas zum Spiel der „Fackel der Liebe" ein. Das Oberhaupt der Montecchi, Tebaldo, stellt das Mädchen zur Rede; nach einer neuen Szene der Liebenden fällt er im Zweikampf mit Romeo. Dieser flieht nach Mantua; eine Gespielin verhilft Giulietta zu einem Tranke, welcher einen todesähnlichen Schlaf bewirkt, damit diese, wenn sie in der Totengruft erwacht, Romeo folgen kann. Zu Beginn des dritten Aktes erfährt der Liebende durch ein Lied eines Bänkelsängers vom angeblichen Tode Giuliettas; er reitet durch Nacht und Gewitter nach Verona zurück und nimmt in der Gruft der vermeintlich Verschiedenen Gift. Sie erwacht und stößt sich den Dolch ins Herz. — Die Musik zu diesen Ereignissen zeichnet sich durch meisterhafte Beherrschung alles Handwerklichen aus, entzieht sich mit Erfolg dem allzu starken Druck der großen Musikdramatiker des vorigen Jahrhunderts, enthält einzelne schöne und wirkungsvolle Nummern — die Liebesszene des ersten Aktes, die „durchschlagende" Cavalcata vor der Verwandlung im letzten, die den Ritt Romeos von Mantua nach Verona schildert, wirkungsvolle Chöre u. a., bekundet aber keinen starken Persönlichkeitsstil und ist — wenigstens für die Landsleute des Tonsetzers — zu wenig „italienisch". Diese selbst nennen sie „musica tedesca" und meinen damit wohl das Fehlen ohne weiteres einprägsamer und mitreißender Gesangslinien. Die Darstellung war wieder vortrefflich. Der befeuernden Leitung des Tonsetzers unterstehend, wurde sie im wesentlichen von der Vertreterin der weiblichen Hauptrolle, der herrlichen Gabriella Gatti, getragen. Als ihr Gegenspieler bot Alessandro Granda gleichfalls eine recht gute Gesangsleistung, doch blieb sein Spiel farbloser. Von den sonstigen Einzelkräften tat jeder

das Seine zur guten Vereinheitlichung der Wirkung, voran Borgonovo als charakteristischer und stimmlich gleichfalls bedeutender Tebaldo. Die Chöre und Statisten, wie bei den anderen Aufführungen insgesamt 550 Köpfe, bewegten sich natürlich und gelöst auf der Bühne. Am Dirigentenpulte wirkte der Tonsetzer selbst, der auch ein geschickter und feuriger Stabführer ist. Die „Cavalcata", eine sehr kunstvoll auf krachendem Pauken-Ostinato aufgebaute Nummer, mußte bei allen vier Wiedergaben wiederholt werden. — Die Tragödie der beiden Liebenden aus feindlichen Geschlechtern ist schon früher mehrfach auf die Opernbühne gebracht worden, von Zingarelli, Bellini, Gounod u. a. Ein Dauerleben ist deren Werken nicht beschieden gewesen und wird auch dem neuen schwerlich beschieden sein, aber etwas mehr Beachtung hätte Zandonais Oper gewiß verdient als bisher.

Beim Symphoniekonzert, womit der Musiksommer von Verona diesmal abgeschlossen wurde, vertauschten die Musiker, welche wiederum dem Stabe Zandonais unterstanden, den Orchesterraum mit der Bühne. Zweifellos zum Vorteil für die Klangwirkung; denn oben hoben sich die einzelnen Instrumentengruppen des ungefähr 140köpfigen Klangkörpers viel schöner gegeneinander ab nd die dynamischen Gegensätze kamen weit besser zur Geltung als bei den Opernwiedergaben. Ziemlich bunt die Spielfolgen: Der Abend wurde mit der fröhlichen Ouvertüre zur Oper „Maometto II" von Rossini eröffnet; es folgten Dvořáks farbenglühende Symphonie „Aus der neuen Welt", die reizvolle Ouvertüre zur komischen Oper „La Farsa amorosa" von Zandonai (Uraufführung 1933 in Rom), das von diesem instrumentierte Tonbild „Der Traum" von Catalani (im Original eine Violin-Arie), zwei Sätze aus Respighis „Rossiniana"-Suite, die Vorspiele zum ersten und dritten Aufzug des „Lohengrin" und die Ouvertüre zu Verdis „Macht des Schicksals". Der warmblütige, kleine Maestro verfügt, wie seine Stabmittlerschaft zeigte, über ein erstaunlich vielseitiges Einfühlungsvermögen. Daß er sich auf die Musik seiner Landsleute versteht, ist ja schließlich selbstverständlich, seine glänzende Wiedergabe Wagnerscher Musik bei der großen Begeisterung, welche Italien dem deutschen Meister entgegenbringt, kaum weniger begreiflich, aber die prächtige Darstellung der symphonischen Dichtung des böhmischen Tonschöpfers setzte die Zuhörer doch in hohes Erstaunen. Der Beifall war am Schlusse der drei Abteilungen besonders stark. Zugegen waren etwa 4000 Zuhörer. Auf Verlangen legte der Maestro vor der zweiten Pause die schlagkräftige „Cavalcata" seiner Oper nochmals ein.

Die 23. „Stagione" der Arena hat, das darf man wohl sagen, einen ihres Rufes würdigen festlichen Verlauf genommen. Man braucht um ihre Zukunft gewiß nicht bange zu sein.

KONZERT UND OPER

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 2. September: Max Reger: Introduktion und Passacaglia d-moll f. Orgel. — Hans Wedig: „Erfüllung", Motette für vier- bis sechsstimm. Chor. — Heinrich Schütz: „Was betrübst du dich, meine Seele", Motette für sechsst. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Gib dich zufrieden und sei stille", geistliches Lied für vierst. Chor.

Sonnabend, 9. September: Gottfried Aug. Homilius: „Deo dicamus gratias!", für sechsst. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Wir danken dir, wir verkündigen deine Wunder" (vierst.). — Joh. Seb. Bach: „Grave", G-dur, fünfst. f. Orgel. — Joh. Seb. Bach: Choralvorspiel: „Aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu dir". — Johann Christoph Altnikol: „Befiehl du deine Wege", Motette für vierst. Chor.

Sonnabend, 16. September: Dietrich Buxtehude: Präludium und Fuge in g-moll für Orgel. — Melchior Frank: „Die mit Tränen säen", Motette f. zwei Chöre (achtst.). — Heinrich Schütz: „Ist Gott für uns", Motette für vierst. Chor.

AACHEN. Die Kammermusik war in der Berichtszeit erfreulicherweise reicher bedacht als sonst. Als Träger der Veranstaltungen trat u. a. wieder die Brucknergesellschaft hervor. Hier spielten der unermüdliche Detlev Grümmer und der stetig wachsende Joë Hoffmann an drei Abenden Beethovens sämtliche Sonaten für Violine und Klavier in sinnvoll gesteigerter Folge. Der Unterzeichnete leitete einen, dem unbekannteren Karl Maria von Weber gewidmeten Abend, an dem Hanni Mack (Sopran, Aachen) sechs der schönsten Lieder Webers sang, das farbig-bewegte Trio für Flöte, Cello und Klavier, Werk 63, erklang und d. U. die 4. (e-moll) Klaviersonate spielte. In einem eigenen Konzerte brachte Joé Hoffmann Werke von Bach, Brahms, Schumann sowie die 1. (C-dur) Sonate Webers vollendet zu Gehör. Dieser junge — in der Schule Edwin Fischers zur Reife gediehene — Künstler darf bereits zum besten deutschen Nachwuchs gezählt werden. — Im Rahmen der Städtischen Konzerte gastierte das schlechthin vollkommene Pariser Calvet-Quartett mit Werken deutscher und französischer Meister. Das Grümmer-Quartett, verstärkt durch unseren ausgezeichneten Flötisten Wilh. Hermann, gab u. a. Regers

Serenade D-dur, Werk 77a, namentlich aber Mozarts spätes g-moll-Streichquintett in einer an das Tiefste rührenden Darbietung.

Im Laetare-Konzert des Domchores erklangen diesmal nur Gesangswerke des (persönlich anwesenden) österreichischen Altmeisters Josef von Wöß. Erstaunlich, über welche Ausdrucksfülle dieser längst nicht genug bekannte Tonsetzer verfügt, erstaunlich aber auch, in wie sich selbst übertreffender Weise der Domchor unter B. Th. Rehmanns Leitung diese weite Ausdrucksspanne vom innigsten geistlichen bis zum lebensfrohesten weltlichen Liede bewältigte. Winand Effer (Baß, Aachen) war den Solosängern ein gewinnender Dolmetsch; Meister Wöß begleitete selber. Am darauffolgenden Abend erzählte er in der Brucknergesellschaft in jugendlicher Geistesfrische einiges aus seinen Begegnungen mit Anton Bruckner. — Die Städtische Volkssingschule wandelte in ihrem heurigen „Junggesang" auf alten und neuen Wegen „Mit dem Lied durchs Jahr" und bot durch die natürlich-gesunde Schulung der Kinderstimmen sowie durch das fein ausgewählte Liedgut beglückende Stunden. Ihr Leiter Leo Nießen darf das Bewußtsein haben, im Geiste Albert Greiners fruchtbare und hier von niemand anderem in ähnlichem Ausmaße erreichte Kunsterziehungsarbeit zu leisten. (Schluß folgt.)

Reinhold Zimmermann.

CASTROP-RAUXEL. Die Stadt ist in ihrer industriellen und baulichen Entwicklung in einzelnen Ortsteilen bekanntlich mit so großer Schnelligkeit gewachsen, daß die Entwicklung ihres kulturellen Lebens damit Jahre hindurch nicht gleichen Schritt halten konte. So blieb denn auch die das Musikleben tragende Schicht klein, und was in den uns umgebenden großstädtischen Musikzentren des Ruhrgebietes schon längst Tradition ist, mußte hier erst mühsam errungen und weiter ausgebaut werden. Wenn daher unser Städtischer Konzertverein in der Spielzeit 1938/1939 sein 28jähriges Bestehen und den Tag seiner Wiedergründung vor nunmehr 10 Jahren und die Chorgemeinschaft Liederhalle-Harmonie ihr 90jähriges Bestehen festlich begingen, so gewinnen beide Jubiläen aus diesen Gründen ganz besondere Bedeutung und riefen erneut die Verpflichtung zu bodenständiger Musikkulturpflege in verstärktem Maße wach, der beide durch großzügig aufgezogene Festkonzerte entsprachen. Unser Städt. Musikdirektor Max Spindler brachte L. v. Beethovens „Neunte" mit Anni Siben, Marg. Lückel-Patt, Walter Sturm und Rudolf Haym heraus und vervollständigte seine Jahresarbeit mit einer Wiederholung der „Festwiese" aus Wagners „Meistersingern" und Haydns volkstümlichen „Jahreszeiten" mit E. Schmidt, Buschmann und Fr. Jäger. Nicht minder jubiläumswürdig stellte Dr. Hans Wedig nicht nur das Festkonzert, sondern auch die beiden Liederabende der Chorgemeinschaft Liederhalle Harmonie heraus, bei denen vor allem der Kunst Sepp Summers erhöhtes Interesse entgegengebracht wurde. Mit einer ganzen Reihe von örtlichen Erstaufführungen trat unser MD Max Spindler als Leiter der Städtischen Symphonie- und Meisterkonzerte abermals fördernd in die Reihe all jener, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, dem Schaffen der Zeit einen Weg in die Öffentlichkeit zu bahnen. Die Vielheit des von ihm Gebotenen wurde dadurch bedeutungsvoll, daß es den Beweis dafür erbrachte, daß es sich unter unsern Jungen sehr regt. Dieser Ausblick, der sich zunächst aus der Menge des Geschaffenen erschließt, ist verheißungsvoll, weil er die Gewißheit bietet, daß der Wille zur schöpferischen Gestaltung ungemein lebendig ist. Aber letzten Endes ist ja nicht nur der Wille entscheidend, auf das Können kommt es bekanntlich in ebenso entscheidendem Maße an. Die hier querschnittlich gehörten Werke in örtlichen Erstaufführungen, zum Teil in westdeutschen Erstaufführungen haben die erfreuliche Feststellung ermöglicht, daß auch nach dieser Seite die deutsche Musik eine gute Entwicklung nimmt. Wenn auch die einzelnen Komponisten unter sich ganz verschiedene Züge trugen, bedingt etwa durch landschaftliche Herkunft, Alter und Ausrichtung auf das Musikschaffen der Vergangenheit, so war doch eines allen gemeinsam, die unbedingte Zeitzugewandtheit, die aus gegebenen oder aus neu geschaffenen Formen den Lebensstrom, der durch die Zeit geht, fühlbar machte. Gerade unter diesen Gesichtspunkten war die Auswahl sehr interessant und aufschlußreich, unter der besonders die grundehrliche und selbstlose „Festmusik" von Albert Jung auffiel. Hermann Ungers „Altdeutsche Suite", voll Tiefe des Empfindens und Gemütes überzeugte restlos durch eindringliche Sauberkeit ihrer Sprache wie durch vollendete Harmonie zwischen Inhalt und Form. Die unterhaltsame, mit eigenen Kontrapunkten flüssig ausgeschriebene „Hamburgische Tafelmusik" von Gerhard Maaß entpuppte sich als eine freudige Angelegenheit für alle, die es anging. S. W. Müllers „Heitere Musik" ist durch eigenartige thematische Sprache, ungeheure Klangphantasie, durch heiße Rhythmik verbunden mit einer Beherrschung der Mittel von aufrührerischer Kraft, der die Variationskette über „Alle Vögel sind schon da" nicht nachstand. Eine bäuerliche Komödie, ein Volksstück, wie wir es von den oberbayerischen Laienbühnen her kennen, möchte man C. Bresgens urwüchsige „Dorfmusikanten" nennen, in denen es lustig und heiter, mit frischem ungebrochenem Humor von Volkstanz und bäuerlichen Leben spukt. Den Hauptanteil der Programme bestritten natürlich Symphonien der Klassik und Romantik, bei deren Konzerten

wiederholt namhafte Künstler, so unter anderem Prof. Elly Ney und Helmut Zernick mitwirkten. Unter den kleineren Abenden ragte eine Goethe-Schubert-Feierstunde mit H. Hermesmann (Klavier), Gusta Kempken (Alt) und J. Feiertag (Violine) und ein Lieder- und Klavierabend des tüchtigen Kurt Emmerich und der Sopranistin M. Claeser-Cremer hervor, denen sich der Baritonist Lutz Jostmann mit „Kilpinen-Liedern" und der virtuose Jean Nattermann mit Klavierwerken zugesellten. Beachtliche Proben solistischen Könnens boten der jugendliche, temperamentvolle Violinist Rudi Thull, der Pianist Heinz Geißen und die ansprechende Altistin Marg. Katz in den von der Stadt veranstalteten „Konzerten junger Künstler", die sich unter der Führung MD Max Spindlers der größeren Öffentlichkeit stellten.

(Fortsetzung folgt.) Dietrich Haardt.

HILDESHEIM. Die Hildesheimer Musikgemeinde brachte zwischen Weihnachten und Ostern drei Konzerte heraus. Im ersten spielte das Orchester unter Leitung von MD Philipp Schad die interessante und farbenfrohe Sinfonia in B von Joh. Chr. Bach und die Antoni-Variationen von Brahms, die in prachtvoller Steigerung herauskamen. Als Solist des Abends war Professor Enrico Mainardi gewonnen. Es spricht für die innere Reife des großen Cellisten, daß er sich neben dem bekannten Cellokonzert von Haydn eine der Suiten für Violoncello von Joh. Seb. Bach (und zwar die 4. in Es) auswählte, die unter Verzicht aller virtuosen Äußerlichkeiten und der rein melodiösen Gefälligkeit sich an ein Publikum von geläutertem Geschmack wenden. Eine große Aufgabe hatte MD Schad sich und dem Orchester in dem nächsten Konzert gestellt, das die Mozart-Variationen von Reger und die erste Symphonie von Brahms brachte. Der Dirigent wie die Ausführenden konnten für die Zielsicherheit ihrer Leistungen reichen und wohlverdienten Beifall entgegennehmen. Gleich großen Genuß, wenn auch in anderer Form, bot Helmut Zernick (Berlin) mit seinem Vortrag des Violinkonzertes in D von Mozart. Zernick bewies damit den Hildesheimern, daß sein Name mit Recht heute unter den ersten Geigenkünstlern genannt wird. Beim Scheiden aus Hildesheim hatte GMD Fritz Lehmann der Musikgemeinde versprochen, in diesem Winter, der das zehnjährige Bestehen dieser von Lehmann mitbegründeten Gemeinschaft brachte, ein Festkonzert zu leiten. Beethoven füllte diesen Abend mit der 3. Leonoren-Ouvertüre und mit der Neunten. Die Hildesheimer Chorvereinigung, der Männergesangverein Hildesheim und Mitglieder der Hannoverschen Chorgemeinschaft hatten sich wieder unter Lehmanns Stab zusammengefunden. Dazu kam ein ausgezeichnetes Solistenquartett mit Susanne Horn-Stoll, Gertrud Tiede-Lategahn, Dr. Max Fischer und Hans Friedrich Meyer. Lehmanns Feuer riß alle Vortragenden zu einem wahren „Fest"-Konzert von monumentaler Größe hin.

Es will schon etwas sagen, wenn genau vier Wochen später, am Karfreitag, die Chorvereinigung unter Philipp Schad schon wieder gerüstet war, um eine sehr gut gelungene Aufführung von Bachs „Johannispassion" zu bringen. Die Sorgfalt, mit der die Chöre einstudiert waren, und die liebevolle Behandlung der sehr unterschiedlich vorgetragenen Choräle schufen eine wahrhaft andachtsvolle Stimmung. Von den Solisten zeichnete sich vor allem der Evangelist Albert Barth aus. Die Sopranistin Maria Engel, die Altistin Margret Langen und der Bassist Theo Hannappel, denen sich für die kleineren Baßpartien der hiesige Walter Pegel zugesellte, taten das Ihrige, um das großartige Werk zu voller Geltung zu bringen. Erfreulich war der starke Besuch des Konzertes, eine deutliche Antwort auf die in der Presse geäußerte Befürchtung, es könnte der heutzutage in einigen Kreisen sich geltend machende Mangel an Verständnis für die Kunst eines Joh. Seb. Bach zum Bruch einer mehr als hundertjährigen Tradition führen. (Schluß folgt.)

Prof. Fritz von Jan.

LÜBECK. (Musikalische Abendfeier in der St. Marienkirche im Zeichen der Kulturverbundenheit deutsch-italienischer Jugend.) Während ihrer Deutschlandfahrt stattete die über zweihundert Mann starke Radfahrkolonne der Gioventu del Littorio unter Führung des Gauleiters der Provinz Verona, Bonamici, auch der Hansestadt Lübeck einen Freundschaftsbesuch ab. Im Rahmen der festlichen Empfangsveranstaltungen zu Ehren der Jungfaschisten fand auch eine von der Gebietsführung Nordmark durchgeführte musikalische Feierstunde in der St. Marienkirche statt. Ihre Vortragsfolge stand im Zeichen der künstlerischen Schicksalsverbundenheit zwischen J. S. Bach und Dietrich Buxtehude. Sie weckte die Erinnerung an den denkwürdigen lübischen Aufenthalt des 20jährigen Bach, den es als Arnstädter Organisten vom Thüringerland her in die alte Hansestadt im Norden lockte (1705). Hier war er über vier Monate lang begeisterter Schüler und Freund des damals an der Orgelbank zu St. Marien amtierenden Meisters Buxtehude. So lenkte die Werkfolge dieser Abendfeier den Blick auf einen bedeutsamen Ausschnitt aus der musikalischen Vergangenheit der Lübecker Heimatlandschaft. Mit der Verkündigung aus unvergänglichem deutschen Meisterschaffen wurde an ehrfurchtgebietender Stätte die deutsch-italienische Kulturverbundenheit vor der Jugend beider befreundeter Nationen unterstrichen.

In festumschlossener Stilprägung, in der Klarheit der thematischen Auflichtung und in der Reife virtuoser Spieltechnik brachte Walter Kraft (Lübeck) Bachs jubilierende F-dur-Toccata an der großen Marienorgel zu eindrucksvoller Wiedergabe. Als Beispiel barocker Musizierfreudigkeit bot der Künstler Buxtehudes neu aufgefundene D-moll-Toccata in der charakteristischen Farbigkeit der Klangskala der Totentanzorgel. Im beflügelten Schwung und in der geistigen Nachformung der Ausdeutung von Bachs Präludium und Fuge in D-Dur, deren polyphonische Gesamtsubstanz in plastischer Nachzeichnung veranschaulicht wurde, bewies Walter Kraft wiederum sein ausgezeichnetes Können als Bachinterpret.

Scharführer Friedrich Henkel (Kiel), der Musikreferent und Kulturabteilungsleiter des Gebiets Nordmark, vereinigte sich mit dem Lübecker Organisten (Cembalobegleitung) zum Vortrag des f-moll-Largos und der G-dur-Sonate von J. S. Bach. Die Gepflegtheit eines weich verströmenden Tons, saubere Technik und überzeugendes Stilempfinden schenkten der Leistung des Kieler Geigers künstlerischen Eigenwert.

Die Feierstunde, die der deutsch-italienischen Jugend und ihren Gästen aus hohem deutschen Meistergut eine besinnliche Erhebung im schweren Ernst der Zeiten vermittelte, möge insbesondere den Jungfaschisten eine bleibende Erinnerung an Lübecks weihevollsten Kirchenraum und seine berühmte Kunstpflege bedeuten. Dr. Paul Bülow.

STETTIN. (Eröffnung der Spielzeit im Stadttheater.) Mit einer Woche Verzögerung öffnete das Stadttheater in Stettin am Sonntag, den 10. September seine Pforten zur dieswinterlichen Spielzeit mit Wagners „Lohengrin". Trotz mancherlei Schwierigkeiten, durch die jetzigen Zeitumstände bedingt, verriet die Neuinszenierung durch Intendant Dr. Storz überall peinliche Sorgfalt.

Gespannt war man auf den neuen Lohengrin: Ventur Singer, in dem die Oper einen Heldentenor von glanzvollen stimmlichen Mitteln und guter Darstellungskunst gewonnen hat. Infolge seiner eindrucksvollen Gestaltung dieser Titelpartie trat das Publikum gleich am Eröffnungsabend stark für den sympathischen Künstler ein. Auch Erika Hoffmann errang starken Erfolg für sich. Als Elsa gab sie eine Erscheinung von überzeugendem Liebreiz und stellte unter Beweis, daß ihr schöner lyrischer Sopran doch auch dramatischer Steigerung fähig ist. Die Mittel, die Robert Geis mitbringt, bedeuten — nach diesem leidenschaftdurchglühten Telramund zu urteilen — ebenfalls einen begrüßenswerten Gewinn für unser Ensemble. Elsa Wagner hat in der Ortrud die Rolle gefunden, in welcher sie in verblüffender Größe ganz aufgeht. Das war eine Prachtleistung. Zur Gabe packender, hochdramatischer Gestaltung gesellt sich die große Stimme, sodaß von Elsa Wagner aus die dramatische Befeuerung reiche Funken schlug. Sehr zuverlässig — wie immer — blieb Josef Engelhardt der Gestalt des Königs nichts schludig.

Die musikalische Gesamtleitung war bei KM H. R. Zilcher in ausgezeichneten Händen. Die Vorteile des höher gelegten Orchesterraumes sind, namentlich für weiche Abrundung des Klanges, noch zweifelhaft. Ausstattung und Dekorationen (Marker) machten vorzüglichen Eindruck, besonders gelungen die weiten Perspektiven des Burg-Raumes im 2. Akt. Dankbar betrachtete man Erneuerungen der Treppen und Gänge und Logen.

Selten hörte ich bisher überhaupt eine derartig gelungene „Lohengrin"-Aufführung in Stettin.

Ernst Bock.

WIESBADEN. (Internation. Konzerte: „Musik der Völker".) Wie alljährlich veranstaltete die Kurverwaltung auch dieses Jahr wieder einen Zyklus „Musik der Völker" unter Leitung von MD August Vogt, Die 3 Konzerte vermittelten deutsch-jugoslawische, skandinavische und griechisch-ungarische Musik. — Das uns politisch und wirtschaftlich verbundene Jugoslawien verfügt am meisten über jene aus Volkstanz und -lied geschöpfte ungebrochene Kraft der Kunstmusik und -Mittel. Ein Thema wird mit unnachahmlicher, bunter Vielgestaltigkeit, hervorgerufen durch Verschiebungen des rhythmischen und stimmungsgemäßen Elementes, zu einem ganzen Werk ausgebaut, in dem tiefe Melancholie und glühende Leidenschaft einander ablösen. Beispiele dafür boten eine „Ballett-Suite" aus „Lebzeltherz" von Kresimir Baranovic (1894), ein „Symphonischer Kolo" von Jakov Gotovac (1895) und eine „Festliche Ouverture" von Fran Lhotka (1883), die besonders starken Gestaltungswillen verrät. Drei Stücke aus der komischen Oper „Amphitrion" von Boris Papandopulo (1906) sind von eigner Feinheit der Zeichnung, Dynamik und Satztechnik. Ein scharfkantig geschliffenes „Vorspiel", ein weicheres, schalkdurchsonntes „Intermezzo" und ein, gleich einem bunten orientalischen Teppich hingelegter „Thebanischer Tanz". — Die Solistin Gjurgia v. Halper-Leppée, die Jugendlich-Dramatische der Nationaloper Zagreb, setzte ihren durch prachtvollen Alttimbre faszinierenden weichen Sopran und tiefes Nachempfinden für „Drei Lieder der Sehnsucht" Werk 21 von Gotovac, teils dramatisch gestaltete, teils rezitativisch geführte, von klangvollem Orchestersatz untermalte Gesänge, und Kroatische Volkslieder von Lhotka, Lujo Safranek-Kavic (1882) und Papandopulo ein. — Des Berliner Staatskapellmeisters Robert Heger (1886) „Ernstes Präludium und

heitere Fuge“ bildete die deutſche Einleitung des Konzertes und erwies ſich als ein der Romantik ſtark verhaftetes Werk, deſſen ſchwermütiges Präludium ſeine Schatten über die Heiterkeit der — wenn auch nicht im „ſtrengen Satz“ ſo doch mit kontrapunktiſcher Beherrſchung geſchriebenen — Fuge wirft.

Der Skandinaviſche Abend, zu Ehren des Geburtstags des Schweden-Königs, in Gegenwart der Teilnehmer der Hermods-Kurſe, brachte trotz der lebhaften Pflege, die man in Wiesbaden ſeit je der nordiſchen Muſik angedeihen läßt, 3 Erſtaufführungen: des 1888 geborenen Humperdinck-Schülers David Monrad Johanſens „Symphoniſche Fantaſie“ Werk 21, in welcher ſich weit überdurchſchnittliche Erfindungskraft mit dramatiſcher Spannkraft, melodiſches Element mit polyphonem Können vereinen. Weiterhin Lars Erik Larſſon, des 31jährigen Schweden, „Divertimento“ Werk 15, ein ſpielfrohes, friſches Werk, voll ſchlichter Innigkeit und nicht gerade „nordiſcher“ aber fein paſtellfarbener Harmonik, und Kurt Atterbergs, des Kenners von Farbe und Wirkung, „Ballade und Paſſacaglia“ Werk 38, die das im ſchwediſchen Volkston gehaltene Thema durch ſtimmungsvolle Varianten zu großer dynamiſcher Schlußſteigerung führt. Des däniſchen Romantikers Niels W. Gade „Luſtſpiel-Ouverture“ und Paul Graeners mit geſchmackvoller Einfühlung und Delikateſſe geſetzte „Schwediſche Tänze Werk 98 vervollſtändigten die Werkfolge. In des Altmeiſters Sibelius Violinkonzert mit ſeiner weitgeſchwungenen, rezitativiſchen Melodik und techniſchen Bravour rückte Juſtus Ringelberg ſein Können in hellſtes Licht.

Der Griechiſch-Ungariſche Abend beſchloß die Reihe mit klanglichem Höchſtaufgebot. Beſonders des Griechen Antiochos Evangelatos’ „Ouverture zu einem Drama“ iſt ein in wuchtigen Dimenſionen und großzügiger al fresco-Manier geſtaltetes Werk. Andreas Neſeritis’ „Griechiſche Rhapſodie Nr. 2“ vereint faſt deutſch anmutende Verſonnenheit mit ſüdlicher Glut zu einem gehalt- und wirkungsvollen Werk. In vorzüglicher, knapper Form und Inſtrumentationseffekten ſchlägt Nico Skalkotas mit ſeinen „Vier Griechiſchen Tänzen“ ein buntes orientaliſches Bilderbuch vor dem Hörer auf. Am Klang berauſchen ſich auch der abendländiſch beeinflußte Ungar Miklos Rozsa (1907) und der ungariſche Volksliedforſcher Zoltan Kodaly (1882). Rozsas „Capriccio, Pastorale e Danza“ verwendet eigenartig ſchillernde Klangeffekte neben kraftvollen Eruptionen (ſtark beſetztes Blech und Schlagzeug), dadurch eine Muſik von immenſer Kraft und Spannung erzeugend. Die bereits bekanntere „Hary Janos-Suite“ Kodalys arbeitet mit ähnlichen Mitteln, ſpannt aber bei aller formalen und ſatztechniſchen Meiſterſchaft ihre Melodik weiter und großliniger.

Muſikdirektor Auguſt Vogt und das Kurorcheſter legten mit dieſen Konzerten erneut eine hervorragende Leiſtungsprobe ab und fanden für die aufſchlußreichen, intereſſanten Abende enthuſiaſtiſchen Beifall. Grete Altſtadt-Schütze.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. (Juli und Auguſt.) Ich habe diesmal zwei Monatsprogramme zurückzublättern und meine Funkchronik mit jener „Schöne Opernarien“ genannten Veranſtaltung zu beginnen, in der ſich Rupert Glawitſch als der neue Tenor des Reichsſenders Hamburg vorſtellte. Er ſang Mozart, Roſſini, Lortzing, Verdi, Stücke, die dem tenoralen Kavalierfach angehören. Die tonlichen wie die muſikaliſchen Anlagen dieſes Sängers laſſen ihn für funkiſche Aufgaben ſpeziell geeignet erſcheinen. Er verfügt über leichten Anſatz und locker-flüſſige Entwicklung des Tones; ſein Temperament iſt impulſiv und muſikantiſch bewegt. Bei dieſen ſo günſtig gelagerten Fähigkeiten müßte Glawitſch ſein Ziel vor allem in einer weiteren Konzentrierung des Vortrags ſehen, zumal eben im Rundfunk die großen Wirkungen nicht ſo ſehr durch den großen Ton als durch die geiſtig ausdrucksmäßige Diſziplin, die Erfühltheit und Feinheit der aufgewandten Mittel vorbereitet und beſtimmt werden.

Die Sopraniſtin Hilde Ploetz, am Klavier aſſiſtiert von Richard Beckmann, — das Programm machte einen in ſeiner Detailliſtik etwas komiſchen Unterſchied zwiſchen der „Begleitung am Flügel“ und den ſoliſtiſchen Nummern eines weiteren Pianiſten, dem dafür nur ein „Klavier“ zur Verfügung zu ſtehen ſchien — ſetzte ſich u. a. für ſauber geformte „Lieder im Volkston“ von Caſimir von Paſzthory ein.

Das Bayeriſche Staatskonſervatorium der Muſik zu Würzburg hat ſchon öfter aus der Reihe ſeiner Lehrkräfte Gäſte ans Hamburger Mikrophon entſandt. Die Bekanntſchaft mit dem Klarinettiſten Guſtav Steinkamp war vor allem durch die Vorführung einer Sonate in F-dur des Dresdners Kurt Beythien einträglich. Es handelte ſich um einen Dreiſätzer, gebaut in jener ſchönen und beharrlichen Kunſtgeſinnung, die nicht mit ungefähren Materialbenutzungen um ſich wirft, ſondern einen Gedanken klar aufſtellt, um ihn nicht minder klar zu entwickeln und als lebendig zu erweiſen. Doch iſt dieſe Logik alles eher als nüchtern; ſie iſt ſich ihrer ſelbſt ſicher genug, um behende zu ſpielen, ohne darum an Würde zu verlieren. Der Klang des Satzes erwächſt aus der Linienführung,

die aus kluger Kenntnis der inſtrumentalen Möglichkeiten hervorquillt, ſparſam genannt werden darf, ohne knauſerig zu wirken. Zwei ſchnelle Teile faſſen ein langſames Mittelſtück in 7 Variationen ein, das, entſprechend ſeinen breiteren Zeitmaßen, auch der harmoniſchen „Ausführung" des Hintergrundes mehr Raum zuwendet. Die Wiedergabe durch Steinkamp und Beckmann war noch ein wenig ſkizzenhaft, wie es allerdings bei einem ſo delikaten Stück kaum zu vermeiden iſt, wenn die Partner ſich eben nur „zufällig" zuſammenfinden und ſich raſch aufeinander einſpielen müſſen. Aber immerhin wurde deutlich, daß Beythien etwas beſonderes zu ſagen hat und zu formulieren weiß, und daß man wohl noch mehr feſſelnde Arbeiten bei ihm finden könnte. Danach Umſchau zu halten, möchten dieſe Zeilen anregen helfen.

Ein hübſcher Ausflug in die muſikaliſche Vergangenheit Niederdeutſchlands wurde der Serenaden-Abend im Schweriner Schloßhof, dem Zyklus „Klingendes Erbe" eingegliedert; Eigel Kruttge an der Spitze des Kammerorcheſters des Reichsſenders Hamburg hatte auf die Schätze der Mecklenburgiſchen Landesbibliothek zurückgegriffen und ſie als eine lohnende Angelegenheit beſtätigt.

Wie auch in anderen Sendern wird vom Hamburger Rundfunk das Spiel auf zwei Klavieren gepflegt. Hans Otto und Aſtrid Schmidt-Neuhaus konnten für Chopins C-dur-Rondo, Werk 73, Debuſſys „Linderaya" und nicht zuletzt für das ſelten zu hörende „Concerto pathétique" von Franz Liſzt lebhafte Teilnahme erwecken.

Die Kunſt von Johannes Brahms hat als ein beſonderes Arbeitsgebiet des Hamburger Muſikfunks zu gelten. Er muß dieſes weite, trächtige Feld immer wieder um und um pflügen, ohne daß irgend die Gefahr einer Einſeitigkeit auftreten könnte. Rudolf Irmiſch (Klarinette), und Beckmann ſetzten ſich mit der Es-dur-Sonate (Werk 20) auseinander und unter Hinzuziehung des tüchtigen Bratſchers Ernſt Doberitz ließen ſie ihre „Sonntägliche Kammermuſik" ausklingen in einem Mozartiſchen Es-dur, dem Trio K.-V. 498.

Der Kölner Cembaliſt und Pianiſt Karl Hermann Pillney bewegte ſich eine halbe Stunde „Im Tanzſchritt"; er begann im Barock, um dann von Schubertſchen Ländlern aus ſich ins Heute zu ſchwingen, ſeine Schluß-Verbeugung galt den Melodien Lanners, die er nach eigenem Guſto paraphraſierte. (Schluß folgt.)

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN.

(Mitte Juli — Mitte Auguſt.) — Das jüngſte muſikaliſche Ereignis, das dieſen Namen mit vollem Recht verdiente, war die Übertragung einer „Holländer"-Feſtſpielaufführung aus Bayreuth. Die Sendung gab dem Münchner Hörer ein ſehr klares Bild von den künſtleriſchen Hochwerten der Wiedergabe; von den erſten Takten des Vorſpiels an fühlte man ſich in dem Bann des Werkes und im Banne der großen interpretatoriſchen Kunſt aller Mitwirkenden: des hervorragend ſchön ſpielenden Orcheſters, der erleſenen Soliſtengruppe mit Maria Müller als Senta an der Spitze, des meiſterlich klar und ausdrucksvoll ſingenden Chors und — nicht zuletzt — des Dirigenten Karl Elmendorff.

Auch die Bayeriſche Staatsoper war mit einigen Feſtvorſtellungen ſehr eindrucksvoll im Programm der letzten Wochen vertreten: den Auftakt bildete eine Übertragung der bedeutenden „Tannhäuſer"-Neueinſtudierung am Tag der deutſchen Kunſt. Ihr folgten bisher noch zwei Aufführungen der ſo glänzend gelungenen Richard-Strauß-Feſtwoche, zuerſt die wundervolle Wiedergabe der „Frau ohne Schatten", dann die nicht minder geglückte Darſtellung der lyriſchen Komödie „Arabella". Dirigent all dieſer Aufführungen war Clemens Krauß.

Der Hinweis auf eine funkeigene Opernaufführung, die München unter der Mitwirkung von Leipziger Orcheſter- und Chor-Kräften Ende Juli geboten hat, mag hier angefügt ſein. Es handelte ſich um die Aufführung einer vergeſſenen Haydn-Oper, der 1775 für Eſterházy geſchriebenen Buffa „L' incontro improviso" (Unverhofftes Begegnen). Dieſe luſtige Türkenoper birgt eine ſolche Fülle köſtlicher Einfälle und prächtig lebensvoller Enſembleformen, daß man es nur tief bedauern kann, wenn ſie auch weiterhin von den deutſchen Operntheatern nicht beachtet wird. Eine heitere Oper, die ſchon im Rundfunk ſo friſch und erquickend wirkt, muß doch auch auf der Bühne Erfolg haben! Um die hier gebotene, ganz vortrefflich gelungene Wiedergabe, machten ſich unter Joſef Keilberths feinnerviger Führung beſonders die Sänger Walther Carnuth, Lea Piltti, Reinhard Doerr, Gottlieb Zeithammer und Gerhard Hoffmann verdient.

Aus den übrigen täglichen Vortragsfolgen ſeien noch einige Kammermuſikſtunden herausgegriffen, die mit Werken lebender Komponiſten bekannt machten. So kamen am Vorabend des Tags der deutſchen Kunſt einige Münchner Tonſetzer einprägſam zu Wort: Richard Trunk mit ſtimmungsfeinen Chören, Ernſt Schiffmann mit einer reizvollen kleinen „Spielfolge" für Poſaune und Klavier (Soliſt: Friedrich Sertl), Max Büttner mit zwei wohlklingenden, von Harfe begleiteten Frauenchören und Adolf Pfanner mit einer in edlen expreſſiven Linien geführten, von inniger Empfindung beſeelten Geſangsſzene für zwei Geigen. Intereſſant zu hören waren auch die charaktervoll erfundenen und einprägſam durchgeführten

neuen Lieder nach zeitgenössischen italienischen Dichtungen von Siegfried Kallenberg, die von Erik Jörgensen, mit dem Komponisten am Flügel, packend gestaltet wurden. Julius Patzak setzte sich für sehr sangliche, stimmungsdichte Lieder des jungen Hans Altmann hingebend ein. Ein Werk, das gleicherweise durch sein klangedles Gepräge wie durch eine zwingende Intensität des Ausdrucks und natürlichen Wuchs des Melos fesselte, lernte man in Egon Kornauths Klavierquartett kennen, das der Komponist gemeinsam mit Gustav Lenzewski, Elisabeth Kremer-Büche und Ludwig Behr eindrucksvoll darzustellen wußte.

In einem Konzert des Rundfunkorchesters, das (unter Winter) als Hauptgabe Anton Bruckners „Romantische" brachte, begegnete man auch Werner Egk als Dirigenten einiger eigener Kompositionen: den bedeutendsten Sätzen aus seiner „Olympischen Festmusik" und einer Suite von Tänzen aus der „Zaubergeige" und „Peer Gynt". Eine ausgezeichnete Pianistin lernte man in Anna Antoniades kennen. Ihre Vorträge verschiedener Stücke von Chopin, Albeniz, de Falla, Prokofieff und Mussorgsky entzückten uns gleicherweise durch technische Klarheit, rhythmische Schwungkraft, Klangfarbigkeit und zwingende Lebendigkeit der Empfindung. Dr. Anton Würz.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE MITTEILUNGEN

Die Reichstheaterkammer teilt mit: Der Spielplan der Berliner Theater und der Theater im Reich wird entsprechend den Ankündigungen ungekürzt durchgeführt.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

In den Tagen höchster Spannung Mitte August sprach der Landeskulturwalter des Gaues Düsseldorf, Erhard Krieger, auf Einladung der Landeskulturkammer Danzig zur Danziger Musikerschaft und dirigierte auch ein Sonderkonzert im Kurhaus Zoppot.

Mit einer Siegfried Wagner-Gedenkfeier wurde die 6. Kulturwoche in Rostock soeben beendet. Im Mittelpunkt der Gedenkstunde stand die Festansprache des bekannten, in Rostock lebenden Wagner-Forschers Geheimrat Prof. Dr. Wolfgang Golther. Konzertmeister Walter Tietge spielte eine wenig bekannte Komposition, ein auf Motive der Oper „An allem ist Hütchen schuld" aufgebautes Konzertstück für Violine und Orchesterbegleitung. Die Kulturwoche selbst hatte eine vortreffliche Aufführung des „Rosenkavalier" mit ersten Solisten beschert.

Die für den 16. und 17. September vorgesehene Bachfeier in Leipzig wurde auf den 30. September und 1. Oktober verlegt. Im Rahmen dieser Feier kommt erstmalig der Johann Sebastian Bach-Preis der Stadt Leipzig zur Verteilung.

Das Mozartfest der HJ ist in der Zeit vom 20.—23. März 1940 in Salzburg geplant, als eine Teilveranstaltung der 5. Reichsmusiktage der HJ.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Bedeutung des Liedes für unser Volksleben unterstreichen Aufrufe der verschiedenen Gaue des Deutschen Sängerbundes, wonach die Kulturarbeit der Vereine und insbesondere auch der Singstundenbetrieb weitgehendst in der gewohnten Weise durchgeführt wird. Wo Vereinsführer und Chorleiter fehlen, wird sich aus dem Kreise der Sänger ein geeigneter Ersatz finden. Auch durch die Zusammenarbeit mehrerer Vereine läßt sich Aushilfe schaffen.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die für die Staatliche Hochschule für Musik „Mozarteum" in Salzburg verpflichteten Lehrkräfte beginnen ihre Meisterkurse am Montag, den 2. Oktober. Es handelt sich um folgende Lehrkräfte und folgende Fachgebiete: Prof. Clemens Krauß (Dirigentenkurs), Ermanno Wolf-Ferrari (Komposition und Theorie), Prof. Elly Ney (Klavier), Kammersängerin Felicie Hüni-Mihacsek (Gesang), Prof. Georg Steiner (Violine), Prof. Ludwig Hölscher (Cello), Prof. Franz Sauer (Orgel). In Anbetracht der Zeitverhältnisse ist der Termin für die Anmeldungen bis 1. November erweitert. Das Semester reicht bis 29. Februar 1940. Nähere Auskünfte erteilt das Sekretariat der Hochschule für Musik „Mozarteum" in Salzburg, Schwarzstraße 6.

Am 1. Oktober 1939 begeht die Hamburger Klavier-Akademie, die unter der künstlerischen Leitung des weit über die Grenzen Hamburgs hinaus geschätzten Pianisten und Musikpädagogen Hans Hermanns steht, ihr 25jähriges Jubiläum. Die Zeit der Gründung des Instituts stand, wie nun die 25jährige Wiederkehr des Tages, inmitten schwerer Kriegstage. Während dieser Spanne sind eine große Anzahl (über 1000) Schüler, darunter viele namhafte Pianisten und Pädagogen, aus der Hermanns-Schule hervorgegangen. Ständige Akademiekonzerte mit und ohne Orchester, die auch während des Weltkrieges 1914—18 u. a. in Berlin, Kiel, Lübeck, Bremen und Hannover

veranstaltet wurden, sowie jährlich mehrere Einzelveranstaltungen der konzertreifen Schüler, legten stets Zeugnis ab von der überragenden musikerzieherischen Arbeit des Leiters der Akademie, der sich stets hohe Verdienste um die Kunst und durch die Erziehung zur Kunst erworben hat.

Das Kasseler Konservatorium, das bekanntlich ab Oktober in die Obhut der Stadt übergeht und damit zugleich ein neues Unterrichtsgebäude bezieht, nahm mit einem Schülerkonzert, das einen beglückenden Eindruck von der Musizierfreudigkeit der Jugend vermittelte, Abschied von der bisherigen Schule in der Wilhelmshöher Allee.

In Kattowitz wird demnächst ein deutsches Staatskonservatorium eingerichtet. Die Leitung des Instituts wird Professor Fritz Lubrich übernehmen, ein ehemaliger Reger- und Straube-Schüler. Prof. Lubrich ist auch der Leiter des Gemischten Chores in Kattowitz, des Meisterschen Gesangvereins, der anläßlich einer Befreiungskundgebung in Kürze ein Konzert veranstaltet, das über alle deutschen Sender übertragen werden soll.

Der Reichsjugendpressedienst teilt mit, daß im Laufe des letzten Jahres bereits 66 Musikschulen für Jugend und Volk ins Leben gerufen wurden, die insgesamt über 15 000 Schüler erfassen.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Köln veranstaltete im Sommersemester 1939 folgende öffentliche Aufführungen des Collegium musicum (Leitung von Prof. Fellerer und Dozent Dr. Gerstenberg): Deutsche Instrumentalmusik des 17. Jh. — Altdeutsche Lieder (zum Tag des deutschen Lieds) — Musik am Hofe Kaiser Maximilians — Deutsche Orgelmusik des 17./18. Jh. (Prof. Hans Bachem) — Neue deutsche Orgelmusik (Prof. Mich. Schneider).

KIRCHE UND SCHULE

Die Thüringer Sängerknaben unternahmen im Sommer eine vierwöchentliche Konzertreise durch die Badeorte Mitteldeutschlands und Badens, und führten insgesamt 83 Konzerte durch.

PERSÖNLICHES

Generalintendant Oskar Walleck wurde mit der Leitung der deutschen Bühnen in Prag und im übrigen Protektorat betraut.

Der Generalmusikdirektor des Deutschen Nationaltheaters Paul Sixt wurde zum kommissarischen Leiter der staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar bestellt.

GMD Klaus Nettstraeter wurde die nach dem Weggang Prof. Leopold Reichweins verwaiste 1. Kapellmeisterstelle des Städtischen Orchesters in Bochum übertragen.

Der Pianist Max Martin Stein ist als Leiter einer Klavierklasse an die Schlesische Landesmusikschule berufen worden.

Der Dozent für Musik an der Hochschule für Lehrerbildung in Oldenburg Dr. Michael Alt wurde zum Professor ernannt.

Hanns Friederici wurde als Nachfolger des nach Magdeburg berufenen Intendanten K. Ehrlich als Oberspielleiter an die Berliner Staatsoper berufen.

Arnold Quennet vom Opernhaus in Duisburg wurde als Kapellmeister an das städtische Opernhaus in Hannover verpflichtet.

Gertrude Pitzinger-Reichenberg/Sudetengau teilt mit, daß sie ihre diesjährige Amerikareise abgesagt hat und daher während der ganzen neuen Konzertzeit für Deutschland zur Verfügung steht.

Der Oberspielleiter der Berliner Volksoper Carl Möller wurde zum Leiter der Opernschule am Konservatorium der Reichshauptstadt berufen.

Todesfälle.

† im Alter von 62 Jahren in Gotha der bekannte Musikpädagoge F. Max Anton. Nach mehrjähriger Wirksamkeit am Konservatorium in München-Gladbach und als Abteilungsleiter am Konservatorium in Detmold, war er als Chor- und Orchesterdirigent in Rheydt, Osnabrück und Bonn verdienstvoll tätig. Eine Kriegsverletzung zwang ihn frühzeitig in den Ruhestand. Seitdem widmete er sich mehr dem eigenen kompositorischen Schaffen. Lieder, Instrumentalkonzerte, Orchesterwerke und eine Oper entstammen dieser Schaffenszeit.

† der Senior des Nürnberger Musiklebens Georg Blum, einst tätiger Komponist und Pianist, im Alter von 85 Jahren.

BÜHNE

Kiel eröffnete die Spielzeit mit Lortzings vielgeliebtem „Zar und Zimmermann" zur großen Freude seiner Theaterbesucher.

Auch das Landestheater Altenburg stellte den „Zar und Zimmermann" an den Beginn der dieswinterlichen Spielzeit.

Das Stadttheater Stettin, das soeben mit der Aufführung des „Lohengrin" in der Inszenierung von Intendant Dr. Walter Storz und unter der musikalischen Leitung von KM Heinz R. Zilcher seine Spielzeit 1939/40 festlich eröffnete, bringt in diesem Winter folgende Opernaufführungen: Richard Wagner „Lohengrin", Richard Strauß „Friedenstag" und „Daphne", L. van Beethoven „Fidelio", W. A. Mozart „Die Entführung aus dem Serail", Eugen d'Albert „Tiefland", Ermanno Wolf-Ferrari „Die schalkhafte Witwe", Giuseppe Verdi „Othello", Giacomo Puccini „Gianni Schicchi", G. A. Rossini „Der Barbier von Sevilla", F. A. Boieldieu „Die weiße Dame".

Die Breslauer Oper öffnete mit „Tristan und Isolde" die Pforten für die neue Spielzeit.

Dem Stadttheater Münster wurde für alle Freunde des zeitgenössischen Opernschaffens ein Opernstudio angegliedert, das sich zunächst mit Julius Weismanns „Die pfiffige Magd" und Carl Orffs „Der Mond" beschäftigen wird.

Das Mecklenburgische Staatstheater in Schwerin i. Mcklbg. hat für die kommende Spielzeit die Uraufführung der mecklenburgischen Volksoper „Kniesenack" von Carlfriedrich Pistor vorgesehen. Weiter stehen u. a. auf dem Spielplan: Verdis „Macbeth" und „Ero der Schelm" von Gotovac. Für die Orchesterstammkonzerte, die unter der Obhut von StaatsKM Gahlenbeck stehen, sind u. a. Werke von Paul Höffer, Heinz Schubert, Franz Schmidt, Kurt Thomas, Paul Graener und Bruckners Vierte Symphonie in der Originalfassung vorgesehen. Als Solisten wurden Siegfried Borries, Walter Gieseking, Rudolf Bayer, Karl Knochenhauer, Wilhelm Kempff, Rudolf Metzmacher, Max Martin Stein und Georg Kulenkampff zur Mitwirkung gewonnen.

Das Greifswalder Stadttheater hat in diesem Sommer auch die Oper wieder in die Rügen-Bäder gebracht.

In den Städten des wiedergewonnenen oberschlesischen Raumes (z. B. Kattowitz, Königshütte, Tarnowitz, Pleß, Rybnik, Bielitz) sind bereits Vorbereitungen für die Wiederaufnahme der Theater und Konzerte im Gange. Die Bespielung übernehmen das Oberschlesische Landestheater und das Grenzlandtheater Ratibor.

Troppau wird zu einer besonderen Pflegestätte der deutschen Oper im Sudetenland ausgebaut. Mit Verdis „Othello" begann soeben die neue Spielzeit des Hauses unter Mario Müntefer.

Das Landestheater Saarpfalz hat sich als Fronttheater dem Heere zur Verfügung gestellt und sorgt mit fast täglichen Aufführungen alter und neuer Stücke für die Entspannung und Unterhaltung der Soldaten.

Das Landestheater Coburg hat die Spielzeit mit Albert Lortzings „Wildschütz" eröffnet.

Die Bayerische Staatsoper zu München hat soeben den Spielwinter 1939/40 mit Richard Wagners „Tannhäuser" eröffnet. Im Mittelpunkt der Winterarbeit steht die vollständige Neugestaltung des „Ring des Nibelungen". Weiter sind an Neuinszenierungen vorgesehen: Gluck „Iphigenie in Aulis", Mozart „Figaros Hochzeit", Puccini „Turandot" und Smetana „Die verkaufte Braut", an Erstaufführungen Richard Strauß' „Daphne" und Verdi „Simone Boccanegra". Über die Uraufführung eines zeitgenössischen Werkes schweben noch Unterhandlungen.

Die Berliner Volksoper hat die Spielzeit dieses Winters mit Richard Wagners „Meistersingern" begonnen.

Die Uraufführung der komischen Oper „Dame Kobold" von Kurt von Wolfurt findet in der zweiten Januarhälfte 1940 im Staatstheater in Kassel statt. Die Leitung hat Staatskapellmeister Robert Heger, Regie führt Generalintendant Dr. Ulbrich.

Mit der Fertigstellung des Umbaues des Mainzer Stadttheaters wird bis Ende des Jahres gerechnet, so daß die Spielzeit voraussichtlich bereits zu Beginn des neuen Jahres wieder in vollem Umfange aufgenommen werden kann. Behelfsweise werden bis dahin kleinere Werke der Opern- und Schauspielliteratur im Akademiesaal des kurfürstlichen Schlosses gespielt, während die Konzerte des Städtischen Orchesters im Saal der Liedertafel stattfinden.

Das Nationaltheater München hat Ermanno Wolf-Ferraris köstliches Lustspiel „Die vier Grobiane" soeben in origineller Neuinszenierung von Rudolf Hartmann und unter der beschwingten Stabführung von Clemens Krauß zur Aufführung gebracht.

KONZERTPODIUM

Die Stadt Bochum hat die Konzerttätigkeit dieses Winters soeben mit einem Kammerkonzert eröffnet. Zur Umgehung der Schwierigkeiten, die das abendliche Ausgehen gegenwärtig mit sich bringt, werden die sämtlichen Veranstaltungen auf den Sonntag Vormittag verlegt.

Auch Koblenz ergreift eine vorbildliche Maßnahme zur Förderung der Musikpflege in dieser Zeit: der Landeskulturwalter ruft zur Bildung von Hausgemeinschaften auf, die in Zusammenarbeit mit der örtlichen Musikerzieherschaft Musik pflegen und stellt diesen Hausmusikgemeinschaften die Räume des neuen Kulturhauses für die Nachmittagsstunden zur Verfügung.

Düsseldorf verpflichtete in diesem Jahre für seine städtischen Konzerte vier Gastdirigenten: StaatsKM Karl Elmendorff, GMD Dr. Heinz Drewes, Prof. Karl Böhm und einen italienischen Dirigenten, dessen Name noch nicht bekannt wurde.

Der Konzertwinter 1939/40 der alten Klingenstadt Solingen steht im Zeichen eines für das Solinger Kulturleben bedeutungsvollen Ereignisses: der am 1. Juni 1939 erfolgten Gründung des Städtischen Orchesters Solingen (Niederbergisches Landesorchester) das heute 43 Musiker zählt. Mit ihm hat das Solinger Musikleben einen starken künstlerischen Mittelpunkt erhalten. Das neue Jahresprogramm soll geradezu ein Symbol für das kulturelle Wollen der Musikstadt So-

lingen sein, neben der Würdigung der zeitlos großen Meisterwerke der Vergangenheit auch das Lebensfähige und Starke der Gegenwart erstehen zu lassen. So stehen die D-dur Sinfonie von Mozart, Beethovens „Siebente" und „Neunte", die „romantische" zweite Sinfonie von Brahms und Anton Bruckners „Fünfte" auf den Programmen; daneben die Meister fremdländischer Nationalmusik wie Tschaikowsky und Prokofieff (Rußland), Donizetti, Verdi, Viotti, Paganini, Bossi, Casella, Malipiero (Italien), Atterberg (Schweden). Unsere zeigenössische deutsche Komponisten-Generation ist vertreten durch Max Reger (Orgelwerke), Richard Strauß (Till Eulenspiegel), Kurt Thomas (Saat und Ernte), Max Trapp (Konzert für Orchester), Otto Siegl (Pastoral-Ouvertüre als Uraufführung), Gottfried Müller (Abschied von Innsbruck), Alfred Irmler (Sinfonische Fantasie nach Rilkes „Weise von Liebe und Tod"), Julius Weismann (Konzert für Soloinstrumente und Orchester), E. N. v. Reznicek (Deutsche Volkslieder aus dem 16. und 17. Jahrhundert), Georg Vollerthun (Orchestersuite „Alt-Danzig"), Cesar Bresgen (Dorfmusikanten), Otto Leonhardt (Den Gefallenen des 9. November), Philipp Mohler (Wach auf, du deutsches Land).

Hannover erwartete auch in diesem Winter eine rege Konzerttätigkeit. Das Städtische Orchester führt unter seinem Leiter Prof. Rudolf Krasselt den jahresüblichen Zyklus der Sinfoniekonzerte durch. Auch das Niedersachsen-Orchester kündigt eine Konzertreihe an, deren Höhepunkt die Aufführung von Beethovens „Neunter Symphonie" darstellt. Die KdF-Kulturgemeinde hat in Gemeinschaft mit dem Amt „Feierabend" u. a. Wilhelm Furtwängler mit den Berliner Symphonikern, Oswald Kabasta mit den Münchener Philharmonikern und das NS-Symphonieorchester zur Durchführung von Sonderveranstaltungen gewonnen. Auch eine Reihe namhafter Solisten (Käte Heidersbach, Viorica Ursuleac, Marcel Wittrisch u. a.) vermittelten die Verbände ihrem Hörerkreis. Die Kammermusik erfährt wie alljährlich durch die Hannoversche Musikgemeinde ihre besondere Pflege.

Greiz beginnt seine dieswinterliche Konzertreihe mit Beethovens „Eroika", Brahms' „Variationen über ein Thema von Haydn" und Glucks Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" unter Leitung von Prof. Karl Leonhardt-Stuttgart als Gast.

Mit dem 1. Anrechtskonzert im Staatstheater Anfang Oktober eröffnet Oldenburg den Konzertwinter, der in insgesamt acht großen Anrechtskonzerten im Staatstheater, drei Symphoniekonzerten im großen Schloßsaal und zwei außerordentlichen Konzerten neben der Altmeisterkunst das zeitgenössische Schaffen vielfach zu Worte kommen läßt. So werden u. a. Wilhelm Jerger, Paul Höffer, Paul Graener, Karl Höller, Philipp Jarnach auf den Programmen genannt.

Das Städtische Orchester Zwickau wird unter der Leitung seines MD Kurt Barth die bereits angekündigten Konzerte lückenlos durchführen. An Neuerscheinungen sind zu erwarten: Joseph Haas, Variationen über ein altdeutsches Volkslied; Hans Pfitzner, Violinkonzert und Ouvertüre zum Schauspiel „Käthchen von Heilbronn"; F. Brandt, Cassation für Bläser; Max Trapp, Lieder für Sopran und Orchester; H. Henrich, Chaconne über die Dur-Tonleiter; O. Respighi, Violinkonzert; Günther Raphael, Sinfonietta; K. Anders, Figaro-Figurinen, Werk 65; G. F. Händel, Harfenkonzert; H. Uldall, Hamburger Humoresken; Peter Tschaikowsky, Ouvertüre „Romeo und Julia"; Gustav Havemann, Violinkonzert und ein Cellokonzert eines unbekannten Meisters aus der Zeit Mozarts nach einem Manuskript aus der Schweriner Staatsbibliothek, bearbeitet von Hans Hagen.

Die Schlesische Philharmonie Breslau führt in der neuen Spielzeit wieder zehn große Philharmonische Konzerte unter Leitung von GMD Philipp Wüst im Konzerthaus durch, ferner acht Volks-Symphonie-Konzerte unter Leitung von Prof. Hermann Behr, ebenfalls im Konzerthaus, sechs Kammer-Symphonie-Konzerte unter Leitung von Philipp Wüst und sechs Kammermusikabende des Schlesischen Streichquartetts im Schloß. Für die Philharmonischen Konzerte, die regelmäßig Montags — Beginn am 2. Oktober — stattfinden, wurden folgende Solisten verpflichtet: Helge Roswaenge (Tenor), Wilhelm Backhaus (Klavier), Edwin Fischer (Klavier), Gerda Nette (Klavier), Wolfgang Schneiderhan (Violine), Gaspar Cassadó (Violoncello), Lilly Neitzer (Alt), Erika Legart (Sopran), Julius Patzak (Tenor), Günther Baum (Baß), Rudolf Watzke (Baß). Ein Konzert wird der Leiter der Münchener Staatsoper Prof. Clemens Krauß als Gast dirigieren.

Anläßlich des 70. Geburtstages von Carl Rorich, des früheren Leiters des Städtischen Konservatoriums der Musik zu Nürnberg, brachte diese Anstalt von Carl Rorich „Drei Stücke für Klavier" Werk 51, 52 und 53, Vorspiel, Consolation und Humoreske, sowie ein Sextett „Tausend und eine Nacht" für Streichquartett, Flöte und Harfe Werk 54 zur wohlgelungenen Aufführung. Direktor Gebhard leitete außerdem in einem zeitgenössischen Orchesterkonzert seine Ouvertüre für großes Orchester zu Grillparzers Lustspiel „Weh' dem, der lügt" Werk 70 mit großem Erfolg.

Albert Bittner, Essen, wurde eingeladen, ein Philharmonisches Konzert des Städtischen Or-

chesters in Nürnberg zu leiten. Bittner wird dort die Urfassung der 6. Sinfonie von Anton Bruckner dirigieren.

Meinhard von Zallinger leitete als Gastdirigent das 1. Symphoniekonzert (mit Walter Gieseking als Solist) in Hannover.

Die Preußische Akademie der Künste veranstaltet im Winter 1939/40 vier Konzerte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester und einige Kammermusikabende. Zur Aufführung gelangen, wie in allen früheren Jahren, ausschließlich zeitgenössische Kompositionen. Das erste Konzert mit dem Philharmonischen Orchester findet am 28. September 1939 statt. Zur Aufführung gelangen: Sinfonie d-moll von Gerhard von Keußler, Klavierkonzert von Hermann Reutter und „Konzert für Saiteninstrumente" von Otto Wartisch. Solist Alfred Hoehn (Klavier).

Die Konzertgemeinde Aschaffenburg versendet soeben ihr Winterprogramm 1939/40, aus dem zu entnehmen ist, daß dort drei große Orchesterkonzerte mit vorwiegend Altmeisterkunst vom Landessymphonieorchester Saarpfalz dargeboten werden. Auch die vier Kammermusikabende sind den Großmeistern vorbehalten. Eine Sonderveranstaltung außerhalb der Mietreihe übernimmt das NS-Symphonieorchester unter GMD Franz Adam.

Aus dem Werk Siegfried Kallenbergs kamen in diesem Sommer in Berlin, München und in Orten des Chiemgaus durch Prof. Julius Siber-Würzburg und Gabriele von Lottner und den Chor der Münchener Kreuzkirche (Leitung Karl Schleifer) zwei neue Werke für Geige und Klavier sowie drei Madrigale für gem. Chor zu erfolgreicher Uraufführung.

Auf Einladung des Reichsprotektors in Böhmen und Mähren wird Prof. Hermann Abendroth Anfang Oktober ein Konzert des Sudetendeutschen Philharmonischen Orchesters in Prag leiten, das den Auftakt des neuen deutschen Musiklebens in Prag darstellt.

Das städtische Kulturamt Leipzig führt auch in diesem Winter seine Musikfeierstunden im Gohliser Schlößchen durch.

Georg Böttchers zweites Volksoratorium „Die ewige Flamme" erlebte erfolgreiche Aufführungen u. a. in Detmold, Plauen, Hamburg, Torgau, Jena, München. Weitere Aufführungen folgen.

Mit einem eindrucksvollen Brahms-Abend beschloß das Kurorchester Bad Mergentheim die Reihe seiner diesjährigen Sonderkonzerte. Elly Ney gestaltete das d-moll Konzert zu einem großen Erlebnis, das Orchester unter Leitung seines ersten KM Dr. Julius Maurer-Frankfurt/Main ergänzte die solistische Leistung gleichwertig und vermittelte eine bedeutende Gestaltung der vierten Symphonie. Eine Übersicht über die im Sommer 1939 aufgeführten Werke ergibt ein Übergewicht zu Gunsten der lebenden Komponisten, unter denen P. Graener, Karl Höller, H. Henrich, R. Strauß, M. Trapp und E. Wolf-Ferrari genannt seien. Den Höhepunkt der Kurzeit bildete die Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie, über die wir bereits berichteten.

In diesem Herbst sind es 25 Jahre, seit das Düsseldorfer Orchester in städtische Verwaltung überging. Düsseldorf war damals die zweite Stadt des Reiches, die ein Orchester in ihre Obhut nahm. Der Spielkörper bestand damals aus 26 Musikern, heute ist das Orchester der „Stadt der Reichsmusiktage", das unter Leitung von GMD Hugo Balzer ist, auf 87 Mitglieder angewachsen.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Hans Pfitzner hat ein neues Werk, eine Symphonie für kleines Orchester, vollendet.

Hermann Simon, dessen kirchliche Feierstunden „Mitte des Lebens" und „Der Kreuzweg" im letzten Jahre in zahlreichen Gemeinden aufgeführt wurden, vollendete einen Gottesdienst in Gesängen „Und wenn die Welt voll Teufel wär".

Der im Vorjahre mit dem Kulturpreis des Gaues Magdeburg / Anhalt ausgezeichnete Magdeburger Komponist Max Seeboth (vgl. auch Heft 7/39 der ZFM, S. 720/3) arbeitet zur Zeit an einem neuen Klavierkonzert, das im Frühjahr innerhalb der städtischen Sinfoniekonzerte Magdeburgs unter Leitung von GMD Boehlke durch den Halberstädter Klaviervirtuosen Kurt Gerecke uraufgeführt werden soll. Das einsätzige Konzert wird aus drei Teilen bestehen, indem sich zwischen zwei schnellere und rhythmisch straffe Episoden ein lyrisches Intermezzo einschiebt. Soloinstrument und großes Orchester sollen im Sinne des echten „Konzerts" gleichen Anteil am sinfonischen Aufbau des Werkes haben, innerhalb dessen straffen rhythmischen Veränderungen der Komponist durch klare Melodieführung die Allgemeinverständlichkeit des musikalischen Gedankens fördern will. Die Aufführungsdauer wird, um auch eine Rundfunkübertragung zu ermöglichen, etwa 20 Minuten betragen. L. Schmidt-Renny.

Der Leipziger Komponist Helmut Meyer von Bremen hat nach seinen ersten beiden Sinfonien im Laufe dieses Jahres „Das große Gebet Christi" nach Joh. 17 für a cappella-Chor vertont, ferner eine Sonatine für Violine und Klavier und ein Nonett im Auftrage des Wiesbadener Collegium musicum geschrieben.

VERSCHIEDENES

Das Museum des Deutschen Sängerbundes in Nürnberg, das u. a. wertvolle Doku-

mente aus dem Mittelalter und aus der Meistersingerzeit beherbergt, erfuhr eine gründliche Neugestaltung, die seine wertvollen Schätze besser in Erscheinung treten läßt.

Wie verlautet, beabsichtigt der russische Staatsverlag anläßlich des 100. Geburtstages Peter Tschaikowskys eine Gesamtausgabe seiner Werke. Man schätzt, daß diese Ausgabe 30 Bände umfassen und in etwa 10 Jahren abgeschlossen sein wird. Im nächsten Jahre sollen zunächst 3 Bände herauskommen.

MUSIK IM RUNDFUNK

Der Deutsche Rundfunk erfüllte seine neue Aufgabe dem Heere im Felde „Stimme der Heimat" zu sein, in schönster Weise durch die zahlreichen wertvollen Musiksendungen, die im Laufe des Monat September über den Äther gingen.

Die Berliner Philharmoniker spielen nunmehr unter Leitung von Wilhelm Furtwängler und unter der Stabführung anderer Dirigenten dreimal wöchentlich am Deutschlandsender Werke der deutschen Großmeister.

Die Besinnung des deutschen Rundfunks auf unsere wertvolle Musik hat auch einen längst zu Unrecht vernachlässigten Meister wieder zu Ehren gebracht: Ludwig Thuille kam in einer Abendsendung des Deutschlandsenders zu Wort.

Der Reichssender Breslau widmete dieser Tage ein großes Abendkonzert unter Ernst Prade der Musik der Finnen. Mit einer Sonderveranstaltung gedachte der Sender des 120. Geburtstages von Clara Schumann.

Auch der Reichssender Stuttgart ehrt Clara Schumann durch eine Sonderstunde „Die Künstlerin und Mutter".

In einem sonntäglichen Vormittagskonzert des Deutschlandsenders erklingen dieser Tage Weisen Franz Schuberts.

Am Reichssender Breslau kommt zum Monatsbeginn der schlesische Komponist Hermann Buchal zu Wort. Maximilian Hennig (Violine) spielt zusammen mit dem Komponisten am Flügel sein Werk 27 Sonate E-dur.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Carl Schuricht leitete unlängst in Holland zwei Aufführungen von Mozarts „Figaros Hochzeit", die bei Publikum und Presse begeisterte Aufnahme fanden.

Maria Bonilla (Sopran) und Dr. Arno Fuchs (Orgel) vermittelten in einer kirchenmusikalischen Abendfeier in der Christuskirche zu Mexiko am 30. Juli Werke von J. S. Bach, Buxtehude, Reger und Sigfrid Karg-Elert.

Der Deutsche Gesangverein Mexiko (gegründet 1842), musikalische Leitung Dr. Arno Fuchs, hat im letzten Jahr folgende Veranstaltungen durchgeführt:

1. Im Rahmen der Deutschen Kulturstunden, die von Dr. Arno Fuchs ehrenamtlich ausgestaltet wurden, hörte man den Zyklus „Leyer und Schwert" von Theodor Körner, vertont von Carl Maria Weber und andere Freiheitslieder.
2. Im Deutschen Hause fand vor 600 Schülern der deutschen Abendkurse der Deutschen Volksgemeinschaft ein Konzert statt, an dem sich auch der Gesangverein aktiv beteiligte. U. a. wurde das Lied von C. M. v. Weber „Du Schwert an meiner Linken", von Franz Schubert „Am Brunnen vor dem Tore", „Wie schön bist du", von Karl Loewe „Das Kloster Grabow", von Paul Graener „Ich habe Luft im weiten Feld" und von Edvard Grieg, Werk 31, „Landerkennung" und andere deutsche Volkslieder zu Gehör gebracht.
3. Am 1. Mai zum Nationalfeiertag fand die Aufführung des Oratoriums „Das Lied von der Glocke" von Friedrich von Schiller, vertont von Andreas Romberg, für Chor, Soli und Orchester statt.
4. Anläßlich des 90jährigen Bestehens des Deutschen Hauses in Mexiko sang der Deutsche Gesangverein Lieder aus der Studentenzeit, z. B. „Wir lugen hinaus in die sonnige Welt" und „Auf jeder Seite drei", im Satz des Dirigenten des Chores, ferner „Freunde, lasset uns beim Zechen".
5. Für die Humboldtgesellschaft gab der Deutsche Gesangverein in der mexikanischen Universität als öffentliches Konzert für Mexikaner Paul Juon Werk 85 für Streichorchester, ein Werk zeitgenössischen, deutschen Schaffens und dreistimmige Volkslieder in neuzeitlichen Sätzen von Max Pohl, Heinrich Kaminski, Max Trapp. Ferner wurde ein Deutscher Spruch von Paul Prehl und „Landerkennung" von Edvard Grieg gesungen. Den Beschluß bildete das Oratorium „Das Lied von der Glocke" von Friedrich von Schiller, vertont von Andreas Romberg.
6. Die Deutsche Volksgemeinschaft in Mexiko organisierte zusammen mit dem Deutschen Gesangverein zwei Konzerte, die für Mexikaner öffentlich im Konzertsaal der mexikanischen Nationaluniversität zur Aufführung gelangten. Die Programme brachten als Erstaufführung in Mexiko: Jos. Haydn „Die Jahreszeiten" und Deutsche Weihnachten im Lied.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 6.
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / NOVEMBER 1939 HEFT 11

INHALT

DEUTSCHE MUSIK IM OSTEN

Dr. Fritz Feldmann: Deutsche Musikkultur im ostoberschlesischen Industriegebiet . . . 1085
Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics: E. Th. A. Hoffmann in Polen 1089
Georg Jaedecke: Deutsche Musikpflege in Posen und Bromberg 1092
Guido Waldmann: Volksliedsammlungen der Deutschen in Polen 1094
Arthur Nowy: Der Volkstanz der Deutschen in Polen 1096

Dr. Günther Haußwald: Karl Ditters von Dittersdorf 1099
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik 1102
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik in Köln 1103
Dr. Horst Büttner: Musik in Leipzig 1105
Dr. Wilhelm Zentner: Musik in München 1106
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik 1108
Die Lösung des musikalischen Kreuzworträtsels von Marlott Vautz 1117
Bernhard Weber: Musikalisches Silben-Preisrätsel 1118

Besprechungen S. 1108. Kreuz und Quer S.. 1112. Uraufführungen S. 1118. Konzert und Oper S. 1119. Musik im Rundfunk S. 1125. Musikfeste und Festspiele S. 1127. Gesellschaften und Vereine S. 1127. Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen S. 1127. Kirche und Schule S. 1128. Persönliches S. 1128. Bühne S. 1129. Konzertpodium S. 1130. Der schaffende Künstler S. 1136. Verschiedenes S. 1136. Musik im Rundfunk S. 1136. Deutsche Musik im Ausland S. 1136. Aus neuen Zeitungen S. 1082. Ehrungen S. 1082. Preisausschreiben S. 1083. Verlagsnachrichten S. 1083.

Bildbeilagen:

E. Th. A. Hoffmann 1085
Prof. Oskar Meister 1092
Prof. Fritz Lubrich 1092
2 Aufnahmen von Konzerten des Meisterschen Gesangvereins 1093
Pastor D. Greulich 1100
Georg Jaedecke 1100
Inneres der evang. Kreuzkirche zu Posen 1101
Orgel in der evang. Pfarrkirche zu Bromberg 1101
Evang. Posaunenfest in Lodz 1101
Konzert des Deutschen Schul- und Bildungsvereins Lodz 1108
Orchester des Deutschen Gymnasiums in Lodz 1108
Deutsche Kinder in Ost-Oberschlesien beim Reigenspiel „Das Mühlrad" 1109

Notenbeilage:

Albert Lortzing: „Trauerchor für die im Kampf Gefallenen 1849".
Herausgegeben von Georg Richard Kruse.

Beilage für Feldpostsendungen:

Anna Charlotte Wutzky: „Quod diis placibit!" Eine E. Th. A. Hoffmann-Novelle. Mit Bildern von Hans Wildermann.

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITUNGEN

Franz Adam Beyerlein: Verdunkelte Motette („Leipziger Neueſte Nachrichten", 13. Oktober 39).

Es iſt dieſelbe liebe und vertraute Thomaskirche wie von je. Aber ſie bietet ſich in einem fremdartigen Lichte dar. Beinahe iſt es ſo wie vor einem Menſchenalter etwa, als Karl Straube einer kleinen Schar von hochgeſtimmten, muſikbegeiſterten jungen Leuten oben an der Orgel, die er aus eigenen Mitteln hatte ausgeſtalten laſſen, nächtlicherweile die gewaltigen Orgelwerke des ehrwürdigen Johann Sebaſtian vorführte und dazu das Neueſte gewiſſermaßen jungfräulich zu Gehör brachte, was Max Reger ſoeben geſchrieben hatte. Dann huſchten nur die zitternden Streifen der Straßenlaternen von außen durch die Fenſter, und das einzige Licht glomm wie ertrinkend vom Spieltiſch der Orgel her, verſtärkt durch die weißen Seiten der Noten. Aber in der hochgewölbten Finſternis des Kirchenſchiffes waren alle guten Geiſter wach.

So ſtichdunkel darf es zu keiner Motette ſein. Darum hat man, um der Verdunkelung Genüge zu tun, die wenigen Lampen nach oben ſtreng abgeblendet. Ein geheimnisvolles Helldunkel geiſtert in der Kirche. Es iſt dem Hören keineswegs abträglich. Die Motettenzettel freilich ſind ſchwer darin zu leſen. Der hohe und weite Raum füllt ſich wie ſonſt auch. Die vielen Menſchen in den Bankreihen gleichen Schatten, die ſich zu einer ſpukhaften Meſſe zuſammmenfinden. Der Prediger, der hernach die Kanzel betritt, ſcheint aus der Säule heraus zu ſprechen, die hinter ihm ins Unendliche aufragt. Hebt aber die Muſik an, ſo gießt ſie ringsum einen Schimmer aus über das Ungewiſſe und Halbe, daß es ſich dem Auge mit einem Male klarer abzeichnet.

Da kommen einmal nur ganz alte Meiſter aus dem 16. und 17. Jahrhundert zu Gehör. Vornan ſteht ein Orgelwerk, Präludium und Fuge d-moll des Vincent Lübeck; das Präludium leidenſchaftlich erregt, die Fuge im Thema geradezu verwegen. Ramin ſpielt meiſterlich. Es folgt der Dritte Pſalm „Ach Herr, wie ſind meiner Feinde ſo viel", in Muſik geſetzt von David Köler. Wer iſt das? Auf dem Zettel entziffert man mühſam „um 1500 bis 1565". Einer der zahlreichen unbekannten Vorläufer der großen klaſſiſchen Zeit alſo. Aber als ein Meiſter von Gottes Gnaden breitet er eine überwältigende muſikaliſche Fülle den entzückten Ohren hin. Schlicht und rein klingt alles, faſt wie ein Volkslied zuweilen, und trotz aller Kunſt des Satzes iſt es ohne jegliche Zopfigkeit, zu der eine zunftmäßige Regel oft auswächſt. Wohlig gibt man ſich den ſchier unerſchöpflichen harmoniſchen Fluten hin und bedarf gar nicht eines Textes. Dieſer kaum bekannte David Köler ſpricht aus ſeinem 16. Jahrhundert heraus ohne Worte unmittelbar zum Herzen. Darauf der gravitätiſche und doch ſo zarte und zärtliche Heinrich Schütz mit den Verſen eines anderen Pſalms „In dich, Herr, habe ich gehoffet", und zum Schluß der alte deutſche Trutzchoral „Ein feſte Burg iſt unſer Gott", von Michael Prätorius bearbeitet, der die Weiſe des Weihnachtsliedes „Es iſt ein Roſ' entſprungen" erfand.

So gegliedert, iſt das Ganze ein Gottesdienſt, wie er eindrucksvoller in dieſen Tagen nicht gedacht werden kann. Die angeborenen Kräfte, die im Lauf der Jahrhunderte ein Volk geformt haben und es weiter noch formen, ſind beſonders wach darin. Die Thomaner aber und ihr Kantor ſind die unvergleichlichen Mittler dieſes Geiſtes. Die „Jungens" ſingen wie immer hinreißend. Sind ſchon die ſchlackenloſe Reinheit der Stimmgebung, die ſaubere Zierlichkeit des Figurierens, das rhythmiſche Fingerſpitzengefühl, die Gleichmäßigkeit des Vokaliſierens auserleſene Chorwunder, ſo iſt ein anderes noch viel größer — daß dieſe halbwüchſigen Knaben des Sopranes und Altes und die heranreifenden Jünglinge der Männerſtimmen einer wie der andere in Sinn und Abſichten des einzelnen Kunſtwerkes ſo reinlich und reſtlos aufgehen, daß am Ende der ſchöpferiſche Geiſt ſelbſt, vielſtimmig zwar, aber durchaus er ſelber, in ihrem Geſang zu ſprechen ſcheint. Dieſes Wunder wird kraft einer unſäglich mühevollen und hingebenden Erziehung in unzähligen Einzel- und Geſamtproben allwöchentlich bei den Motetten in der Thomaskirche Tatſache.

EHRUNGEN

Am 8. Oktober wurde in Meiningen, auf Anregung des rührigen Muſikbeauftragten der Stadt, Ottomar Güntzel, an dem Haus, in dem Hans von Bülow während ſeiner Meininger Tätigkeit lebte, eine Gedenktafel enthüllt. Vor der Enthüllung dieſer Tafel fand eine ſtimmungsvolle Morgenfeier im Foyer des Landes-

theaters ſtatt, bei der die jetzt 82jährige Witwe des gefeierten Dirigenten die Gedächtnisrede hielt. Mit dieſer Gedächtnisſtunde wurde gewiſſermaßen auch gleichzeitig der Meininger Muſikwinter 39/40 eröffnet.

Der Führer verlieh dem Meiſter des Stabes Dr. Karl Muck anläßlich ſeines 80. Geburtstages den Adlerſchild des Deutſchen Reiches mit der Widmung: „Dem großen Dirigenten". Gleichzeitig überſandte der Führer dem Jubilar mit ſeinen perſönlichen Glückwünſchen ein Bild mit eigenhändiger Unterſchrift.

Der Johann Sebaſtian Bach-Preis der Stadt Leipzig wurde erſtmals dem verdienten Freiburger Komponiſten Julius Weismann, dem Schöpfer zahlreicher Geſang-, Klavier-, Kammer- und Orcheſtermuſik ſowie mehrerer Opern, verliehen.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Im Rahmen der Spiele der XII. Olympiade Helſinki 1940 findet wiederum ein Kunſtwettbewerb für Werke lebender Künſtler auf dem Gebiete der Baukunſt, Malerei, Bildhauerkunſt, Dichtung und Muſik ſtatt, an dem alle zur Feier der Spiele eingeladenen Nationen teilnahmeberechtigt ſind. Alle deutſchen Künſtler der genannten Gebiete ſind aufgerufen, ſich mit geeigneten Werken an dem Wettbewerb zu beteiligen. Das Organiſationskomitee für die XII. Olympiade Helſinki 1940 unter der Schirmherrſchaft des Präſidenten der Republik Finnland Kyöſti Kallio hat ſoeben die näheren Beſtimmungen über die Teilnahme an dieſem Kunſtwettbewerb herausgegeben. Alle zum Wettbewerb eingereichten Werke müſſen nach dem 1. Januar 1936 geſchaffen ſein und dürfen nicht an dem Kunſtwettbewerb der XI. Olympiade in Berlin teilgenommen haben. Das Kunſt-Komitee veranſtaltet für den Kunſtwettbewerb vom 5. Juli bis 4. Auguſt 1940 eine Kunſtausſtellung, in der alle preisgekrönten Werke gezeigt werden, die ausgezeichneten Werke der Muſik werden in einem olympiſchen Konzert zum erſtenmal aufgeführt werden. Der olympiſche Muſikwettbewerb umfaßt Geſangskompoſitionen mit oder ohne Begleitung (Solo- und Chorgeſänge, Kantate, Lied uſw.). Inſtrumentalkompoſitionen für ein oder mehrere Inſtrumente (Konzerte, Sonaten, Suiten, Quartette, Märſche, Tänze uſw.) und ſchließlich Orcheſterkompoſitionen (Symphonien, Suiten, Vorſpiele, Bühnenmuſiken, Choriſche Feſtſpiele, Menuette, Tänze uſw.). Die Aufführungsdauer der eingereichten Werke ſoll 45 Min. nicht überſteigen, nur für choriſche Feſtſpiele wird die Aufführungsdauer auf 1 Stunde und 30 Min. feſtgeſetzt. Außerdem müſſen natürlich auch alle Kompoſitionen eine Beziehung zur olympiſchen Idee aufweiſen. Jede teilnehmende Nation kann 9 Werke in Dichtung und 9 Werke in Muſik einreichen. Die Auswahl wird in Deutſchland von den zuſtändigen Kammern getroffen. Für jedes in Helſinki eingereichte Werk muß das geſamte Notenmaterial für eine Aufführung eingeſandt werden. Zum Leiter der Muſik-Olympiade wurde der auch in Deutſchland bekannte finniſche Komponiſt Yrjö Kilpinen ernannt, für Literatur der finniſche Dichter Hugo Jalkanen, für Malerei S. W. Sipilä, für Graphik Erkki Kulovesi, für Bidhauerkunſt Johannes Haapasalo und für Baukunſt Martti Välikangas. — Die Reichsmuſikkammer hat als Einſendetermin den 31. Dezember 1939 feſtgeſetzt, die Reichsſchrifttumskammer den 31. Januar 1940, die Reichskammer der bildenden Künſte wird den Einſendetermin noch bekannt geben. Alle weiteren Einzelheiten ſind vom internationalen Olympiſchen Inſtitut in Berlin zu erfahren.

VERLAGSNACHRICHTEN

Im Verlag von Guſtav Boſſe in Regensburg erſcheint ſoeben das neue Pfitzner-Buch von Dr. Erich Valentin, dem Leiter des Zentralinſtituts für Mozartforſchung und Generalſekretär der Stiftung Mozarteum, der ſich durch ſeine bisherigen Forſchungsarbeiten bereits einen geachteten Namen unter den deutſchen Muſikforſchern und Muſikſchriftſtellern erworben hat. Dieſes neue Pfitzner-Buch erfaßt die Bedeutung des Meiſters erſtmals aus dem Geiſt der Zeit, der Raſſe und der Landſchaft heraus und erhält noch beſondere Bedeutung für unſere Zeit durch die erſtmalige Veröffentlichung einer Ahnenfolge des Meiſters, zuſammengeſtellt von Dr. Walter Rauſchenberger-Frankfurt/M.

Der Verlag Bote & Bock-Berlin verſendet ſoeben ſeinen neuen Almanach, der über Verlagsarbeit und Verlagserfolge eingehend berichtet.



E. Th. A. Hoffmann

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / NOVEMBER 1939 Heft 11

Deutsche Musikkultur im ostoberschlesischen Industriegebiet.

Von Fritz Feldmann, Breslau.

Wohl noch nie waren aller Augen so auf den Osten gerichtet wie in diesen Tagen. In unerhörtem Siegeszug zerschlug deutsche Wehrkraft die feindliche Umklammerung und die Heimat verfolgte den Vormarsch mit heißester Anteilnahme. Mit ebenso ungeahnter Schnelligkeit, wie es besetzt wurde, ist das ostoberschlesische Industriegebiet nun auch dem großdeutschen Lebensraum wieder einverleibt worden, von dem es nur durch eine unsinnige Grenzziehung in der Zeit deutscher Schwäche getrennt war. Schon fluten die Massen volksdeutscher Flüchtlinge zurück, schon können Angehörige von drüben nach banger ungewisser Trennungszeit besucht werden; und in den überfüllten Zügen und Straßenbahnen, die über die Grenze in das ehemals polnische Oberschlesien fahren, herrscht ein beglücktes Aufatmen darüber, daß nun endlich die oberschlesische Heimat wieder vereint ist und noch dazu fast unversehrt.

Überall freilich erinnern uns Geschoßeinschläge an die Nöte der ersten Septembertage. Selbst wenn wir der friedlichen Kulturarbeit des wiedergewonnenen Gebietes nachgehen wollen und den berühmten Meisterschen Gesangverein, den Bannerträger deutscher Musik im ehemals polnischen Oberschlesien, einmal bei seiner nun wieder aufgenommenen Arbeit im altgewohnten Probenlokal besuchen, stellen wir allenthalben nicht unerhebliche Spuren polnischer Kugeln fest. Nur 14 Tage hatte polnische Willkür diese friedliche Arbeit völlig unterdrücken können; schon wieder ist der Verein unter seinem verdienstvollen Leiter, Prof. Fritz Lubrich, bei der Vorbereitung künftiger Aufführungen, die zu festlichen Anlässen und Konzerten in nächster Zeit erklingen werden. Schon hier, obwohl keineswegs alle Mitglieder erscheinen konnten, müssen wir die ungetrübte Feinheit des Chorklanges, die dynamische Schattierungsfähigkeit vom leisesten und doch deutlichen pianissimo an bewundern.

Wir verstehen so, daß durch derartige Leistungen und solch begeisterten Einsatz für deutsche Kunst manch Schwankender im unblutigen Volkstumskampf gewonnen wurde und werden so recht angeregt zu Betrachtungen darüber, in welch starkem Maße deutsche Kunst und besonders deutsche Musik von je her nach dem polnischen Osten ausstrahlte und so zum Vorkämpfer des Deutschtums wurde.

Lange bevor an einen Ort Kattowitz zu denken war, in einer Zeit, da Beuthen und Gleiwitz zwar schon existierten, aber keine besondere kulturelle Bedeutung besaßen, gingen schon deutsche Künstler, von kunstbegeisterten polnischen Königen gerufen, nach deren Hauptstadt Krakau. Jeder weiß von dem Wirken der Veit Stoß, Albrecht Dürer usw. in Krakau und wer einmal dort die herrlichen, von Deutschen erschaffenen Baudenkmäler sehen konnte, oder gar in die völlig deutschen Zunftbücher aus dem Mittelalter Einsicht nahm, wird

erst recht von dem deutschen Charakter dieser Stadt im Mittelalter überzeugt sein. Nicht so bekannt ist vielleicht das Wirken der deutschen Musiker: Allen voran steht Heinrich Finck, einer der besten der frühen deutschen Komponistengeneration vor 1500, der Meister knorrig-herber Volksliedbearbeitungen und großartiger Kirchenmusik. Aber nicht nur am Königshofe, auch an der Jagiellonischen Universität stellte das Deutschtum wie in anderen Disziplinen auch, die Musiker und Musikgelehrten. War doch selbst der berühmte Humanist Konrad Celtis, dessen Odenvertonungen im wahren Sinne des Wortes „Schule machten", ebenfalls eine Zeitlang in Krakau und ein Schlesier, Georg Liban aus Liegnitz vertrat das Fach der Musiktheorie bei der Universität in wirkungsvoller Weise. Daß Instrumentenbauer, Orgelbauer und ausübende Organisten wie die Schwarz, Schnitzer, Roth u. a. Deutsche waren, geht schon aus den Namen hervor, aber deutlicher wohl noch zeugt vom deutschen Einfluß in Polens damaliger Hauptstadt ein Statut des Jahres 1481, in dem alle Mitglieder der „deutschen Bruderschaft" sich verpflichten, „alle Sonobende myt dem Signator vnd 7 schuleren" in der berühmten Marienkirche eine Messe singen zu lassen und dabei zu helfen, „dy do singen konnen vnd gelarnt seyn".

Wie Finck im späten Mittelalter unter König Alexander, so war in der Mitte des 16. Jahrhunderts bei Johann Zapolya der Siebenbürgener Deutsche Valentin Greff führend, als glänzender Virtuose auf dem damals beliebtesten Instrument, der Laute, und auch als Komponist.

So könnten wir durch die Jahrhunderte hin Namen an Namen reihen von berühmten deutschen Musikern in Polen, bis hin zu Elsner, dem Lehrer Chopins, und darüber hinaus — wir müßten dann freilich das südpolnische Gebiet verlassen und unsere Gedanken in das nördlichere Gebiet der jüngeren, zweiten polnischen Hauptstadt, Warschau, schweifen lassen, die naturgemäß später der größere Anziehungspunkt wurde — sie alle schließlich waren nur Vorposten des Deutschtums, an wichtiger Stelle zwar, aber vereinzelt. Entscheidend jedoch ist auch hier, wie stets, der Kampf in den Zonen des Zusammenstoßes der großen Fronten; und solche Kampfzone ist nun Ostoberschlesien in ganz besonderem Maße. Damals freilich, als Standesgegensätze noch unüberbrückbar klafften und Musikpflege vor allem Sache des Adels war, ist ein Zusammenprallen der beiden Volkstumsmassen in diesem Gebiet wegen der geringen Besiedlung noch nicht fühlbar. Pleß, der Sitz rein deutscher Grafen, ist der kulturell weitaus führende Ort. Wie später der junge Weber am Hofe des oberschlesischen Carlsruhe, so ist es damals der junge Telemann, der hier im gräflichen Schloß wirkte und auch bleibende Eindrücke polnischer Volksmusik aufnahm. Dasselbe Pleß beherbergte etwas später, in der Zeit Haydns und Dittersdorfs, einen zwar heute unbekannten, aber damals anscheinend beliebten Dilettanten, den Oppelner K. Fr. Ludwig Schäffer, der neben seiner Hauptätigkeit als „Advocatus" der „Anhalt-Cöthen-Plessischen Regierung" 6 große Klavierkonzerte, eine Oper „Der Orkan" u. a. m. schrieb.

Erst Jahrzehnte später tritt im ostoberschlesischen Raum die entscheidende Wendung ein: mit der Industrialisierung kommt zugleich ein ungeheurer Menschenzufluß in das bisher unbeachtete Gebiet. Vom verkehrsabgelegenen Dorf Kattowitz mit 4818 Einwohnern im Jahre 1815 bis zur Industriestadt von 46 000 Einwohnern (1865) und weiter über 100 000 hinaus sind Sprünge, die namentlich in diesem volkstumsmäßig gemischten Ort große Gefahren, namentlich auch kultureller Art in sich bergen. Daß hier nicht nur keine Kulturlosigkeit entstand, sondern im Gegenteil die Musik geistiger Mittelpunkt und Erzieher wurde, ehrt die junge Stadtgemeinde in hohem Maße, ist aber vor allem das Verdienst einer genialen Musikerpersönlichkeit: Oskar Meister. Geboren 1846 in Marienwerder und in der Reichshauptstadt musikalisch gebildet, gründete er 1872 in Kattowitz ein Musikinstitut und 1883 den nach ihm benannten Gesangverein, der bis heute — mit kleinen Unterbrechungen — in unvermindertem Glanze fortbesteht. Hier erklang nun im Laufe der Jahre fast die gesamte Oratorienliteratur des 19. Jahrhunderts, stets aufs peinlichste vorbereitet, mit feinster Schattierungskunst und doch musikalischer Größe gestaltet. Daß Schumanns poetische Kunst und Brahmsens durchglühte Farbigkeit ganz besondere Pflege fand, also Musik von besonders schwelgerisch-kantabler Melodik, die unendlicher Ausdrucksintensität fähig ist, kennzeichnet Meisters innere Neigung. So ist nicht nur

dessen äußere Erscheinung auffallend Brahms ähnlich und nicht zufällig gehörte der Kattowitzer Musiker zu dem persönlichen Bekanntenkreis des großen Hamburgers. Daß selbst eine solche Persönlichkeit wie Meister erst nach Jahren des Ringens eine Chorvereinigung von so hohen Qualitäten schaffen konnte, verwundert nicht; als aber dann die Schwierigkeiten überwunden waren — etwa mit dem Jahre 1894 — wird die erreichte Höhe stetig gewahrt. Schon damals (1901) konnte Meister mit seinem Chor eine Konzertreise nach der Reichshauptstadt mit großem künstlerischen Erfolg durchführen und nicht minder groß war die Bedeutung des Ereignisses für den Verein, als er 1896 zum ersten Male vor dem damaligen deutschen Kaiser bei dessen Besuch im Plesser Fürstenschloß singen durfte.

Doch nicht nur eine ungemein leistungsfähige Chorgemeinschaft war für Kattowitz damit gesichert. Es ergab sich von selbst, daß auch namhafte Solisten für die Konzerte des Vereins von auswärts verpflichtet wurden. Musiker wie Marteau, d'Albert, Lamond, Georg Schumann, Ludwig Wüllner und viele andere spielten bzw. sangen vor dem ostoberschlesischen Konzertpublikum. Nicht unerwähnt darf dabei bleiben, daß bei unserem geschichtlichen Rückblick der letzten 60 Jahre in Kattowitz Konzerte berühmter kammermusikalischer Vereinigungen in weniger großer Zahl zu verzeichnen sind: klagen doch ältere Konzertberichte über mangelndes Verständnis dieser intimeren Richtung der Musikpflege. Große Orchesterkonzerte waren stets beliebter, wenn auch eine bodenständige, dem Meisterschen Chor auch nur annähernd gleichwertige Orchestervereinigung nie zustande kam. Sinn und Organ war eben mehr nach der Seite der Vokalmusik ausgerichtet. Daß hierfür in Kattowitz in der Tat ein guter Boden vorhanden ist, bewies sich bisher stets von neuem in Zeiten, da der Verein ohne Dirigenten war. Allzufrüh trat dies zum ersten Male ein, als Meister im Januar 1907 starb. Das bedeutete eine entscheidende Krise für den Chor, bei deren glücklicher Überwindung die Lebenskraft der musizierenden Gemeinschaft ebenso beteiligt war, wie die glücklich getroffene Wahl des Nachfolgers. Gustav von Lüpke, der erst 32jährige neue Dirigent, den man aus dem niederschlesischen Glogau verpflichtet hatte, war der geeignete Mann, die Tradition auf gleicher Höhe fortzusetzen. Auch als er in der Werkauswahl mitunter andere Wege einschlug und die „Modernen" mehr berücksichtigte, leistete ihm der Chor willig Gefolgschaft. Chöre von Berger und anderen zeitgenössischen Meistern vermittelten den Kattowitzern neue Stilrichtungen; ein besonders kühner Vorstoß auf diesem Gebiet aber war es vor allem, als er das für den ganzen Osten Deutschlands neue Oratorienwerk „Das verlorene Paradies" von Enrico Bossi bot. Eine zweite Richtung noch erweiterte das bisherige Repertoire: die Pflege der großen Werke Bachs nahm einen bedeutenden Aufschwung. Wohl die denkwürdigste Aufführung dieser Art war es, als nach langer Vorbereitung und Überwindung vieler Schwierigkeiten am 27. April 1913 zum ersten Male die Matthäuspassion im ostoberschlesischen Bereich erklang. Begeistert waren die Pressestimmen auch der Breslauer Zeitungen, ja selbst ein Bachkenner wie Max Schneider zollt der Aufführung hohes Lob und hält sie — unter Anlegung strengster Maßstäbe — für wichtig genug, in der Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft der Musikgeschichte erhalten zu bleiben.

All diesen künstlerischen Großleistungen machte der Weltkrieg ein jähes Ende. Die Lebenskraft des Kattowitzer Chors schien im Innersten getroffen zu werden. G. von Lüpke fiel, und auch dessen jugendlicher Nachfolger, Oberorganist Hermann Mayer aus Breslau, starb 1917 den Heldentod.

Noch schlimmer aber mußte naturgemäß der Ansturm auch auf das Kattowitzer Musikleben sein, als durch den unglücklichen Ausgang des Weltkrieges Ostoberschlesien von Aufständischen heimgesucht und schließlich gewaltsam vom übrigen Oberschlesien abgetrennt wurde. Daß der Verein durch all die Nöte der letzten beiden Jahrzehnte in unverminderter Höhe weiter fortschritt, verdient uneingeschränkte Bewunderung. Ganz besonders gilt dies für den neuen Dirigenten, der am 1. November 1919 die verantwortungsvolle Aufgabe übernahm, nicht nur die künstlerische Tradition fortzuführen, sondern auch im kulturellen Ringen mit dem Polentum an erster Stelle zu stehen: Prof. Fritz Lubrich. 1888 in Neustädtel (Schlesien) als Sohn des in Schlesien altbekannten Kirchenmusikers F. Lubrich geboren, in Leipzig vom Thomas-

kantor Straube und Max Reger unterrichtet, kam er frühzeitig in die Nähe seines späteren Wirkungsortes, nach Bielitz und von da als Oberorganist nach Breslau, von wo er 1919 nach Kattowitz übersiedelte. Hatten seine Vorgänger hier in dem Meisterschen Gesangverein einen Grenzlandchor geleitet, so sollte er nun einen auslandsdeutschen Chor führen, sollte durch hohe Kunst im örtlichen Volktumskampf werben, den Polen Achtung und Duldung abzwingen und im deutschen Vaterland vom treuen Ausharren des bedrängten ostoberschlesischen Deutschtums künden. Lubrich und sein Chor bewältigten diese gegen früher unvergleichlich schwierigeren Aufgaben ohne die Höhe der bisherigen Chorkultur zu verlassen, und dies trotz der immer größer werdenden Abwanderung nach dem Reich. Mehr als bisher wurden Kunstreisen des Chores durchgeführt. Wenn im Jahre 1928 eine Reise nach Warschau und zwei Monate später eine Deutschlandreise über Schlesien nach Berlin stattfand, so geht daraus die notwendige Zweiseitigkeit der Blickrichtung deutlich hervor. Begeisterte Pressestimmen in Polens Hauptstadt gelegentlich der dortigen Erstaufführung der Bachschen h-moll-Messe und später der Beethovenschen Missa solemnis („Dieser Tag muß mit goldnen Lettern in die Geschichte der Warschauer Philharmonie eingetragen werden") bedeuteten damals mehr als bloße Musikkritiken, sie waren kulturelle Triumphe des gesamten Deutschtums. Die Fahrten ins Reich wiederum sollten künden von der Verbundenheit mit dem großen deutschen Vaterland. Daß sie nach der Machtübernahme in erhöhtem Maße und mit bewußter Unterstützung durch Reichsstellen durchgeführt wurden, ist eine selbstverständliche Folge nationalsozialistischen Denkens. So wurde 1934 u. a. Dresden und Stuttgart, 1938 neben Schlesien wieder Berlin und 1939 Schlesien und Sachsen besucht. Immer und immer wieder erscheint in den Kritiken über diese Konzerte die Bewunderung über die Kultur des Chorklanges, das wunderbare pianissimo, die Ausdrucksfähigkeit usw. Es ist eine erdrückende Fülle von Zeugnissen darüber, daß hier nicht nur eine propagandistische Angelegenheit vorlag, sondern ein künstlerisches Ereignis von hoher Bedeutung. Daß der Verein unter Lubrichs Leitung auch die Pflege zeitgenössischer Meisterwerke (Pfitzner usw.) weitergeführt muß dabei besonders erwähnt werden, auch Werke Oberschlesischer Meister, wie das feierliche „Prooemion" von Strecke wurden so weiteren Kreisen in mustergültiger Weise bekannt gemacht.

Es ist klar, daß bei einer Betrachtung des ostoberschlesischen Musiklebens der letzten Jahrzehnte alle Aufmerksamkeit auf den „Meisterschen Gesangverein" fallen mußte. An sich recht leistungsfähige Männerchöre, Volksmusikkreise, Instrumentalvereinigungen usw. in Kattowitz und benachbarten Orten müssen so unerwähnt bleiben, selbst die ostoberschlesischen ausübenden Musiker, vor allem der namhafte Geiger, Prof. Brandenburg, und die Komponisten sollen hier nur gestreift werden. So verdiente besonders der in Bielschowitz bei Königshütte 1907 geborene und heute in Breslau wirkende Günter Bialas eine Sonderbetrachtung. Bialas gehört zweifellos zu den ursprünglichsten Begabungen des an Komponisten so reichen gesamtoberschlesischen Gebietes und verleugnet auch in seiner Musik sein oberschlesisches Grenzlanddeutschtum nicht. (Näher kann hier auf Bialas bei der Kürze des Aufsatzes nicht eingegangen werden.) Das auffälligste Merkmal seiner Kunst, der vital-stürmende Bewegungszug, mag zu einem Teil wenigstens auch darauf zurückzuführen sein. Daß eine solche Einstellung und Eigenart das Konzertieren im barocken Sinne besonders pflegt, selbstverständlich unter völlig moderner Umprägung, ergibt sich dabei zwanglos. Doch würde man damit allein der Bialasschen Kunst nicht gerecht. Auch der lyrische, gefühlstiefe Einfall, in schlichter Liedform gestaltet, gehört zu ihrem Wesen — besonders in Chören und Liedern — und bringt in den Gesamteindruck einen gesunden Ausgleich. Nicht zu vergessen ist dabei, daß der Einfluß seines Lehrers Trapp ebenfalls ausgleichend im Sinne einer überlegen gestaltenden Abklärung wirkt.

Ebensowenig wie bei Bialas, dessen Wirken außerhalb Ostoberschlesiens liegt, können Fritz Lubrichs kompositorische Werke, vor allem seine vielfach mit Erfolg aufgeführten Chöre und Lieder, hier näher gewürdigt werden: galt es doch vor allem, in diesen Zeilen die allgemeine Musikpflege im glücklich wiedergewonnenen ostoberschlesischen Raum und das Wesen ihres Repräsentanten, des „Meisterschen Gesangvereins", mit dem Kattowitz als Musikstadt so eng verknüpft ist, etwas eingehender zu schildern.

E. Th. A. Hoffmann in Polen.

(1800—1807)

Von Roderich von Mojſiſovics, München.

Ernſt Theodor Wilhelm (oder, wie er ſich infolge ſeiner Schwärmerei für Mozart nannte: Amadäus) Hoffmann, dieſer originelle Kauz, der ſein Leben lang nicht wußte, was er wollte und der zwiſchen Muſik, Malerei, Karikaturenzeichnen, Dichtung, Juriſterei, Kapellmeiſter- und Muſikdirektorlaufbahn, Richter- und Verwaltungsbeamtenberuf hin- und herſchwankte, der aber eigentlich ein ganz hervorragender Novelliſt und romantiſcher Erzähler war, . . . er brachte die Jahre 1800 bis 1807 in den Teilen Polens zu, die in den jüngſten Wochen durch die herrlichen Siege unſerer jungen nationalſozialiſtiſchen Armee nun wiederum und endgültig dem Großdeutſchen Reiche einverleibt worden ſind. — Poſen, Plozk und Warſchau waren die Stationen des jungen Kraftgenies, das in die Beamtenlaufbahn gedrängt in dieſer Gegend die für ſeine innere Entwicklung wichtigſten Jahre verbringen mußte. Denn, wenn wir das biologiſche Geſetz gelten laſſen wollen, daß, mit verſchwindenden Ausnahmen, kein Schöpfer den Gedankenkreis überſchreitet, in dem er ſich bis zum vollendeten 25. Lebensjahre bewegt hat, ſo ſehen wir dies auch bei E. Th. A. Hoffmann zutreffen, der 1776 geboren im Frühjahre 1800 in Poſen eintraf. Es war dies die vierte Etappe ſeiner Beamtenlaufbahn und der junge Aſſeſſor war in dieſer äußerſt lebensluſtigen und trunkfeſten Stadt bald „eine beliebte und bekannte Perſönlichkeit"; doch wurde er dabei, wie alle Biographen andeuten, „aus Grundſatz liederlich" (Schweizer S. 21). Die ärgſte Klippe des geſellſchaftlichen Lebens beſtand aber in den Gegenſätzen zwiſchen Zivil und Militär, die in einer „Rache an der Poſener Militärpartei", die der Generalmajor von Zaſtrow, Chef des 39. Füſilierregiments, nach außen vertrat, gipfelte. „Monate vorher arbeitete Hoffmann an Karikaturen der mißliebigen Perſönlichkeiten. Das Hauptſtück war General von Zaſtrow, der als Regimentstambour mit zwei Teelöffeln auf einer als Trommel umgehängten Teemaſchine: „au Thee! au Thee!" trommelte. Auf der Redoute verteilten die als Bilderhändler verkleideten Freunde Schwarz und Albrecht dieſe Karikaturen" . . . „Jeder kannte den Zeichner, denn es gab in Poſen nur einen Mann, der ſo zu treffen verſtand" (Harich I, S. 67). Der verulkte Kommandant beſchwerte ſich beim König; eine Unterſuchung folgte, die, da nichts bewieſen werden konnte, ergebnislos verlief, . . . aber da ſetzte die Intrigue ein. Hoffmann ſollte zum Regierungsrat in Poſen aufrücken, zwei Poſten waren zu beſetzen, man . . . vertauſchte die zur Unterſchrift bereiteten Urkunden und der arme Hoffmann wurde mit 21. Februar 1802 nach Plozk verſetzt! Eine brutale Strafe für einen Maskenſcherz! — Muſikaliſch hatte Hoffmann in Poſen mit einem ſehr hübſchem Bühnenerfolge angefangen: Goethes Singſpiel „Scherz, Liſt und Rache" war in ſeiner Vertonung, als Einakter zuſammengezogen, durch die Truppe Döbelins zur Aufführung gelangt.

Plozk, damals ein Neſt von 3000 Einwohnern, davon gut ein Drittel Juden. Das war ein harter Schlag für unſeren Dichter und er wäre vielleicht völlig der Verzweiflung verfallen, wenn ihm nicht als rettender Engel die hübſche Polin Miſcha Trzynski (Rohrer oder Rorer), die Tochter eines verſtorbenen ſtädtiſchen Beamten, die Hand gereicht hätte. Das kam ſo. Hoffmann hatte Jahre hindurch eine ausſichtsloſe, wenn auch erwiderte Liebe zu einer verheirateten, ihm etwa gleichaltrigen Frau (Hatt) mit ſich herumgetragen. Da kam die Verſetzung nach Poſen und da war es eine mütterliche Freundin (Frau Schwarz), die „ihrem Schützling eifrig zuredete", die blauäugige Brünette zur Frau zu nehmen, in die er ſich inzwiſchen verliebt hatte. Maria Thekla Michalina „konnte polniſch und ſprach genug deutſch, um ſich mit Hoffmann verſtändigen zu können. Ihre wirtſchaftlichen Talente waren anerkannt." „Sie war ihm Gefährtin, Jüngerin, Ideal, Einſamkeit, Vereinigung", wie er es eben brauchte; Miſcha war für ihn „die einzig mögliche Frau". „Wenn ihm die Verlaſſenheit (in Plozk) zum Halſe ſtieg, ſie war mit der Wärme des Hauſtieres um ihn" (Harich). Die Trauung fand am 26. Juli 1802

ſtatt. Die Einſamkeit brachte den Künſtler in ihm zum Reifen und wenn er auch der Mehrzahl nach dort muſikaliſche Werke ſchuf, ſo war ihm doch in kurzer Zeit ein literariſcher Wurf gelungen, der doch nur einem Berufenen gelingen konnte: ſein für ein Preisausſchreiben Kotzebues geſchaffenes Luſtſpiel „Der Preis" (verloren), das für das zweitbeſte der eingereichten Werke erklärt wurde. — Für das Kloſter der Norbertinerinnen ſchrieb er eine Meſſe in D-dur für 2 Soprane, 2 Geigen und Orgel, und für Klavier die Sonaten in F-dur und f-moll und vielleicht auch die in cis-moll (Gerhart von Weſterman: Einleitung zur Neuausgabe der cis-moll-Klavierſonate und des Andantes aus der F-dur-Sonate / Drei Masken Verlag 1921), möglicherweiſe auch etliche andere Klavierwerke. An Kirchenmuſiken fallen noch Veſpern für die Klöſter der Gegend in dieſe Zeit. An einen Freund ſchreibt er: „Jetzt lebe ich wie ein Heiliger, der Buße tut, oder eigentlich wie jeder Chriſt ſein Leben führen ſoll, in der Hoffnung des zukünftigen; denke dir Freund, was ich empfinden muß, wenn ich auf alles, was nur meinen Sinn für die Künſte, für den Umgang mit geiſtreichen Perſonen, der den Geſchmack bildet, anregen kann, geradehin ganz Verzicht zu leiſten genötigt bin? — Ich müßte verzweifeln, oder vielmehr ich würde längſt meinen Poſten aufgegeben haben, wenn nicht ein ſehr liebes, liebes Weib mir alle Bitterkeiten, die man mich hier bis auf die Neige auskoſten läßt, verſüßte und meinen Geiſt ſtärkte, daß er die Zentnerlaſt der Gegenwart tragen und noch Kräfte für die Zukunft behalten kann." (An ſeinen Freund Theodor von Hippel.) Eine damals entſtandene große Klavierphantaſie reichte er unter dem Pſeudonym Giuſeppe Dori aus Warſchau bei einer Ausſchreibung des Nägeliſchen Verlages in Zürich ein, hatte aber damit keinen Erfolg. Ende des Jahres 1803 fällt nach ſeinen Tagebüchern, die er am 1. Oktober desſelben Jahres zu führen begann, auch eine Klavierſonate in As-dur. Unterm 7. Oktober 1803 findet ſich folgende für ſein künſtleriſches Urteil bezeichnende Eintragung[1]: „Abends Quartett bey Reichenberg - Hr. von Piwnicki ein angehender Auscultator und, wie er von ſich ſelbſt erzählt hatte, großer Violon Celliſt, ließ ſich hören oder es wurde ihm vielmehr etwas auf den Zahn gefühlt, wobey er denn nun höchſt erbärmlich beſtand. — Ein elendes Quadro von Pleyel und koñte nicht aus der Stelle. — Nachher wurden einige Quadros von Haydn gemacht — erbärmlich, wie gewöhnlich alle Muſik hier in dieſem abſcheuligen Neſt unter aller Critick iſt, aber der himmliſch originelle Gang der Harmonie entzückte mich doch — H(aydn) würde unbeſchreiblich groß ſein in der Inſtrumental Muſick wenn er das Tändeln ließe — Alle dieſe Tändeleyen in ſeinen (Quartetten) verunzieren das Ganze — Die kleinen Menuetti welche er gewöhnlich Scherzo Allegro überſchreibt ſind ſehr pikant durch originelle Ausweichungen — oft ſind ſie auch nichts weniger als Scherzos w. z. B. (Notenbeiſpiel unleſerlich) Nachher probierten wir d Meſſe ex G. d. es ging ſchlecht — d Fuge ex E b wollte durchaus nicht gehen. Himmel es geht nichts hier!" Tags darauf ſchreibt er in ſein Tagebuch folgenden, offenbar als Reſumé des Vorhergehenden aufzufaſſenden Satz: „In der Inſtrumentalmuſick ſoll Haydn mein Meiſter ſein — ſo wie in der Vokalmuſick Händel und Mozart."

Von dieſen bewußten Abſichten iſt indeſſen in ſeinen Werken nichts zu ſpüren. Unterm 17. Oktober finden wir folgende Klage: „Gearbeitet den ganzen Tag! — O weh! — ich werde immer mehr zum Regierungs Rath — Wer hätte das gedacht vor drey Jahren — Die Muſe entflieht — der Aktenſtaub macht die Ausſicht finſter und trübe! —"

Kurz zuvor hatte er eine kleine Freude erlebt: ſich das erſtemal gedruckt zu ſehen. Für die Kotzebueſche Zeitſchrift „Der Freimütige" hatte er ein kurzes, ironiſch gehaltenes „Schreiben eines Kloſtergeiſtlichen an ſeinen Freund in der Hauptſtadt" verfaßt. Er berührt dabei die Frage der antiken Chöre in Schillers „Braut von Meſſina" und kommt zu folgendem Ergebnis: „Ohne Klanginſtrumente, ohne notierte Deklamation wird alles nur ein unnützes Geplapper ſein". Hierin hat Hoffmann nicht recht: die moderne Technik der Sprechchöre hat dies bewieſen. Bemerkt ſei, daß der Wagnerianer Hans von Wolzogen dieſe Ausführungen als Anklang Wagnerſcher Theorien anſieht. (Die Wagnerianer waren in dieſer Hinſicht ſtets ſehr weithörig!) In die Plozker Zeit fallen noch zwei Fragmente von Singſpieltexten: „Der Renegat" und „Fauſtina".

[1] Rechtſchreibung und Interpunktionen wie im Original.

Inzwischen waren des Dichters Berliner Freunde auch nicht müßig. Vor allem dem treuen Hippel konnte Hoffmann die Berufung nach dem „polnischen Paris“, nach Warschau, verdanken. Im Tagebuch vom 1. 1. 1804 begrüßt er damit (und mit einer unerfüllt gebliebenen Hoffnung auf eine große Erbschaft) das neue Jahr. Im April 1804 zog das junge Paar nach Warschau. „Schon die Stadt“, schreibt Viktor Schweizer a. a. O., „mit ihrem fremdartigen, außereuropäischen Gepräge, dem bunten Durcheinander aller möglichen Nationen und dem seltsamen Kontrast in ihrer Lebensweise mußte seiner Phantasie das ergiebigste Beobachtungsfeld bieten. „Wichtig wurde die Freundschaft mit seinem späteren Biographen Julius Eduard Hitzig (1780—1849) und mit dem Sohne seines Taufpaten, dem Dichter Zacharias Werner (1768—1823), zu dessen in jener Zeit entstandenem Drama: „Das Kreuz an der Ostsee“ Hoffmann eine Schauspielmusik schrieb. Ende des Jahres folgte eine Vertonung von Clemens Brentanos „Lustigen Musikanten“, aufgeführt im April 1805, hierauf die romantische Oper „Liebe und Eifersucht“ (nach Calderons „Schärpe und Blume“), deren Text er selbst schrieb. Eine zweite und zwar komische Oper: „Die ungeladenen Gäste, oder der Kanonikus von Mailand“ ist verloren. Noch und zwar in das letzte Jahr des Warschauer Aufenthaltes fällt der Plan einer mit Zacharias Werner als Librettisten gedacht gewesenen „Faust-Oper“[2]. In diese Zeit fallen auch einige Orchesterwerke: die Symphonie in Es-dur und drei Ouvertüren in C-dur, D-dur und eine für die Kirche bestimmte in F-dur (aus einem Grave und einem fugierten Teile bestehend). Im Frühjahre 1806 wurde eine „Musikalische Akademie“ gegründet und Hoffmann wurde ihr ehrenamtlicher Kapellmeister. „Man mietete den teilweise durch Feuer zerstörten Mniszekschen Palast und baute mit privaten Mitteln den großen Saal zu einem hervorragenden Konzertraum aus, der durch zwei Etagen ging. Hoffmann besorgte die Innenarchitektur, malte selbst Fries und Wände aus.“ Nun war der Dichter am Ziele lange gehegter Wünsche. Das erste Konzert fand am 3. August 1806 statt. Gluck, Cherubini, Haydn, Mozart und sogar eine Beethovensche Symphonie (leider verschweigt der Chronist welche) wurden studiert; aber auch häufig wurden die Arbeiten Hoffmanns, so insbesondere öfters obengenannte Symphonie, vorgetragen. Da kam ein furchtbares Ereignis, dessen Vorboten man in der lebenslustigen Stadt gar nicht so recht beobachtet zu haben schien: die Schlacht bei Jena hatte den Franzosen den Weg frei gegeben und am 28. November 1806 zogen die Franzmänner in Warschau ein, lösten die Regierung auf und alle Angestellten waren über Nacht brotlos, wenn auch für den Anfang die Verteilung der Kassenbestände der aufgelösten Regierung die Betroffenen wenigstens mit augenblicklichen Geldmitteln versorgt hatte. Die meisten, so auch Zacharias Werner, der zum „Großherzog von Frankfurt“ Freiherrn von Dalberg zog, flatterten in alle Winde. „Hoffmann blieb vorderhand in Warschau und leitete die Konzerte der musikalischen Akademie, die auch während der Besetzungszeit mit großem Erfolg weitergeführt wurden. „Da die bisherige Wohnung zu kostspielig wurde, zog er in den Mniszekschen Palast: doch schickte er im Jänner 1807 seine Frau mit dem 1805 geborenem Töchterchen Cäcilie und noch einer im Haushalte lebenden jüngeren Verwandten zu seiner Schwiegermutter nach Posen. Allein zurückgeblieben verfiel er in ein schweres nervenfieberartiges Leiden, wo ihn treue Freunde pflegten. Er schrieb in Warschau noch ein Quintett für Streichquartett und Harfe, suchte aber vor allem nach einem neuen Posten, bis er schließlich auf ein im „Reichsanzeiger“ eingerücktes Inserat vom Reichsgrafen Fr. Julius Heinrich von Soden nach Bamberg als Theaterkapellmeister berufen wurde (1808). Da er erst mit 1. September 1808 seinen Dienst anzutreten hatte, schrieb er: „dem Grafen zu Dank und um seine musikalische Befähigung zu erweisen“, zu Beginn des Jahres 1808 die Vertonung von Sodens Operntext: „Der Trank der Unsterblichkeit“, er holte dann seine Familie aus Posen ab und trat am 1. September in Bamberg an.

[2] Schon im Oktober 1795 hatte er aus Goethes „Faust“ die Stelle „Judex ille cum sedebit“ komponiert.

Deutſche Muſikpflege in Poſen und Bromberg.

Von Georg Jaedeke, Bromberg.

Es iſt noch garnicht lange her, da erhielten deutſche Chöre aus dem Weichſel- und Warthelande die Einladung, an einem großen Weichſelland-Sängerfeſte in Danzig teilzunehmen. Wie freudig wurde dieſe Einladung von allen Sänger-Chören hierzulande aufgenommen! Friſch ging es an die Arbeit, galt es doch unſeren Danziger Sangeskameraden zu zeigen, daß es im Weichſellande deutſche Chöre gibt, die noch im Stande ſind Hochkünſtleriſches zu leiſten. Im Programm war für unſere Chöre breiter Raum gelaſſen worden, die Danziger Chöre ſelbſt traten zurück, das Sängerfeſt ſollte ja in erſter Linie für unſere auslandsdeutſchen Chöre ſein. Männerchöre aus Bromberg, Graudenz, Dirſchau, Thorn, Poſen und Liſſa wollten einzeln und vereint ihr Beſtes zeigen. Dem Bromberger und Poſener Bachverein war eine beſondere „Stunde der Kirchenmuſik" mit Werken des großen Thomaskantors in der altehrwürdigen Marienkirche eingeräumt. Aber es ſollte anders kommen. Schon war der Brand an der Dirſchauer Grenze entfacht. Durch unerhörte Schikane der polniſchen Zollbeamten war es nicht jedem Volksgenoſſen gegönnt, in das Freiſtaatgebiet zu gelangen. In letzter Stunde wurde von den polniſchen Behörden die Reiſe der Sänger nach Danzig verboten. Wieder war die Vorarbeit umſonſt geweſen. Das Danziger Sängerfeſt mußte in kleinerem Rahmen ſtattfinden.

Auch noch andere Enttäuſchungen hatten die braven deutſchen Sänger mutlos gemacht. Vor Oſtern ds. Js. probten die Bachchöre Bromberg, Poſen und Liſſa Bruckners f-moll-Meſſe, es ſollte die Erſtaufführung in Polen werden. Wöchentlich zwei- bis dreimal fanden ſich die Chöre zu Proben zuſammen, auch hier kam es nicht zur Aufführung, den vier reichsdeutſchen Soliſten wurde die Einreiſe nach Polen verweigert. — Und einmal ſollte es nach Berlin gehen. Ein Auswahlchor der drei Bachvereine erhielt vom V. d. A. die Einladung, in Berlin ein Gaſtkonzert mit Kantaten und Teilen aus der h-moll-Meſſe von Bach zu geben. Die Vorbereitungen waren auch hier abgeſchloſſen, im letzten Augenblick mußte das Konzert ausfallen, die Chöre wurden von den polniſchen Behörden nicht über die Grenze gelaſſen. Und dieſes geſchah in der Zeit der deutſch-polniſchen Annäherung!

Aber auch viele ſchöne Erfolge haben die deutſchen Chöre im Weichſel- und Warthelande gehabt. Als beſte und künſtleriſch reifſte Chorvereinigungen ſind die Bachchöre Poſen, Bromberg und Liſſa zu nennen, die ſeit vielen Jahren beſtes deutſches Kulturgut pflegen. Es ſind jetzt 42 Jahre vergangen, als Paſtor D. Greulich in Poſen den Kreuzkirchen-Chor, der ſpäter zum „Bachverein" umgewandelt wurde, gründete. Wie oft erklangen in der traditionellen Poſener Kreuzkirche die Kantaten und Paſſionen Bachs unter der hervorragenden Leitung Paſtor D. Greulichs. Die Werke des großen Tkomaskantors waren in Poſen längſt Volksgut geworden. Freilich riß der große Krieg und die ſtarke Abwanderung der Nachkriegszeit ſtarke Lücken in die Reihen der Sänger. Aber mit großem Idealismus und mit Begeiſterung verſtand es D. Greulich immer wieder, der ſchwierigen Situation Herr zu werden.

Als der Poſener Bachverein im Februar 1926 die Johannis-Paſſion vorbereitete, mußten die Proben eingeſtellt werden und die Aufführung ausfallen, weil in dieſer Zeit die Kreuzkirche durch eine Exploſion des in der Nachbarſchaft ſtehenden Gasbehälters der Städtiſchen Gaswerke ſtark beſchädigt wurde. Durch dieſes Eingreifen höherer Gewalt war die Erneuerung der Kirche notwendig geworden. Durch Paſtor D. Greulichs Tatkraft und durch die Bereitwilligkeit weiterer Kreiſe gelang es die Mittel aufzubringen, die Kirche umzubauen. Durch den Einbau einer 250 Perſonen faſſenden Sänger-Bühne und den Neubau einer Orgel (Haupt- und Nebenorgel — 65 Regiſter, 4 Manuale — ein Werk des Danziger Orgelbaumeiſters J. Goebel) entſtand ein Raum, der mit einer idealen Akuſtik für die Aufführungen des Bachvereins nahezu vollendet war. Die Poſener Kreuzkirche wurde immer mehr Mittelpunkt der Kirchenmuſik in Poſen. Außer vielen Kantaten und den Paſſionen von Bach erklangen dort unter der ausgezeichneten Leitung Paſtor D. Greulichs die Missa Solemnis von Beethoven, die h-moll-Meſſe von Bach, Erntefeier und Geburt Chriſti von Herzogenberg,



Prof. Oskar Meister

Geb. 22. April 1846, gest. 15. Januar 1907. Begründer des Meister'schen Gesangvereins zu Kattowitz (15. Juli 1883).



Prof. Fritz Lubrich - Beuthen/Oberschl.

Leiter des Meister'schen Gesangvereins zu Kattowitz.



Der Meister'sche Gesangverein bei einem Konzert im Stadttheater Hirschberg/Rsgb.
(März 1939)



Der Meister'sche Gesangverein bei einem Konzert im Dresdner Vereinshaus
(März 1939)

der Messias von Händel. Ständig aber wirkte der Bachverein in Gottesdiensten, bei Kirchentagungen und Veranstaltungen charitativen Charakters mit. Mit der Aufführung der 3 Bachkantaten „Schauet doch und sehet" — „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" — „Der Friede sei mit dir" am 18. November 1931 führte D. Greulich zum letztenmal den Taktstock.

Der starke Rückgang des Deutschtums schien eine Zeitlang den Bestand des Bachvereins zu gefährden. Es fanden sich aber Kräfte — hier sei besonders der Posener Bankdirektor Hugo Boehmer, selbst ein ausgezeichneter Bachsänger, genannt — die mit neuer Tatkraft und und unter großer Opferbereitschaft dieses wichtige Kulturgut zu erhalten wußten. Im Jahre 1932 wurde der Verfasser — ein Schüler Prof. Reimanns, Berlin — zum Dirigenten der Bachvereine in Posen, Lissa und Bromberg berufen. Im vollen Bewußtsein der großen Aufgabe, die hohe Tradition der Bachvereine aufrecht zu erhalten und das hohe Gut der deutschen Kirchenmusik zu hüten, ging er an die große Aufgabe. Die Bachchöre aus Bromberg — der Bromberger Chor ist eine Gründung des Unterzeichneten — und Lissa wurde zu Großaufführungen mit herangezogen. In vielen Orgelkonzerten setzte sich der Unterzeichnete auch besonders für die Werke von Max Reger und der Zeitgenossen Fortner, Thomas und insbesondere J. N. Davids ein. Seit 1932 gelangten folgende Werke zur Aufführung: Die Johannes- und Matthäus-Passion Bachs zweimal in Posen und je einmal in Bromberg, der Messias von Händel, die Jahreszeiten von Haydn, die Geburt Christi von Herzogenberg und zweimal das Deutsche Requiem von Brahms. Das letzte Werk, die f-moll-Messe von Anton Bruckner, mußte wie schon erwähnt ausfallen. In einer Pressebesprechung der Requiemaufführung heißt es: „Der Bachverein hat sich selbst das künstlerische Zeugnis ausgestellt, wenn er im Brahmsjahr seine ganze Kraft diesem Werke verschrieb. Die Requiem-Aufführung hat einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen. Erstaunlich mühelos sind in allen Chorstimmen die vielen Schwierigkeiten überwunden worden. Die wundervolle Einheit der Soprane und Alte, ihre Steigerungsfähigkeit an Stellen, die höchste Spannkraft erfordern und ihre Art zu phrasieren, sind das Ergebnis einer hohen Chordisziplin."

Im Jahre 1938 fand in Posen das erste Landeskirchenmusikfest der Unierten Evangelischen Kirche im damaligen Polen statt. Die Zeitung der deutschen Volksgruppe in Polen, die „Deutsche Rundschau", schreibt hierüber u. a. folgendes: „Die Pflege der Kirchenmusik, die eine ganz besonders charakteristische Erscheinung für die Stadt Posen ist, hat mit diesem ersten Kirchenmusikfest eine außerordentliche Bereicherung erfahren. Es sind Kräfte am Werk, die diese Tradition hochhalten, ja, ihr sogar eine der Neuzeit und ihren Forderungen entsprechende Note verleihen wollen. Darum ist auch der Versuch gemacht worden, sich einmal nicht nur auf eine einzige Aufführung und auf ein einziges Werk zu beschränken, sondern in weit größerem Rahmen in Form eines mehrtägigen Musikfestes einen Querschnitt durch die Kirchenmusik vergangener Jahrhunderte und der Gegenwart einem erweiterten Zuhörerkreis zu geben. Dieses Musikfest war — das sei eindeutig festgestellt — ein großer Erfolg und einer der markantesten Abschnitte in der Musikgeschichte Polens zugleich. Wer dieses Fest miterlebt hat, der konnte wieder einmal feststellen, welche starken Wirkungen die Kirchenmusik ausstrahlt. Diese Wirkungen bleiben nicht auf die rein musikalische und künstlerische Seite beschränkt, sondern erstrecken sich auf deutsch-völkische Kulturarbeit überhaupt. Diese Feststellung ist für auslandsdeutsches Leben wichtig, sie fand in Posen wieder einmal ihre Bestätigung."

Eine weitere Pflegestätte deutscher Kirchenmusik wurde in Bromberg die evangelische Pfarrkirche. Hier war es der Bromberger Bachverein, der unermüdlich, auch in den schwersten Jahren polnischer Unterdrückung, bestes deutsches Kulturgut der deutschen Volksgruppe vermittelte. Bromberg hatte zur polnischen Zeit noch ein starkes Deutschtum. Auch in den umliegenden Weichseldörfern hielten deutsche Bauern fest an ihrer Scholle. Die deutsche Musikpflege fand in Bromberg starken Widerhall. Die Konzerte der deutschen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft, wo ausschließlich reichsdeutsche Künstler verpflichtet wurden, mußten allerdings in den letzten Jahren durch die Einreiseschwierigkeiten der Künstler eingestellt werden. Und wieder war es die Kirchenmusik, die noch in den letzten Jahren von den polnischen Behörden geduldet wurde. Den herrschenden Schwierigkeiten zum Trotz hatte auch

hier wie in Posen die deutsche Minderheit den Weg zu Bach gefunden. Unvergeßlich die letzte Aufführung der Matthäuspassion. Der große Raum der Pfarrkirche war restlos besetzt. Aus der näheren und weiteren Umgebung, selbst aus Konitz, waren deutsche Volksgenossen in Autobussen nach Bromberg gekommen, um dieses größte Werk des Thomaskantors mit zu erleben. Hunderte von Menschen mußten an der Tür der Pfarrkirche umkehren, da die Eintrittskarten schon im Vorverkauf restlos ausverkauft waren.

Der Bromberger entsetzliche Blutsonntag hat auch die Reihen der Sänger gelichtet. Hart waren die Schläge, die auf uns in den letzten Jahren niedergegangen sind. Wir aber wußten mit wachsender Gewißheit: Es kommt der Tag. Jetzt aber ist die Befreiung gekommen und wir haben ein Bekenntnis abzulegen für Deutschland und unsern Führer Adolf Hitler!

Volksliedsammlungen der Deutschen in Polen.

Von Guido Waldmann, Stuttgart.

Die Sammlung und Erforschung deutscher Volksmusik auf dem Gebiet des ehemaligen Polens setzte weit später ein als in anderen deutschen Grenzlandschaften und Volksinseln. Während sich schon Goethe um das deutsche Volkslied im Elsaß bemühte, J. G. Meinert bereits 1817 seine mustergültige Sammlung mit Liedern aus dem Kuhländchen veröffentlicht, der Grundstein für die Volksliedforschung in der Gottschee Ende des vorigen Jahrhunderts gelegt wird, setzt in den deutschen Siedlungsgebieten Polens eine planmäßige Sammlung erst nach dem Weltkrieg ein.

Gewiß waren schon vor dem Weltkrieg zwei Sammlungen aus Landschaften erschienen, die dem polnischen Staat der Jahre 1919—39 angehörten: so erschien in Danzig die Sammlung von A. Treichel „Volkslieder und Volksreime aus Westpreußen"; 1913 veröffentlichte Karl Adamek seine „Deutschen Volkslieder und Sprüche aus dem Netzegau", diese beiden Sammlungen vermitteln uns aber das Liedgut einer deutschen Landschaft, die nicht zum eigentlichen Kerngebiet des polnischen Volkstums gehört. Wenn wir in dem Vorwort von Adamek lesen „Es soll nicht der Zweck der vorliegenden Sammlung sein, unsere Kenntnisse der deutschen Volksliedddichtung wesentlich zu bereichern", dann sehen wir, wie wenig dieser Sammler daran dachte, daß die deutschen Dörfer des Ostens wertvollstes Volksmusikgut bergen könnten. Dieser Nachweis wurde erst nach dem Weltkriege erbracht, als eine Reihe von Forschern aus dem Posenschen, aus der Bielitzer Volksinsel und anderen Landschaften planmäßig daran gingen, deutsche Volksmusik in Mittelpolen, in Galizien und auch weit im Osten des polnischen Staates aufzuzeichnen. Es zeigte sich, daß in den deutschen Dörfern dieser Gebiete ein Reichtum an Volksliedern enthalten ist, der sie neben die besten deutschen Liedlandschaften stellt. Einige der wesentlichsten und wertvollsten Arbeiten sollen hier nachfolgend benannt werden.

Kurt Lück / Robert Klatt, „Singendes Volk", Volkslieder aus Kongreßpolen und Wolhynien. Verlag: Historische Gesellschaft für Posen, 1935.

Kurt Lück ist einem jeden, der sich mit Polen beschäftigt hat, durch sein grundlegendes Buch „Deutsche Aufbaukräfte in der Entwicklung Polens" bekannt, hat sich aber auch um das deutsche Volkslied in Mittelpolen außerordentlich verdient gemacht. Nachdem er bereits in mehreren Veröffentlichungen das Liedgut einzelner Landschaften dargestellt hat (ich weise hier vor allem auf das ausgezeichnete Buch „Die deutschen Siedlungen im Cholmer und Lubliner Lande" hin), faßt er in der Sammlung „Singendes Volk" die Ergebnisse seiner Sammeltätigkeit zusammen.

Erstaunlich ist die Fülle alter Balladen, die sich nicht nur durch ihren gut erhaltenen Text auszeichnen, sondern sich auch mit wertvollen Liedweisen erhalten haben. In einem deutschen Dorf im Kreis Konin zeichnete Lück das Lied von den zwei Königskindern auf, das Lied, das wir jetzt nach einer Durmelodie singen. Wir wissen aber, daß das Lied von den zwei Königskindern enge Beziehungen zum alten Elsleinlied des 16. Jahrhunderts besitzt, ohne daß

die Abhängigkeit der neueren Weiſe eindeutig nachzuweiſen war. Die Aufzeichnung von Lück zeigt uns nun, daß die Ballade, wie ſie Lück im Kreiſe Konitz aufzeichnete, ſich dort mit einer Weiſe erhalten hat, die eindeutig auf die alten Belege der Elsleinweiſe hinweiſt. Es zeigt ſich an dieſem Beiſpiel wieder einmal, welche Bedeutung der Grenzlandſchaft und den Volksinſeln für die geſamtdeutſche Volksliedforſchung zukommt und wie ſich dort in der Abgeſchloſſenheit der Randlandſchaften alte Formen bewahren.

Auch eine Reihe anderer Lieder der Sammlung von Lück ſind mit Mollweiſen überliefert, die deutlich ihre Herkunft aus kirchentonlichen Melodien verraten. Es wäre falſch, das Vorhandenſein ſolcher Melodieweiſen mit einer Beeinfluſſung durch das Umvolk zu erklären, vielmehr handelt es ſich auch hier um das Fortleben alter Melodieformen, die im binnendeutſchen Gebiet im Zuge der allgemeinen Verdurung des Liedes verloren gegangen ſind.

Neben Balladen und Liebesliedern bringt die Sammlung von Lück auch Soldaten-, Scherz- und Kinderlieder. Zu einer Reihe von Melodien hat Reinhard Nitz aus Poſen einfache Sätze geſchrieben, die eine vielſeitige Verwendung des Liederbuches in der praktiſchen Volkstumsarbeit gewährleiſten.

Der Mitarbeiter von Lück, Robert Klatt, dem wir die Aufzeichnung von unzähligen Liedern verdanken, zeichnet in dem Aufſatz „Vom Volksliedſammeln in Mittelpolen" (Deutſche Monatshefte in Polen, Jahrgang 3, Seite 251—265) ein lebendiges Bild von dem deutſchen Menſchen in Mittelpolen, von der Bedeutung, die das Lied in ſeinem Leben beſitzt, von den Gefahren, die der deutſchen Volksmuſik und damit dem deutſchen Volkstum dieſer Menſchen drohen. Er weiſt beſonders auf die Unduldſamkeit der Sektierer, leider auch mancher Kantoren hin, die den Einbruch minderwertigen Singens begünſtigten (ſo etwa durch Propagierung von Liedern in der Art von: „Mein Jeſus hat ein Telephon, Telephon, Telephon, wenn ich ruf', ſo kommt er ſchon, kommt er ſchon, kommt er ſchon") und hier und da dazu führen, daß das Singen vollſtändig verſtummt. Sein Beitrag iſt für jeden, der ſich mit Aufzeichnungen von Liedern beſchäftigt, von größtem Intereſſe.

Aus Galizien berichten uns folgende Sammlungen:

Friedrich Rech und Otto Kantor, „Heimatlieder aus den deutſchen Siedlungen Galiziens". (Heft 1, Muſikverlag Fortuna in Biala bei Bielitz 1924, Heft 2 Verlag Lincks Cruſius, Kaiſerslautern 1927.)

Frida Beck-Vellhorn, Aus deutſchen Gauen, Lieder der Deutſchen in Galizien. Verlag Günther Wolff, Plauen, 1936.

Nach der erſten größeren Veröffentlichung über das Liedgut der Galiziendeutſchen, den beiden kleinen Bändchen von Rech-Kantor, erſcheint 1936 eine größere zuſammenfaſſende Sammlung von Beck-Vellhorn. Ein Vergleich der verſchiedenen Faſſungen von Liedern, die ſich in beiden Sammlungen finden, zeigt, wie vielgeſtaltig das deutſche Lied in Galizien iſt und welch verſchiedene Altersſchichten ſich aufweiſen laſſen. So iſt beiſpielsweiſe in beiden Sammlungen das Lied „Maria, die ging wandern" enthalten, ein Lied, das im ganzen Oſten bis an die Wolga und nach Sibirien hinein bekannt iſt. Die Aufzeichnung von Rech bringt das Lied mit einer Weiſe, die man durchaus als doriſch bezeichnen könnte. Beck-Vellhorn bringt dasſelbe Lied in zwei Aufzeichnungen. Die erſte, im gleichen Dorf aufgezeichnet, aus dem auch Rech ſein Lied hat, ſtimmt damit vollſtändig überein. Die zweite Aufzeichnung aus einem anderen Ort bringt einen vollſtändigeren Text, aber mit einer Melodie, die zwar einige Anklänge an die erſte Liedweiſe erkennen läßt, ſich aber bereits in einem klaren eindeutigen Dur bewegt.

Die Vielgeſtaltigkeit des deutſchen Liedes in Galizien erklärt ſich zum Teil auch aus der verſchiedenen Stammesangehörigkeit der Deutſchen Galiziens.

Ein Lied, wie „Gäi i wohl aſſi iwer döi Rott" läßt nicht nur im mundartlichen Text erkennen, daß es ſich hier um eine Böhmerwäldlerſiedlung handelt, ſondern unterſcheidet ſich auch durch die Struktur der Melodie ganz weſentlich von den Liedweiſen, wie wir ſie bei den pfälziſchen „Schwaben" finden.

Die 116 Lieder, die Beck-Vellhorn in ihrer Sammlung vereinigt, vermitteln uns einen ausgezeichneten Querſchnitt durch das Liedgut der Galiziendeutſchen. Fritz Scharlach hat

einfache Sätze zu den einzelnen Liedern geſchaffen, die das Muſizieren dieſes Liedgutes in den verſchiedenſten Formen ermöglichen.

Die große Bedeutung, die Volkslied und Volkstanz im Volkstumskampf zukommen, iſt in Polen früh erkannt worden. Vor dem Kriege ſchreibt Adamek im Vorworte ſeiner Sammlung: „An dieſer Stelle ſoll nur verſucht werden, feſtzuſtellen, wie weit die Deutſchen des Netzegaues ihr Volkstum bewahrt haben", die Sammlungen der Nachkriegszeit ſind bereits ganz bewußt in den Dienſt des Volkstumskampfes geſtellt worden, ſie ſollten dazu beitragen, die deutſchen Widerſtandskräfte gegenüber den Einwirkungen der polniſchen Staatsbehörden und den ſtillen Einflüſſen des fremden Volkstums zu ſtärken. In dem politiſchen Kampf der letzten Jahre drang dann auch das neue Kampflied in die deutſchen Städte und Dörfer Polens ein. Es iſt ja allgemein bekannt geworden, wie wenig Grenzpfähle und peinliche Kontrollen an den neu errichteten Grenzen vermocht haben, die Verbreitung des Kampfliedes zu verhindern. Aber auch in Polen ſelbſt, vor allem in Bromberg, ſind Lieder entſtanden, die den Kampf der deutſchen Volksgruppe begleiten. 1936 erſcheint im Verlag der Jungdeutſchen Partei in Bielitz ein Liederbuch der Deutſchen in Polen. „Sing mit, Kamerad!" iſt der Titel des kleinen Bändchens, in graues Leinen iſt es gebunden, das deutſche Weber aus dem Notſtandsgebiet um Lodz gewebt haben. Dieſes Liederbuch bringt ſo gut wie gar keine Volkslieder aus den deutſchen Dörfern Polens, — das unterſcheidet dieſes Büchlein weſentlich von den Quellenwerken Lücks und Beck-Vellhorns —, es ſtellt aber in einer glücklichen Verbindung des alten „Zupfgeigenhansl" und der Liederbücher der HJ eine ſcharfe Waffe im politiſchen Kampf dar und gehört zu den beſten Liederbüchern, die eine deutſche Volksgruppe jenſeits der Grenzen für den Volkstumskampf bereitgeſtellt hat.

Eine Reihe von Kampfliedern aus dieſer Sammlung, ergänzt durch einige Soldatenlieder, bringt das Liederblatt der HJ 87/88 (Verlag Kallmeyer), zu dem auch ein Muſikblatt mit Inſtrumentalſätzen erſchienen iſt.

Abſchließend ſei noch darauf hingewieſen, daß drei Lieder aus Mittelpolen, aus Galizien und aus dem Cholmer Land von Walter Rein für gemiſchten Chor, 2 Geigen, Violoncello und Flöte bearbeitet wurden. (In: W. Rein, Geſellenlieder, Kantaten über Lieder der Volksdeutſchen im Ausland. Verlag Vieweg, Berlin-Lichterfelde.) Jeder, der zu dieſen Bearbeitungen greift, wird ſeine Freude an den ſchönen Liedweiſen und der lebendigen, klangſchönen Bearbeitung haben. Zum Lied „Es wollt ein Reiter jagen" aus Galizien liegt ein dreiſtimmiger Frauenchorſatz von Ceſar Bresgen vor. (In: „Singebuch für Frauenchor." Georg Kallmeyer-Verlag.)

Der Volkstanz der Deutſchen in Polen.

Von Arthur Nowy, Berlin.

Wenn heute überhaupt über den Volkstanz der Deutſchen in den Gebieten des bisherigen polniſchen Staates geſprochen werden kann, dann iſt dies das Verdienſt einiger weniger Volkstanzſammler. Sie haben in Überwindung der auftretenden vielfältigen Schwierigkeiten eine wirklich dankenswerte Arbeit geleiſtet. Wenn vor dem Weltkriege allenfalls ein Teil des deutſchen Volkes im günſtigſten Falle um die Exiſtenz deutſcher Siedler und Siedlungen außerhalb der Reichsgrenzen wußte, dann verſtärkte ſich in ſeiner Folge und im Zuſammenhang mit den geſchichtlichen Wandlungen des letzten Jahrzehnts der Wunſch, genaueren Einblick in ihre Lebensbedingungen und in ihre Lebensgewohnheiten zu erhalten. Erfreulicherweiſe nahm nun auch die Kulturarbeit einen breiteren Raum ein, in der als ſcheinbar recht unweſentlicher Faktor auch der Tanz mitberückſichtigt war. Nun iſt der Tanz gerade in Volkstums-Grenzgebieten ein ungemein wichtiger Gemeinſchaftswert. Wie Sprache, Lied und Tracht beiſpielsweiſe iſt er Sinnbild des Volkstums. Sinnbilder des Volkstums aber ſind Wahrzeichen, deren Erhaltung oder Verfall uns einen wahrheitsgetreuen Einblick in den jeweiligen Zuſtand ſolcher Bezirke gibt, die vom Mutterland abgetrennt, einer volksfremden Beeinfluſſung unterworfen ſind.

In Polen handelt es sich im Prinzip um zwei verschiedenartige Forschungsgebiete. Einmal um die beim oder kurz nach dem Kriegsschluß dem Reiche abgezwungenen Gebietsteile, zum andern um die schon über lange Zeiträume im bisherigen Kongreßpolen vorhandenen deutschen Siedlungen. Die Not, insbesondere die kulturelle, der schon vor 1914 räumlich vom Reich abgeschnittenen Deutschen ist unbeschreiblich groß gewesen, nachdem die Interesselosigkeit früherer Volksvertretungen jede tatsächliche Hilfe verabsäumte. Leider muß aber auch betont werden, daß die kulturelle Arbeit in den später verlorengegangenen Grenzgebieten viele Wünsche offen ließ.

Anläßlich einer Volkstanz-Schulungswoche[1] schilderte Prof. Horak die Begleitumstände des Tanzens in Mittelpolen. Dort ist es bedauerlicherweise so, daß die von ihm noch aufgezeichneten Tänze nicht mehr überall in lebendiger Überlieferung von Generation zu Generation weitergegeben werden. Man ist dabei, das Feiern fröhlicher und unbekümmerter Feste zu verlernen. Die Anlässe zum Tanz werden immer seltener genützt. Eine engherzige Geistlichkeit, übereifrige Religiosität und Neigung zum Sektierertum haben den lebensfrohen Tanzwillen der einstmals an Tänzen reichen Siedler im Laufe der Zeit verdrängt und eine „inhaltsleere Betriebsamkeit" an seine Stelle gesetzt. Kennzeichnend ist, daß dort, wo in deutschen Dörfern der deutsche Tanz auf diese Weise vernachläßigt wurde, der polnische Tanz in allmählichem Vordringen begriffen ist. Eine ähnliche Entwickelung soll sich nach anderen Schilderungen auch in Westpreußen angebahnt haben.

Diese Feststellungen sind im Hinblick auf die folgende kurze Betrachtung erforderlich, um von vornherein darauf hinzuweisen, daß überschwengliche Erwartungen eigentlich nicht berechtigt wären. Umso mehr muß man dann überrascht sein, wenn die Überprüfung der vorhandenen Unterlagen ein bewundernswertes Bild der Beharrungs- und der Abwehrkräfte, ja darüber hinaus der zwischenzeitlich wirksamen Formgebungskraft deutscher bäuerischer Menschen ergibt. Denn sie waren nicht nur völlig auf sich gestellt, ohne die notwendige Unterstützung der Heimat, sie lebten inmitten eines fremden Volkstums oder standen im täglichen Volkstums-Grenzkampf und befanden sich zum Teil im Banne einer fremdartigen Landschaft. Daß dies aber Umstände sind, die auf das Wesen und die Kultur der Betroffenen einwirken, wird niemand bestreiten.

An Unterlagen stehen die Sammelergebnisse verschiedener Forscher zur Verfügung. Freilich vermag der Sammel-Niederschlag als solcher, der aufgezeichnete Tanz also nicht immer auf den ersten Blick die volkstumserhaltenden Kräfte zu offenbaren. Es bedarf schon einer eingehenden Untersuchung um die besonderen Schwierigkeiten einer sachgerechten Tanzbetrachtung zu überwinden. Von denen, die sich dieser Aufgabe zugewandt haben, muß hier Prof. Karl Horak an erster Stelle genannt werden. Seiner unermüdlichen und sorgfältigen Arbeit verdanken wir die Kenntnis des Tanzgutes der deutschen Siedler in Mittelpolen[2]. Die Tänze der Deutschen in der Bielitz-Bialaer Sprachinsel hat Josef Lanz zusammengetragen[3], der auch zusammen mit Fritz Scharlach seine in Galizien gesammelten Volkstänze veröffentlichte[4]. Im gleichen Raum sammelte Frida Beck-Vellhorn[5]. Schließlich sammelte Willy Both unter großen Schwierigkeiten in Westpreußen[6].

Die Sichtung der beigebrachten Aufzeichnungen bestätigt eine überaus innige Verbundenheit des Überlieferungsgutes mit dem des Reichsgebietes. Naturgemäß ist sie am stärksten mit dem der benachbarten deutschen Landschaften, mit denen die bisherigen polnischen Gebiete raum-

[1] Schulungswoche für deutschen Tanz, Mittelstelle für Spielforschung der Arbeitsgemeinschaft für deutsche Volkskunde, Storkow 1938.

[2] Horak, Karl: Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen, Heft 1 und 2 (Plauen, 1936), Heft 3 Rundtänze (1937), Heft 4 Singtänze (gemeinsam mit Robert Klatt 1936).

[3] Lanz, Josef: Ostschlesische Volkstänze, 1. und 2. Teil (Plauen 1924 und 1931).

[4] Schwäbische Volkstänze aus Galizien, gesammelt von Josef Lanz, bearbeitet von Fritz Scharlach, Kassel 1936.

[5] Schwäbische Dorfmusik, Dorfmusik der Deutschen in Galizien, gesammelt von Frida Beck-Vellhorn, bearbeitet von Fritz Scharlach, Plauen 1936.

[6] Willy Both überließ mir einige Aufzeichnungen, die im Staatl. Inst. f. Dt. Musikforschung, Abt. Volksmusik hinterlegt sind.

politiſch zuſammengehörten, bzw. von denen früher die Siedler geſtellt wurden. Zumeiſt läßt ſich ſchleſiſches, märkiſches, pommerſches und oſtpreußiſches Tanzgut an Hand der vorhandenen Vergleichsfaſſungen wiedererkennen, wenn auch zuweilen größere Zuſammenhänge ſichtbar werden. Selbſtverſtändlich iſt mit den Tänzen auf Grund der vorerwähnten allgemeinen Begleitumſtände ſeit ihrer Verpflanzung in die neue Umgebung manche Veränderung von ſtatten gegangen. Nicht immer blieben Melodie und Form in der urſprünglichen Weiſe erhalten. Manches wurde umgeſtaltet, anderes ging völlig verloren und wieder anderes wurde überhaupt neugeformt. Zuweilen wurde wohl auch fremdes Gut aſſimiliert. Was bedeutet es aber ſchon, wenn in Oſtſchleſien der „Straſchak" von Deutſchen getanzt wird, deſſen rhythmiſche und bewegungsmäßige Subſtanz vermutlich auch nur wieder auf den deutſchen „Winkertanz" zurückgeht. Gewiß ſoll das pſychologiſche Moment einer ſolchen Übernahme nicht verkannt werden; die wirkliche Gefahr beginnt eben doch wohl erſt dort, wo Tänze mit anderer Rhythmik und anderer Bewegungsneigung angeglichen werden. Auch dann ließe ſich eine endgültige Entſcheidung über das Bild des Tanzens nur an Hand der praktiſchen Ausübung fällen, die das Ausmaß der tatſächlichen Verfälſchung der Bewegungshaltung und des Tanzwillens aufzeigt. In gleicher Weiſe wären natürlich auch die Rückwirkungen des deutſchen Tanzgutes auf die Polen zu beurteilen. Im allgemeinen iſt die Gefahr volksfremder Einflußnahme bei den Figurentänzen, dank der engen Verflechtung von Melodie und Form nur gering. So iſt denn der Straſchak auch nur eins der wenigen zu benennenden Beiſpiele. Der Reichtum an deutſchen Figurentänzen dagegen iſt wirklich beachtlich. Die gemeindeutſchen Formen: Herr Schmidt (mit Sproßformen Hühnerſcharre, Schwäger und wohl auch Liſchka), Kreuzpolka (Spitzpolka), Lott iſt tot, Siebenſchritt, Dreh dich um (Warſchauer, Schameritzel), Hans Adam (Judentanz und Bruder Micha), Klatſchſpiele, Wink-, Fang- und Fußſpiele ſind mehrfach an den verſchiedenſten Stellen vertreten. Hinzu kommen die im Reichsgebiet ebenfalls allgemein üblichen: Schuſtertanz und Beſentanz. Engere landſchaftliche Bindungen zeigen ſich in den Tüchertänzen, Taubentanz, Schmied, Spazierpolka, Helf Gott, ſowie allgemein in den Dreiertänzen zum ſchleſiſch-ſudetendeutſchen Raum; Winkertanz und Freut euch des Lebens weiſen eher nach der Mark; für den Brettſchneider verweiſt bereits Horak auf den pommerſchen Tiſchlertanz, ebenſo für „Hans Leberſtock" auf den oſtpreußiſchen Nickeltanz, der wiederum zum Webertanz-Zyklus gehört. Neben dieſen Beiſpielen allgemeiner und landſchaftlicher Übereinſtimmung ſei auch noch die ſelbſtgeſtaltende Tätigkeit nachgewieſen. Als Beiſpiel ſei der Tanz „Fix Michel" gewählt. Die Melodie iſt ohne Frage die des Vetter Michel geweſen, der in Niederdeutſchland, aber auch in Schleſien noch heute zum Tanze üblich iſt. Offenbar iſt den Deutſchen in Mittelpolen der Wortlaut der Tanzweiſe frühzeitig verloren gegangen. Die Zerſtörung der urſprünglichen Einheit hatte zur Folge, daß auch die Melodie nur noch teilweiſe erhalten blieb. Man ergänzte nun einen neuen zweiten Teil und ſchuf abweichend zu der ſonſtigen deutſchen Tanzüberlieferung eine neue Tanzform. Aus dem niederdeutſchen Paartanz wurde ein Dreiertanz, der die rhythmiſchen Impulſe der Melodie glücklich in neuer Weiſe ausdeutete. Die Schrittausführung bei den genannten Tänzen iſt unterſchiedlich. Auffälligerweiſe herrſcht in Mittelpolen ein bewegtes Schreiten, Schleifen und Stampfen vor, während im ſchleſiſch-galiziſchen Raum ein hüpfendes Sich-Bewegen, ſowie zahlreiche Fußſpiele das Tanzbild beſtimmen. Die Freude an Geſte und Gebärde iſt wie die bereits erwähnten Tänze, aber auch andere (Hauer, Schnittertanz, Segentanz) erweiſen, in ſtarkem Maße erhalten geblieben. Ein ſtarkes Raumbewußtſein zeigt ſich nicht nur in der Ordnung der Tanzenden bei den Paartänzen, ſondern auch in der Gruppierung von 4 Dreierreihen zu „Freut euch des Lebens", in der Achtpaaraufſtellung zum „Hans Leberſtock" (!) und im weſtpreußiſchen „Trampett"[7] beiſpielsweiſe. Bei den Rundtänzen herrſchen Walzer, Polka und Rheinländer vor. Die Lockerung des Tanzgefüges, der Wunſch nach Erweiterung des Melodiengutes haben offenbar den Austauſch des völkiſchen Melodiengutes befördert. So wie wir in den Notenbüchern polniſcher Muſikanten deutſche Rundtanzmelodien[8] antreffen, ſo finden wir auch bei den deutſchen Muſikanten

[7] In Nowy: Tänze deutſcher Gaue 1. Heft, Leipzig (im Druck).

[8] Bezeichnenderweiſe unterſchlugen die Polen auf ihrem Kartenmaterial für die Internationale Volkstanzausſtellung in Paris (1937) den in Galizien und Mittelpolen weitverbreiteten Walzer vollſtändig.

polnische Melodien. Insbesondere sind von deutscher Seite Mazurkas übernommen worden. Auffällig ist dabei das unverkennbare Bestreben, derartige Melodien der eigenen Musikalität anzugleichen[9]. Zahlreiche der zum Rundtanz verwandten Melodien stellen die Reste ursprünglicher Tanzüberlieferung dar, die Tanzform wurde vergessen, die Melodien hafteten aber den Musikanten noch im Ohr, oder sie waren gar niedergeschrieben. So leben sie noch heute als Walzer, Schleifer, Hopser usw. in der Tanzmusik fort. Beispielsweise ist der Schleifer aus Lindenfels[10] der Neubayrische des alpenländischen Raumes. Wie weit die hier auftretenden Dreitaktgruppen auf eine frühe Überlieferungsform hinweisen, müßte noch untersucht werden[11]. Die Melodie des Walzers aus Neudorf[12] ist die des in Norddeutschland stark verbreiteten Ringeltanzes. Der Lublianer Schleifer aus Neudorf[13] verweist auf einen Melodiezyklus, der sich in der deutschen Tanzüberlieferung von Mecklenburg-Pommern südwärts bis in die deutschen Siedlungen Südungarns, darüber hinaus aber auch für Dänemark und Schweden belegen läßt. Der Hopser aus Augustinowo[14] ist in Übereinstimmung mit einer alten Zweitrittmelodie des mitteldeutschen Raumes ein schöner Nachweis für deren Verbreitung nach dem Osten. Auf die Rückführung der Zwiefachen-Melodie des „Seidener Zwirn (Italiener)“ zu einer takteinheitlichen läßt die Trampelpolka aus Alt-Zawadka[15] schließen. Noch klarer liegen die Verhältnisse bei den Singtänzen, die in Mittelpolen beachtlicherweise noch von den Erwachsenen ausgeübt werden, wodurch sich vielfach wichtige Rückschlüsse auf den früheren Zustand im Reich ergeben. Eine Fülle von Querverbindungen tut sich auf, wo man erst einmal gründlich zu untersuchen beginnt. Sie kann mit diesen Beispielen nur angedeutet, keineswegs aber auch nur irgendwie erschöpfend behandelt werden. Das ist ja hier auch nicht beabsichtigt. Es soll nur hingewiesen werden auf die vielfältigen Beziehungen, die zwischen dem Tanzgut der Deutschen Polens und dem des Reichsgebietes bestehen. In der Summe der Aufzeichnungen liegt ein wertvoller wissenschaftlicher Bestand vor, der seiner Bearbeitung harrt. Seine Bedeutung ragt aber weit über den wissenschaftlichen Sektor hinaus ins praktische Leben hinein. Die Sammler, die sich um die Aufzeichnung der Tänze bemühten, wollten nicht in erster Linie der Wissenschaft dienen, sie wollten die Gleichartigkeit des Tanzguts der Deutschen beiderseits der Grenzen sichtbar werden lassen, die Zusammengehörigkeit auch auf dem Gebiet der tänzerischen Überlieferung unter Beweis stellen, und damit der heranwachsenden Generation Anregungen und Unterlagen in die Hand geben, die sie für ihren völkischen Existenzkampf in fremder Umgebung oder am Rande der Volkstumsgrenzen dringend benötigt. Der schönste Lohn ihrer Mühen wird es sein, wenn sich durch ihre Arbeiten der Kampf um die Erhaltung und Pflege des arteigenen Tanzgutes leichter und besser führen läßt, als vorher, und wenn damit dem Kulturwillen der Deutschen in den nun wieder zurückgewonnenen Gebieten jene Unterstützung des Altreiches zuteil wird, die man dort erwartet.

Karl Ditters von Dittersdorf.

Ein Gedenkblatt zu seinem 200. Geburtstage.

Von Günter Haußwald, Dresden.

Vielschichtig und weit verzweigt erweisen sich die musikalischen Strebungen des 18. Jahrhunderts. Da bleibt es stets eine reizsame Aufgabe, in die Tiefe der oft verwickelten Fragen hineinzuleuchten. Gerade wenn man sich den kleineren Meistern zuwendet, die, von

[9] Vgl. Horak 3. H. Nr. 10 Teil 2 (andere gedruckte Unterlagen liegen vorerst noch nicht vor). Hierher gehört auch die gerade im polnischen Gebiet fehlende Punktierung beim Warschauer (Horak 2. H. S. 6, Lanz (Galizien) Nr. 11).

[10] Beck-Vellhorn, a. a. O. Nr. 26.

[11] Vgl. Thust, Werner: Beiträge zur Form des „Neubayrischen“ in „Das deutsche Volkslied“.

[12] Lanz (Galizien) Nr. 4.

[13] Ebenda Nr. 8.

[14] Horak 3. H. Nr. 11 (vgl. Lewalter, Hoidn, Stahl, Böhme usf.).

[15] Ebenda Nr. 9.

unserer Zeit aus gesehen, mehr oder minder im Schatten des klassischen Dreigestirns stehen, da entdeckt man oft ein ganz gesundes Musiziergut, das auch in der Gegenwart noch Anspruch auf Beachtung und damit das Recht auf eine klangliche Wiedererweckung verdient. Zu diesen Meistern gehört unstreitig Karl Ditters, wie er von Haus aus eigentlich hieß. Zwar sind sein Name und auch sein Werk nie ganz vergessen worden, doch scheint er im Musikleben unserer Tage mehr eine Randstellung einzunehmen. Seine Persönlichkeit nach mehrfachen früheren Bemühungen erneut in helles Licht zu rücken, könnte durch den äußeren Anlaß der Wiederkehr seines 200. Geburtstages gegeben sein. Doch darüber hinaus muß sein Werkschaffen zu einem wesentlichen Teile als so lebendig, so musizierfreudig und frei von aller Verkrampfung bezeichnet werden, daß wohl auch eine innere Berechtigung besteht, sich seiner zu erinnern.

Karl Ditters ist ein echter Wiener, seiner Geburt und seinem Wesen nach. In seiner Selbstbiographie muß man darüber nachlesen, die er, im Alter erblindet, seinem Sohn in die Feder diktierte. Sie wirkt fast wie ein Roman, ist reich mit Anekdoten und kleinen Abenteuern durchzogen und gibt zugleich eine treffliche Schilderung der zeitgeschichtlichen Umwelt. Man erfährt darin, daß Karl Ditters am 2. November 1739 in Wien als Sohn eines aus Danzig gebürtigen Theaterstickers geboren wurde. Rasch fand er den Weg zur Musik, wuchs als vorzüglicher Geiger auf, bis den jungen Virtuosen der Prinz Joseph Friedrich von Hildburghausen in die Uniform eines Kammerknaben steckte und seine weitere Ausbildung überwachte. In dem Geiger Trani fand er den rechten Lehrer, während Kapellmeister Giuseppe Bonno seine Kompositionsstudien förderte. Haydn und Gluck gehörten zu seinen Freunden. Mit diesem reiste er sogar 1762 nach Bologna, lernte Padre Martini und Farinelli kennen und erregte durch sein geigerisches Können Aufsehen. Seine glücklichsten Jahre verbrachte er dann in Großwardein. 1765 war er dort als Nachfolger Michael Haydns Kapellmeister der bischöflichen Kapelle geworden. Eine Zeit stärkster geistiger Regsamkeit! Nach Auflösung des Orchesters plante er eine ausgedehnte Konzertreise, doch schon in Troppau bewog ihn der Breslauer Fürstbischof Graf Schaffgotsch, bei ihm zu bleiben. So begann er 1770 im schlesischen Johannisberg erneut seine Kapellmeistertätigkeit. Unter seiner Hand wuchs aus einem kläglichen Dilettantenorchester bald eine angesehene Kapelle empor. Der Fürstbischof ernannte ihn zum Forstmeister des Fürstentums Neiße; 1773 wurde er Amtshauptmann von Freiwaldau, zugleich erhielt er den Adel. Ein solch anregendes Leben führte zum Verzicht auf jeden Wechsel einer Stellung, so daß er eine Berufung des Kaisers Joseph nach Wien als Hofkapellmeister ausschlug. Mehrfach jedoch finden wir ihn in Berlin, wo er besonderes Ansehen genoß. Nach dem Tode des Fürstbischofs geriet Dittersdorf bald in Armut und Krankheit. Bei dem Freiherrn von Stillfried auf Schloß Rothlhotta bei Neuhaus in Böhmen verbrachte er seine letzten Tage und starb am 24. Oktober 1799.

Tragisch klang das Leben von Dittersdorf aus. Aus Wohlstand und Ansehen sank es rasch zu Not und Trübsal herab. Als Mensch aber zeigte er allzeit ein gütiges und heiteres Wesen. Bald war er ein Feuerkopf, bald ein behäbiger, behaglicher Bürger. Eine naive Herzlichkeit war ihm ebenso eigen wie eine gemütliche Beschaulichkeit. Rein und lauter prägte er echte, altwienerische Züge aus, die sich nur zu deutlich in seinem musikalischen Erbe spiegeln. In seinem Werk schwingt ein gewisser Lokalton mit. Darauf gründet sich vielleicht seine Volkstümlichkeit. Vermutlich umreißt man sein musikalisches Schaffen am sichersten, wenn man es aus dem Blickwinkel einer lichtvoll verklärten Idylle heraus betrachtet.

Die Bedeutung Dittersdorfs als Komponist beruhte wohl bislang hauptsächlich auf seinen Opern. In der Tat haben seine Singspiele seinen Weltruhm begründet, voran „Der Apotheker und der Doktor" von 1786. Einzelszenen daraus sind jahrzehntelang beliebtes Musiziergut im häuslichen Kreise gewesen. Nicht minder lebhaft erbauten sich die Theaterfreunde von einst am „Betrug durch Aberglauben", am „Hieronymus Knicker" oder am „Roten Käppchen". Insgesamt hat Dittersdorf mehr als vierzig solcher Singspiele geschrieben, die mit ihrer zwingenden Komik einen Meister der Gattung verraten. Von hier aus hat, im musikgeschichtlichen Zusammenhange gesehen, sein Werk weiter auf Lortzing und Nicolai gewirkt,

Quod diis placibit!

Eine E. Th. A. Hoffmann-Novelle.

Gustav Bosse zugeeignet von Anna Charlotte Wutzky, Berlin.

Mit Bildern von Hans Wildermann, Breslau.

Am trüben Himmel über Warschau zerriß das Gewölk, zartfarbene Palette kam zum Vorschein; blaue Striche zwischen den Wolkenfetzen, violette Tupfen, zittrige goldgelbe Lichter, übergehend in regellose Purpurzacken. Der Pope, der mit großen Schritten die belebte Ulitza überquerte, raffte beim Übersteigen die unsaubere weiße Soutane bis über die kotbespritzten Kosakenstiefel auf, indes der Überhang des Kalimavkion sich blähte und das schwere Kreuz auf der Brust beim Schwung des Körpers auf und nieder schlug. Wenige feste Inseln nur blieben im lehmigen Boden der Straße, und während an diesem schauerdurchjagten Märztage des Jahres 1806 die vornehmen Polinnen sich in Sänften durch das Geschiebe der Karren und die Sturzbäche aus den Speichen vorüberholpernder Räder tragen ließen, staute sich eine schimpfende Menge vor der durch Planken abgeriegelten Zufahrt zum Mnizekschen Palais. Die Überbleibsel der Feuerlöschaktion aus der Brandnacht im vorjährigen Herbst hinderten den an dieser Stelle sich kreuzenden Weg der Fuhrleute, Kiepenträger, müßigen Fußgänger und Bündel schleppenden Handelsjuden.

An dieser Stelle auch geschah es, daß der Pope der orthodoxen Gemeinde bei dem Schritt auf die beträchtlich entfernte feste Pflasterinsel mit einem entgegenkommenden Fremden zusammenprallte, dergestalt, daß der breitschultrige Geistliche und der behende Mann im fliederblauen Oberrock sich zwangsläufig umarmten, eine Wendung machten und sich trennten, indem der Pope sich unsanft losriß und — die Soutane abermals raffend — ein Unfreundliches murmelte, das einem polnischen Fluch verwandt klang und ein scharf durch die Zähne gestoßenes Wort enthielt: „Njemetz!"*) Der nach slawischer Auffassung also Beschimpfte nahm keine Notiz davon, seine lebhaften dunklen Augen überflogen die außerhalb des kirchlichen Rahmens eher grotesk als ehrwürdig wirkende Gestalt, irrlichterten weiter — fast gierig alles um sich herum aufnehmend — über die aus Pracht und Verkommenheit seltsam gemischte Szenerie ringsum und hafteten plötzlich mit abwesendem Ausdruck an dem weit aufgerissenen Stückchen Himmelspurpur, das sich gerade über dem Mnizek-Palast zeigte.

Der Pope setzte mit weit ausgreifenden Schritten seinen Weg fort, die schmuddelig weiße Soutane, der struppige Bart und das schwarze Kalimavkion tauchten in dem Gewimmel unter, das ihn jäh verschlang.

Als der Regierungsrat beim Südpreußischen Obergericht in Warschau, Hoffmann, durch beschädigte Gänge und dämmrige Zimmerfluchten zum großen Festsaal des Mnizek-Palastes gefunden hatte, wartete dort seiner bereits eine Schar fröstelnder Landsleute, in Gruppen diskutierend, teils ungeduldig sich ergehend. „Siehe da, Hoffmann!" begrüßten sie seinen hastigen Eintritt, und: „kommt er endlich, der heillose Säumige!" „Die Gegensätze kollidierten, bevor die Purpurbahn sich abzeichnete!" entgegnete er und sie waren gewohnt, daß er gern in rätselhaften Gleichnissen sprach, darum forschten sie nicht nach dem Sinn seiner Rede. Sie wußten, daß Hoffmann, der phantastische Sprecher, sich sogleich wieder in den klar verständlichen, gesellschafts-

*) Deutscher.



Ward nicht gar der H a ß bezwungen von dem reinen Antlitz Glucks, ward nicht die Feindschaft zum Phantom vor dem Seelenadel eines Mozart —?

frohen Juristen verwandeln würde, um dessentwillen sie — die bemerkenswertesten Glieder der preußischen Beamtenschaft hierorts — diese Ruine eines ehedem prunkvollen Hauses aufgesucht hatten. Sie waren begierig, zu erfahren, was er mit dem ausgebrannten Festsaal zu beginnen trachtete und umringten ihn, Erklärung heischend ohne seinem verspäteten Kommen weitere Worte zu gönnen.

Inmitten der frierend versammelten Schar, zwischen den zerbröckelten Wänden, deren einzige Zier zerschlissene und versengte Reste seidener Wanddraperien waren, unter rußgeschwärzter Decke, die einem riesigen Rauchfang ähnlicher sah denn vordem unter Lüsterpracht schimmerndem Plafond, hielt der Regierungsrat Hoffmann wie erwartet eine Ansprache, die jedem der Anwesenden plötzlich Wärme in die Adern jagte und die trostlose Räumlichkeit mitsamt dem Blick auf die zwiegestaltig sich breitende Stadt: den Ort alter östlicher Kultur unter dem Zeichen der Verwahrlosung, in neuen Glanz setzte.

„Freunde! Dank euch, daß ihr meinem Ruf gefolgt seid! Nicht fern ist der Erinnerungstag,

da wir zum erstenmal uns zusammenschlossen, den Hunger und die Sehnsucht zu stillen, die allein sich sättigen mochten an dem Born heimatlicher Musik, an der Verpflanzung Haydns, Bachs, Mozarts, Beethovens in die Atmosphäre an der Weichsel; versöhnendstes Element gegenüber den Elementen Feindschaft und Haß. Ein Jahr will sich bald ründen, da unsere Musikalische Akademie gegründet wurde –“ („Von Hoffmann gegründet wurde!“ ergänzte eine Stimme mit freundlichem Nachdruck, ohne daß der Sprecher es beachtete), „– ein Jahr gemeinschaftlichen Musizierens, das auch den heftigsten Widerständen zum Trotz mehr als einen Polen uns zugesellte, zum Bachschen Chorwerk, zu Beethovens Sinfonie. Ist nicht manche Wunde geheilt unter dem Balsam, den die Musik in ihrem Allerheiligsten bereit hielt? Ist nicht mancher Gegensatz überbrückt worden von den geheimen Pfaden, zu denen ihr Genius unwiderstehlich leitet? Freunde! Ward nicht gar der Haß bezwungen vor dem reinen Antlitz Glucks, ward nicht die Feindschaft zum Phantom vor dem Seelenadel eines Mozart –? Elemente stellten ihr Wüten ein, wie von eines Gottes Gebärde beschwichtigt. Wer unserem Ziel vertraute, erkannte die Wahrheit unserer Seele, von der Beethoven ihm zeugte und Bach und der liebreiche Haydn. Und mancher vertraute uns . . .“

Hoffmann hielt für einen Augenblick inne. Sein Blick haftete auf dem Russopolen Moskva, der unlängst die Entwicklung der Musikalischen Akademie durch die Angliederung der Gesangschule für ihre Mitglieder gefördert hatte. Vielleicht wäre dieser hoch zu wertende Fortschritt noch nicht so weit gediehen, blieb seine Verwirklichung allein den Händen des Slawen anvertraut. Hoffmann streifte mit aufleuchtenden Blicken den Justizrat Loest und den Advokaten Kuhlmeyer, Repräsentanten ausgleichender Tatkraft gegenüber der allzu oft in Absichten steckenbleibenden Ideenwelt der Slawenart. Er fuhr fort: „Und die uns folgten, hat es nicht gereut. Zwar haben wir erst den Beginn zu rühmen, doch in ihm auch schon den Fortschritt: den wachsend erweiterten Kreis der musizierenden Gemeinschaft. Schon fehlt es uns an Raum, zu wirken. Darum lud ich hierher ein.“ Er umschrieb mit großer Geste den unwirtlichen Saal. „Hier sollten wir unser Musizieren in ausgewählten Konzerten beheimaten.“

Die Wirkung dieses Vorschlags war ein Schweigen, das selbst noch den Atem zu verhalten schien. Es ließ sich nur in einer Eiskruste verbildlichen, die vorzeitig aufgebrochene Blüte umklammerte. So standen sie sich im falben Licht nunmehr gegenüber: der beinah klein zu nennende, dunkeläugige Mann und die stumme Schar.

„Zum Teufel, Hoffmann,“ kam dann eine Stimme irgendwo her, „eine verrückte Idee ist das, dünkt mich!“

„Eine –?“

„Diesen ausgebrannten Stall für – für – wie nannten Sie es? – für ausgewählte Konzerte zum Rahmen bestimmen –?!“

„Man wird unsere Musikalische Akademie danach einschätzen, Hoffmann.“

„Man wird – –“

„Man wird – –“

Die Mutmaßungen durchkreuzten sich, die Ablehnung schlug Wogen. Am lautesten brach sie bei den Polen durch, die das Ansinnen, die musikalischen Abende in den Mnizek-Palast zu verlegen, als Beleidigung werteten. Von ihrer Seite wurde geltend gemacht, daß die Konzerte von vornherein in Verruf kämen, brächte Warschau sie mit dem Unglückshaus, von dem allerlei unheimliches Gerede im Volksmund lebte, in Verbindung. Aber der Regierungsrat verteidigte seinen Vorschlag mit steigender Bewegung, es ginge nicht um Warschaus Meinung, es ginge

um das Flügelbreiten der sacra musica, um die Ausdehnung des hohen Dienstes, gleich, ob die Ausübung geschah im Namen einer kleinen berufenen Gemeinschaft oder eines einzelnen Großen.

Dieser Rahmen jedoch entwürdigte das Ziel, unterbrachen ihn die bis dahin noch Maßvollsten. „Was habt ihr gegen diesen Rahmen?“ begehrte der Regierungsrat in höchster Erregung auf, „zerlumpt nennt ihr ihn? Verwahrlost –? Seht doch hin, seht euch einmal um, – findet ihr ein festlicheres Gepräge hier in Warschau –?“ Und ehe die anderen begriffen, ob das ernst gemeint wäre oder einer der tollen Späße Hoffmanns, eilte er durch ihre Reihen und sie unterlagen einer um den anderen der Suggestivkraft seiner Worte und Gesten:

„Seht ihr den Fries von dunkelgoldenen Leibern auf purpurnem Grund jenen Raum umziehen, der die Schätze birgt an Partituren und Büchern, die unsere Gemeinschaft ihr eigen nennt? Seht ihr im anderen die Wandfelder mit den Hainen und Tempeln des Isis und Osiris, mit den Tänzern erhabener Rhythmen aus dem Wesen des Sonnengottes unter den Strahlungen des Sonnentempels? Seht ihr noch immer nicht den beschwingten Reihen silbriger Gestalten auf raffaelitischem Blau in diesem festlichen Saal? Wie unter sacht gewölbter Decke die Lüster-Kristalle funkeln wenn die Klänge ihn füllen –! Das Kabinett habt ihr durchschritten, wo vom Violett der Wände Sinnbilder in dunklen Schattenrissen zu unserem Reich führen . . . Im Treppenhause halten kleine Genien die Windlichter . . .“

„Hoffmann! Hoffmann!“ riefen sie ihm zu, um sich den Boden nicht entgleiten zu lassen, „wohin entführen uns Ihre Chimären?! Wir sehen die Wirklichkeit!“

„Lasset euch's nicht verdrießen, diese Stätte mit eurem Wirken zu adeln,“ fuhr er unbekümmert fort, „dann erst wird der Palast zum Begriff des Reichtums! Laßt euch nicht schrecken von dem Opfer, das uns über uns selber hinaushebt.“

Die Polen, die vor Minuten dieses Haus in Grund und Boden verdammt hatten, waren die ersten, die sich unvermittelt begeisterten. „Bravo, bravo!“ stimmte der Vorsitzende der Musikalischen Akademie, Moskva, diesem letzten Ausspruch zu, „was für ein Genie ist Hoffmann! Er spricht die Wahrheit! So ist sich das Mnizek-Palais noch nie geadelt gewesen als mit unserer Akademie, und im Saal ist sich gute Akustik!“

„Ich lege euch ans Herz, Freunde, dies Haus zu erwerben!“ brachte der Regierungsrat noch einmal in Vorschlag, und hatte sich dabei in den leidenschaftslosen Verfechter der Sache zurückverwandelt. „Der Kaufvertrag wird ad libitum keine Schwierigkeiten bereiten.“

„Wohl brauchen wir ein würdiges Dach über den Köpfen so dringend wie unser tägliches Brot,“ gab der Advokat Kuhlmeyer zu, „und was Sie uns ausmalten, Hoffmann, würde die Ruine überaus gefällig gestalten. Jedoch Fakta eins: woher nehmen wir die Mittel; und wenn wir sie aufbringen – –“

„Durch Zuschuß aus der Königlichen Schatulle, sicherlich! Friedrich Wilhelm läßt sich Allerhöchst stets Bericht erstatten über unsere wohlwollend angesehenen musikalischen Bestrebungen,“ warf jemand ein, bereits unumstößlich zuversichtlich.

„Wenn wir die Mittel zum Ankauf des leeren Hauses aufbringen,“ führte der Advokat weiter aus, „dann Fakta zwei: wer übernähme die Ausgestaltung, und gar die Ausgestaltung in Hoffmanns Sinn?“

Den Versammelten, einmal halb schon der Lösung der Frage über den Verbleib der Akademie in diesen Räumen gewiß, teilte sich zum andernmal das Mißbehagen der Ungewißheit mit. Nur der Regierungsrat versetzte gleichmütig: „Die Ausführung –? Überlaßt sie den Händen, Freunde, denen der Geist sie gebietet.“

„Wenn Sie auch das selber übernehmen, Hoffmann, – die Entwürfe und summa summarum die Ausführung, ist Ihre Mission die Vollkommenste!“ rief der Advokat aus und erhielt die Antwort: „Quod diis placibit!“

Die Gesellschaft verließ den zugigen Palast um vieles befriedigter, als sie ihn betrat. Die Dämmerung ging schon in sternlosen Abend über, man mußte sich vorsichtig über die Treppen hinabbewegen und draußen dem Geröll und Schutt aus dem Wege gehen. Die Polen unterhielten sich währenddessen mit Spukgeschichten aus der Vergangenheit des Palastes und einer unter ihnen markierte scherzhaft eine Variante der Komtur-Szene aus „Don Giovanni“.

„Isis und Osiris kamen in Ihren Plänen bereits zu Ehren, werden Sie auch dem Don Giovanni Wandfelder widmen?“ fragte der Advokat, der bislang an der Seite des Regierungsrats blieb. Und da er – aufblickend – den fliederblauen Oberrock nicht mehr gewahrte, rief er: „Hoffmann! Wo stecken Sie? Hoffmann –!“ Alle sahen sich suchend um. Hoffmann war verschwunden . . .

Wenn die Gesellschaft nicht die Ulitza hinabgegangen wäre, ohne sich noch einmal nach dem Mnizekschen Palais umzublicken, so hätte dieser und jener gewahrt, daß in den zerbrochenen Fenstern des Festsaales blasses Kerzenlicht aufglomm, das dorthin nicht ohne Mühe hinaufgebracht war; der Regierungsrat, der sich unbemerkt aus der Schar wieder entfernt hatte, um zurückzugehen, schlug mit dem Feuerstahl den Funken für den Zunder, die mitgeführte Kerze anzuzünden. Vom Fenster sah er der entschwindenden Gesellschaft nach. Dann wandte er sich in den Saal zurück, stellte die Kerze in einen Winkel, aus dem sie als flackerndes Pünktchen nur ein winziges Kennzeichen darbot und blickte sich um. Der Saal dehnte sich in seiner trostlosen Kahlheit, die Schatten krochen tiefer und tiefer in ihn hinein, außen prasselte ein Regenschauer nieder, sprühte in die Fenster und war von kaltem Wind begleitet. Hoffmann rieb die Hände aneinander, während er durch die Gemächer wanderte. „Quod diis placibit —“ wiederholte er für sich. „Was die Götter genehmigen.“ Er dachte flüchtig an die Häuslichkeit in der Senatorengasse, die an diesem ungemütlichen Märzabend vom Kaminfeuer durchwärmt seiner wartete; er dachte weniger an Mischa, die Frau, die darüber wachte, daß die Herdglut nicht erlosch, er dachte vielmehr mit einem plötzlichen Glücksgefühl an die kleine Cäcilie; wie er sie eines Tages (– nach Jahren freilich erst, aber das Kleinod würde sich ja von Tag zu Tag verständiger entfalten zu seiner Freude –) auf dem Arm durch diese Räume trüge, und jubelnd klang in ihm das Osanna seiner Missa solemne auf, seinem Kinde, kaum daß es in das Leben trat, dargebracht. Er verhielt den Schritt, denn ihm schien, als sei er in diesem Augenblick nicht allein in den Räumen. die seine Phantasie ihm schon zu eigenen, vertrauten machte. Mit den Bildern zugleich wuchsen Melodien um ihn und beides verdichtete sich drängend zu Gestaltungen, die beide Zeichen trugen und doch nur erst als blasser Schemen erkennbar waren.

Hoffmann ruckte mit den Schultern, um all das von sich abzuschütteln, was ihn zu dieser Stunde ungerufen bedrängte. Die mehr und mehr alle Konturen verwischende Abendstunde war von ihm auserfehen, den Gebilden, die den Mnizek-Palast umgestalten sollten, freien Spielraum in seiner Phantasie zu geben. Seine Augen maßen in der Dunkelheit die Höhe ab, die das Gerüst für die Wandmalereien ausfüllen würde, sobald der Umbau begann. Er sah sich mit Pinsel und Palette hantieren und lachte kurz auf, da er an die halb ernst gemeinte Scherzfrage des Advokaten dachte, die jener beim Hinabtasten im Treppenhause tat: „Werden Sie auch widerstehen, Karikaturen einzustreuen, Hoffmann?“

In diesem Augenblick hörte er einen Schlag durch die Stille dröhnen, wie wenn eine harte



Dann — ein Posaunenstoß — und das Dunkel zerteilte sich. Alabasterweiß strahlte ein Götterleib. Hoffmann beugte die Knie . . .

Faust an eine nahe Tür schlug. Er ging dem Dröhnen nach, fand sich vor schwerer Pforte und öffnete. Gleich einem Hügel türmte sich eine dunkle Gestalt vor ihm. Kein Lichtstreif traf ihr Gesicht. Ihr Leib gehörte der Finsternis, verwuchs damit. Die Nacht, die sich rings dehnte, bewegte kein Hauch.

Doch da . . . Hoffmann strengte die Ohren an . . . da regte sich ein ferner Klang, ein Raunen, kaum vernehmbar aus weiter Versunkenheit. Das Raunen forderte: „Forme mein Bildnis!“ Er wich zurück: „Wessen —?“ Und entschied, ohne die Antwort abzuwarten: „nein, nein, nimmermehr!“

Für den Bruchteil einer Sekunde meinte er, die Glocken der fernen St. Josephskirche einsetzen zu hören, wie sie das Warschau der barocken Paläste mit ihrem hellen Sang allabendlich

durchzogen, aber er erkannte sogleich seinen Irrtum. Die Glocke, die jener Stimme innewohnte die zu ihm sprach, tönte gleich zersprungenem Erz, unharmonisch, zerrissen: „Willst du dieser Stunde Ruf nicht achten? Gehörst du zu den Kleinen im Geiste? Vermag deine Hand nichts Gewaltiges zu erschaffen?“ Hoffmann war abermals zurückgewichen. Die brüchige Glockenstimme verstummte. Und Hoffmann rief zum anderen Male, von ihrem zersprungenen Klang im empfindlichen Ohr gequält: „nimmermehr!“ und stemmte sich gegen die schwere Pforte, das dunkle Rätsel hinauszudrängen.

Es gelang ihm nicht. Hingegen wuchs die Erscheinung nur höher, gigantischer Block in der Finsternis. Dann – ein Posaunenstoß – und das Dunkel zerteilte sich. Alabasterweiß strahlte ein Götterleib.

Hoffmann beugte die Knie, er wußte nicht, was er stammelte. Magisch-sanfter Schein durchdrang die Glieder des Bildnisses, erhellte die Nacht. Zwingender, unwirklicher Gewalten voll, zeigte sich ein hoheitsvolles Antlitz. Und ein zweiter Posaunenstoß formte ein einziges Wort: „Erkenne!“

Zu spät schon im gleichen Moment, einer Erkenntnis vor diesem Bildnis nachzuhängen. In immer helleren Tag wandelte sich die Nacht, Ätherwellen umspielten die Glieder der Gotterscheinung, fluteten hinweg und trugen sie zu fernen Säumen . . .

Entsetzensheiß sprang Hoffmann auf und griff in die leere Luft, wortlos, aber seine Seele schrie zu dem Gotte um Verweilen und um eine Offenbarung. Die Pforte schlug zu im jähen Windstoß.

Hoffmann taumelte in den Raum zurück. Alles war wie vordem ausgebrannt und kahl, schwärzer nur gähnte um ihn die Dunkelheit. Aber in ihm gährte unbezwingbarer Schaffenstrieb, und ob auch das Lichtfünkchen der im Winkel aufgestellten Kerze im kleinsten Umkreis nicht einmal bis an seine Hände reichte, holte er in fiebernder Hast Zeichenstift und Skizzenpapier aus seinen Taschen und begann, das Blatt an die Wand pressend, zu zeichnen. In großen Umrissen entstand die Erscheinung auf dem Papier, wiewohl er sich bewußt war, daß keine menschliche Hand berufen wäre, dies Bildnis nachzuschaffen. Er war so vom Rausch der Gestaltung betäubt, daß ihm entging, wie mit Zug um Zug des Stiftes und Linie um Linie des Entstehens der flackernde Kerzenschein sich tiefer in den Winkel kauerte, kaum noch wahrnehmbar blaßer Streif, und der Zeichnung ein Licht entquoll; fein und zart anfangs, doch bald durchdringender . . . Bis plötzlich die Glanzesflut aufschäumte – wie Meere hereinbrach; das hehre Bildnis an der Wand erschien.

Hoffmann stand überwältigt. Mit dem Hereinbranden der magischen Lichtquelle quoll zugleich in ihm ein Starkes an Klängen auf, brausende Sinfonie, die aus zartem Streicher-Piano zu gewaltigem Tutti sich aufriß. Seine Gedanken versiegten, nur Empfinden war in ihm und restlose Hingabe-Bereitschaft. „Ich will um dich einen Tempel aufrichten“, formte sich der Wunsch, sobald sein Denken eine Stütze wiederfand, „bis in die Wolken soll seine Kuppel ragen, daß über ihr nur noch des Himmels Purpurwiesen des Sonnenpalastes goldne Säulen hüten. Harmonien sollen dich umtönen . . .“

Er schrak zusammen, Schritte näherten sich, die er inmitten aller Musikfülle wahrnahm. Es waren weit ausgreifende Schritte die schwer auftraten und jene Kosakenstiefel regierten, die hierorts nach russischem Vorbild sich einbürgerten. Sekunden später trat der Pope in die Lichtflut des Bildnisses, der gleiche Pope, den Hoffmann aus dem Zusammenprall vor dem Hause in Erinnerung hatte. Er trug das Haupt mit dem schwarzen Kalimavkion hochmütig im Nacken und immer noch deutete die harte Linie seines Mundes auf die unfreundlichen Worte. Und ehe wie-

der ein Laut aus diesem Munde kam, wußte Hoffmann, daß die Disharmonie des zersprungenen Erzes von dort ausging.

„Seid gegrüßt!“ sagte der Pope steif und fremd. „Mir kam Kunde von Eurem vermeintlichen Wunderwerk. Ihr glaubt Euch vom Genius besessen. Zeigt mir Eure Schöpfung.“

Hoffmann machte eine Wendung — und schrie auf im Entsetzen. Ein aller Schönheit bares Zerrbild grinste ihm entgegen, dämonische Fratze anstelle des hoheitsvollen Antlitzes. Die Mienen des Popen drückten ein Höchstes an Abscheu aus. „Verworfener!“ schleuderte er dem Fassungslosen zu, „willst du das Grauen in die Harmonie zwängen? Willst du den Schauder mit dem Glanz der Größe umgeben?! Stehst du mit den Mächten der Finsternis im Bunde, daß sie dir ihre Dämonen dienstbar machen? Und preist den Frevel als ein Göttliches?!“ Das letzte gellte tonlosem Klöppelschlag gleich.

„Ich pries“ — verteidigte sich Hoffmann und brachte die Augen nicht von dem verwandelten Bildnis — „ich pries bis zu diesem Augenblick das Ewige, das in Stoff gebannt zu mir kam wie eine Lohe, die Sonnenkräfte erdenwärts sandten.“

Aber der Pope eiferte weiter in immer heftigerer Rede gegen den Teufelszauber und die Hartnäckigkeit des Besessenen. „Fröhne deinem Götzendienst!“ wetterte er und seine Augen sprühten, „aber immerdar soll deinem Gebilde der Dämon zur Seite sein!“ Sprach's, daß es schrillte wie zerspringendes Metall. Wie zum Trutz brach das Bildnis in seiner vollen Schönheit wieder hervor, von Leben glühend, eine Lichtgewalt. Der Pope war verschwunden.

Hoffmann richtete sich auf. „Bist du mir wiedergeschenkt?“ redete er das Gebilde an, dessen Leuchten den Raum neu erfüllte, „hat der Unverstand und die Mißgunst, die Gestalt geworden waren in dem eifernden Mann, dich nicht nu herrlicher zur Entfaltung gebracht? Aufs neue hebt die große Musik an; in deinen Zügen erkenne ich die Züge des Ritter Gluck.“ Über das Bildnis zog ein riesiger Schatten, der das Leuchten für die Dauer seines Vorbeigleitens in sich hineinzog und seltsam bizarre Umrisse zeigte. Als er entschwunden war, glaubte Hoffmann eine Veränderung an dem Bildnis zu bemerken. „In dir ist Mozarts Adel ausgeprägt!“ sprach er es wiederum an. „Du kündest den Schöpfer Don Giovannis.“ Das Leuchten wurde so stark, daß er die Augen schließen mußte. Da er sie wieder öffnete, erklang ein Lachen. Das Bildnis war von fliehenden Schemen umgeben.

Über Hoffmann kam eine brennende Verzweiflung. „Willst du mir bedeuten, daß meine Erkenntnis nichts gilt“, ächzte er im Innersten verwundet. Er hatte die ihm heiligst geltenden Geister beschworen und der Genius umnebelte sie. „Trank ich nicht aus jeglichem Schönheitsbronnen Erkenntnis für das Edle und Wahre, die mich nie mehr verläßt, trotz Weltennot? Hier aber vor dir steht mein Leben in Flammen . . . Weise mir deine Macht . . . Strafe Lügen, was der Eifernde dir auferlegte . . .“

Er stürzte sich auf das Bildnis und packte mit beiden Händen zu, als wolle er es an sich reißen. Er erfühlte es als ein Lebendiges und rang mit ihm, keuchend, bebend. Ein Windstoß fuhr pfeifend und kalt über ihn hin. Längst sah er die Fratze des Dämons über sich. Er rang nur verbissener.

Und plötzlich — wie im Stoß vorn-über-schnellend — fiel das Gebild mit donnerstarkem Krachen über ihm zusammen.

Und aus des Sturmes Brausen hob sich das gellende Lachen; die Windsbraut trug auf ihren Flügeln eines Lichtes Schimmer — — —



„Habe ich es nicht vorausgesagt", lachte Monate später, am 3. August dieses Jahres 1806, der Advokat beim Rundgang der Gäste der Musikalischen Akademie durch die eben eingeweihten Räume. „Er ist ein Genie unser Hoffmann . . ."

Und strahlend stand vor dem mühsam sich Aufrichtenden der Genius mit dem Doppel-Antlitz. Posaunenstimme dröhnte weithin durch die Nacht: „Du Tor und Weiser zugleich! Du konntest die Lichtgewalten allein nicht zwingen und zogst die Nachtgesichte auf deine Spuren. Du flogst empor mit deinen Traumesschwingen zu einer Geisterwelt, die dem Dunkel verhaftet ist. Du bist ihrem Gebot nun Vasall. Nur in ihrer Macht bist du ein Mächtiger."

*

Hoffmann sah noch den Morgen im Mnizekschen Palais erwachen. Er maß die Höhe des Gerüstes aus und teilte die Wandfelder ein für den Fries und die Schattenbilder.

„Habe ich es nicht vorausgesagt“, lachte Monate später, am 3. August dieses Jahres 1806, der Advokat beim Rundgang der Gäste der Musikalischen Akademie durch die eben eingeweihten Räume. „Er ist ein Genie, unser Hoffmann, Sie haben heute erfahren, daß er ein Dirigent par excellence ist. Sehen Sie die köstlichen Malereien, von ihm ausgeführt, oft ganze Nächte hindurch. Aber sehen Sie – schauen Sie genauer hin – es ist geschehen, was ich vorausgewußt: selbst im Reiche von Isis und Osiris finden Sie Karikaturen!“

Wir haben diese entzückende Novelle, die das Wirken deutschen Geistes in Polen aufzeigt, mit Bedacht als Sonderbeilage der „Zeitschrift für Musik“ gedruckt, in der Annahme, daß unsere Leser damit ihrerseits musikalischen Freunden im Felde gerne eine Freude bereiten werden.

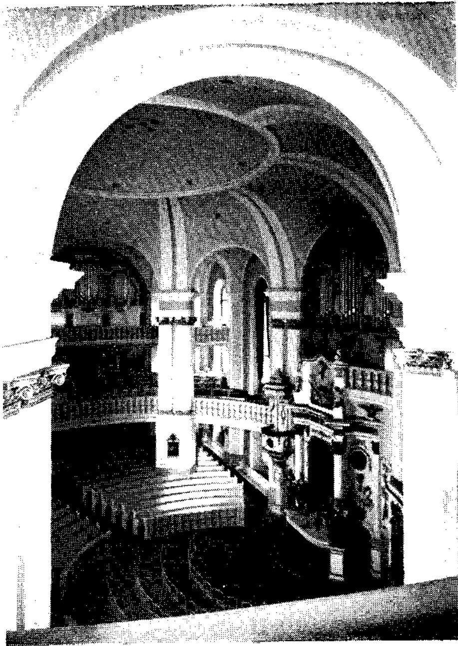
Verlag der „Zeitschrift für Musik“, Gustav Bosse Verlag, Regensburg



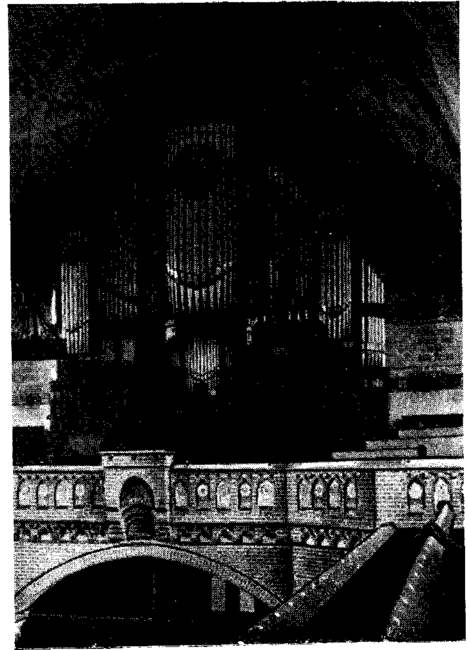
Pastor D. Greulich
Gründete 1897 den Bachverein zu Posen, später dann auch den Bachverein zu Lissa und wirkte als Leiter des Bachvereins bis 1932



Georg Jaedeke, Bromberg
Leiter des Bachvereins zu Posen, Lissa und Bromberg seit 1932



Inneres der Evang. Kreuzkirche zu Posen



Orgel in der Evang. Pfarrkirche zu Bromberg
(am Blutsonntag von polnischen Banden zerstört)



Evangelisches Posaunenfest in Lodz (1925).
In der Mitte Pastor Dietrich, der verdienstvolle Förderer der deutschen Sache in Lodz.

wie auch die Vorbilder dazu etwa in den Singspielen von Hiller und Neefe zu suchen sind. Dittersdorfs historische Stellung beruht vor allem in einer Festigung der deutschen komischen Oper. Schwerlich freilich wird man die Werke im einzelnen wieder zum Leben erwecken können, nicht zuletzt ihrer schwachen Texte wegen.

Anders steht es mit dem instrumentalen Schaffen Dittersdorfs. Da entdeckt man bald eine sichere Formkraft, mitunter einen feinen Schnitt der Themen, namentlich auch eine ausgezeichnete Satzkunst. Eine geistige Frische und Unberührtheit fällt auf, und man kann von der Artigkeit der Erfindung begeistert sein. Seine Sinfonien heben sich hervor. Eine Gruppe davon hat er nach Ovids Metamorphosen komponiert. Er erstrebt darin programmatische Schilderungen, die er jedoch keineswegs so scharf wie andere Zeitgenossen, etwa Haydn, erreicht. Viel ursprünglicher und überzeugender wirken seine Sinfonien ohne einen außermusikalischen Vorwurf. Eine kraftvolle Sinfonie in C-dur fesselt durch charaktervolle Themen und durch schlaglichtartige Gegensätze im Finale. Fast gleichartig wirkt ein Werk derselben Gattung in F-dur. Unter den mehr als hundert Sinfonien Dittersdorfs dürfte sich noch manches Werk finden, das für einen Neudruck in Frage käme.

Ähnliches trifft wohl auch für das konzertante Schaffen des Meisters zu. Unter den zugänglichen Cembalokonzerten erweist sich das in A-dur als eine flott empfundene Spielmusik, die gerade heute wieder voll und ganz ihren Platz beim häuslichen Musizieren ausfüllt. Eigenwüchsig erscheinen auch die in jüngster Zeit veröffentlichten zwei Konzerte für Kontrabaß und Orchester. Ihre klare dreisätzige Anlage, ihre biedere, doch gemütvolle Thematik nimmt sehr für sie ein. Freilich erfordern sie einen kundigen Spieler, denn es werden beträchtliche technische Anforderungen an das Soloinstrument gestellt.

In der Geschichte der Kammermusik behauptet Dittersdorf ebenso einen wichtigen Platz. Insbesondere bedeuten seine Streichquartette für die Entwicklungslinie dieser Gattung einen wesenhaften Beitrag, denn sie zeigen neben Haydn und Mozart jene kunstvolle Verflechtung der Motivglieder, die für die Ausgewogenheit eines vollendeten Streichquartettsatzes bezeichnend ist. Das reizvolle Gewebe der Stimmen sichert ihnen seit langem hohe und berechtigte Anerkennung. Lebt sich in dem D-dur-Quartett ein spielerischer Bewegungsimpuls auf unbekümmerte, dabei echt musikantische Art aus, so zeigt das B-dur-Quartett mit seinen Variationen eine Neigung zu thematisch durchbrochener Filigranarbeit. Von ähnlicher satztechnischer Feinheit zeugen auch die Streichquartette in G-dur, C-dur und A-dur. Am spannungsreichsten verläuft vielleicht das Es-dur-Quartett; im geistigen Gehalt ist es sicher eines der bedeutendsten Werke des Meisters. Mit welcher Vorliebe Dittersdorf gerade die thematische Variation bevorzugt, wird in zwei Violinsonaten in B-dur und G-dur deutlich. Doch viele Schätze einer überlegenen Satzkunst schlummern heute sicher noch in den verschiedenen Bibliotheken. So verwahrt beispielsweise die Sächsische Landesbibliothek in Dresden eine „Parthia" in B-dur für zwei Oboen, zwei Hörner und Fagott, deren handschriftliche Stimmen wunderhübsche Suitensätze voll Duft und Farbigkeit enthalten. Am gleichen Ort findet sich weiterhin eine „Sereinata" in F-dur für Geige, zwei Bratschen, zwei Hörner und Baß, deren Stimmen in der Handschrift der Zeit fünf Sätze verzeichnen, die sprühend lebendig und locker gearbeitet sind. Erlesene Kammerkunst, die uns auch heute noch etwas zu sagen hat!

So rundet sich das Bild bei einem Kleinmeister wie Karl Ditters von Dittersdorf zu einem geschlossenen Eindruck. Er nimmt eine höchst achtbare Stellung im Gesamtablauf des musikalischen Geschehens ein. Doch über alle großen historischen Zusammenhänge hinaus offenbart er in seinem Werkschaffen reiche und persönliche Eigenzüge, die verdienen, genauer gekannt zu werden. Dittersdorf als Instrumentalkomponisten gilt es noch in vielen Wesensmerkmalen und Einzelheiten zu erschließen. Sein Werk kann und wird auch in der Gegenwart lebendig bleiben, denn eine unproblematische Musizierfreudigkeit ist ihm eigen. Darum aber ringen und suchen wir seit langem.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die neue Winterspielzeit begann Anfang Oktober in gewohntem künstlerischen Ausmaß, und fast scheint es, als sei das Verlangen nach guter Musik in diesem Jahre besonders groß. Opernhäuser und Konzertsäle sind überfüllt, nicht selten ausverkauft. Besonders regsam waren die Theater. Im Zeitraum von einer Woche allein fanden nicht weniger als vier Opern-Erneuerungen statt.

Verdi und Puccini stehen im Vordergrunde. Eine neue „Sizilianische Vesper" bescherte uns die Staatsoper. Da die glückliche Bearbeitung von Dr. Julius Kapp dem bisher unzulänglichen Text eine seelische Vertiefung gegeben hat, so steht der Verbreitung des von herrlichen Melodien erfüllten Werkes nichts mehr im Wege, abgesehen von dem kinodramatischen Schluß, bei dem im Zeitraffer-Tempo drei Hauptdarsteller ihr Leben aushauchen und der Vorhang fällt, ehe sich die Zuschauer von ihrer Verblüffung erholt haben. Ein ideales Paar waren Helge Roswaenge und Heinrich Schlusnus, ihnen zur Seite Paula Buchner, Jos. von Manowarda u. a. Die Sorgfalt der Spielleitung von Wolf Völker, die gehaltvolle musikalische Ausdeutung durch Johannes Schüler verdienen volle Anerkennung.

In einer Neueinstudierung der „Tosca" in der Staatsoper erhob sich unter zuverlässiger Leitung von Robert Heger als Verkörperin der Titelrolle Viorica Ursuleac durch den Adel ihrer Erscheinung und die Kultur ihrer Stimme weit über ihre Mitspieler. Fast gab sie in den Weinszenen des zweiten Aktes des Guten zuviel. Hier war ein Realismus der Darstellung zu beobachten, wie er bisher kaum erlebt wurde. Meisterhaft der Dresdner Robert Burg als Scarpia, dazu Marcel Wittrisch als Cavaradossi.

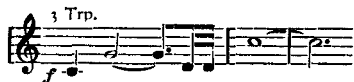
Im Deutschen Opernhaus fand unter Regie von Wilhelm Rode und Gotthelf Pistor die Erstaufführung der „Macht des Schicksals" statt, der dank der hohen künstlerischen Verantwortlichkeit der Spielleitung uneingeschränktes Lob zuteil werden kann. Hinzu trat die lastende Schwere der Bühnenbildkunst Günther Krauses in ihrem düsteren Prunk, mit dem Höhepunkt des Klosterbildes, dessen goldstrotzender Altar unter dunklen Bogengängen wirkungsvoll aus der Finsternis herauswächst. Die vollblütige, reife Bertha Stetzler, der hochbefähigte Karl Schmitt-Walter, Valentin Haller und die erfreuliche Marie-Luise Schilp vereinten sich zur Stabführung des neu verpflichteten, sehr gewinnenden Arthur Grüber zu einer achtbaren Leistung.

Die Volksoper feierte das 25jährige Bühnenjubiläum ihres Intendanten, Generalmusikdirektor Erich Orthmann, mit einer Festaufführung des „Rosenkavalier" und einer schlichten Morgenveranstaltung mit Ansprachen von Ministerialdirigent Dr. Rainer-Schlösser, der das Treuedienst-Ehrenzeichen des Führers und eine Büste des Reichsministers Dr. Goebbels überreichte, Reichsamtsleiter Klemme (DAF), Präsident der Reichstheaterkammer Ludwig Körner, Prof. Dr. Peter Raabe und Fritz Düttbernd, Fachschaftsobmann der Volksoper. Hanns Udo Müller führte mit Werken von Beethoven, Gluck und Brahms Orchester und Chor zum Sieg. Neuheiten tänzerischer Art brachte ein Ballettabend der Volksoper, der die Tanzmeisterin Erika Lindner ihre Fähigkeiten lieh. Die Auswahl an Werken von Händel bis Prokofieff war etwas bunt geraten. Aus den Concerti grossi war die Musik zu Lisa Neys „Persephone" glücklich zusammengestellt. Arthur Grenz lieferte die Musik zu dem uraufgeführten Tanzspiel „Der Zauberlehrling" nach Goethe. Technisch gut gekonnt, rhythmisch recht anziehend, frei und kühn ersonnen, melodisch stellenweise ganz annehmbar. Ein echter Prokofieff war die musikalische Untermalung zu dem recht derben, den Tod verulkenden Tanzspiel „Der listige Schelm". Wenn auch diese Schöpfung sicherlich nicht zu den Vorzugswerten des russischen Tonsetzers gehört und manche Ödstrecken motorischen Leerlaufes enthält, so bleibt Prokofieff fesselnd in seiner Urwüchsigkeit mit manchen packenden folkloristischen Wendungen, aparter Harmoniebildung und origineller Instrumentation, wobei die stilistische Verwandtschaft mit Strawinsky unverkennbar ist.
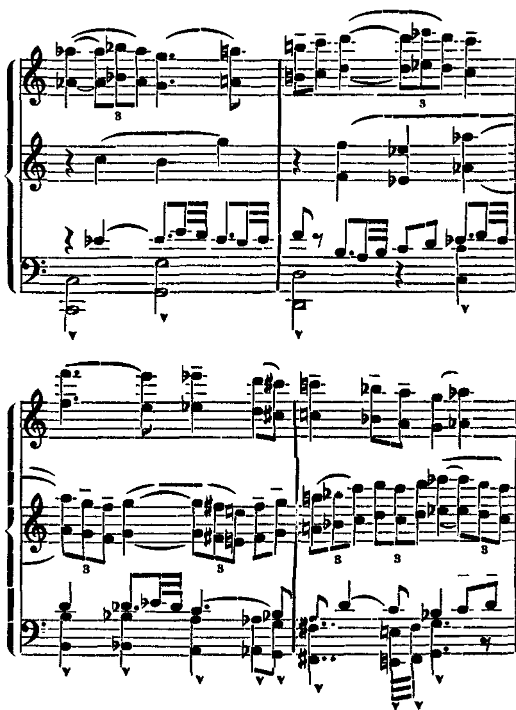
Das Schaffen der Lebenden findet vielfach Berücksichtigung, so zum Beispiel in einem Konzert der Preußischen Akademie der Künste. Ein „Konzert für Saiteninstrumente" von Otto Wartisch gibt das Rätsel auf, aus welchen Gründen es ein Komponist nötig hat, sein Bekenntnis zu Bach in eine Nachahmung ausarten zu lassen, die thematisch wie technisch zwar den Meister ehrt, aber den Schüler entlarvt. Mein grundsätzliches Mißtrauen gegenüber solchen Schöpfungen, die zu einem Eigenleben nur auf dem Boden großer Vorbilder gelangen, mag in manchen Fällen vielleicht übertrieben sein, immerhin war Strawinsky aufrichtig genug, seiner Verehrung nahverbundener Geister durch das ausdrückliche „hommage à Tschaikowsky" auf der Partitur Ausdruck zu geben. Davon abgesehen verbleibt als achtbarer Restbestand in Wartischs Konzert der Ernst einer reinen und gehaltvollen Gesinnung, die Großzügigkeit einer freien, schönschwingenden Linienführung und die Größe anerkennenswerten handwerklichen Könnens. Im

Gegensatz zu Wartisch sucht Hermann Reutters Klavierkonzert Ornamentik gepflegter Unterhaltsamkeit in formsprengender Freiheit der Fantasie voll munterer Einfälle, denen weder Geist noch Witz abzusprechen ist. Reutter musiziert mit erfrischender Natürlichkeit, jongliert unbekümmert mit Themen, die ihm leicht und freudig zufliegen und gibt manche instrumentalen Wendungen, die in ihrer Eigenart aufhorchen lassen. Gerhard von Keußler verbreitet sich in seiner d-moll-Sinfonie nach alter Weise in geschmackvoller Ausführlichkeit, wobei er zu eigener Genugtuung seine überlegene Einstellung zu der musikalischen Weltliteratur mit der Tiefe romantischen Empfindens verknüpft.

Die Sinfoniekonzerte im Deutschen Opernhaus begannen mit der Uraufführung des „Orchesterprologs" von Hans Chemin-Petit, dem hochbefähigten Professor an der Hochschule für Musikerziehung, der letzthin mit Chorwerken und früher mit seiner dramatischen Kostbarkeit „Der gefangene Vogel" erfolgreich hervorgetreten ist. Das Werk offenbart eine große Anlage voll kontrapunktischer Kunst ohne Künsteleien. Ein Fanfarenthema geht vorauf, das die Grundlage zu einer Quadrupelfuge abgibt und in seiner Struktur wenigstens in dem typischen Septimenaufschwung an die Olympiafanfare erinnert (Partitur und Erläuterungen im Verlag Robert Lienau, Berlin-Lichterfelde):



Ein Höhepunkt der thematischen Verarbeitung zeigt sich in dem nebenstehenden Beispiel aus der Quadrupelfuge.



Das Werk ist flüssig geschrieben, es fesselt durch dramatisch wirkende Abwechslungsmöglichkeiten, von denen der Komponist geschickt Gebrauch gemacht hat, erfreut durch den einheitlichen Aufbau und brachte dem Tonsetzer stürmischen Beifall ein.

Im übrigen beweisen unsere Orchester eine rege Tätigkeit, die großen Anklang und Zuspruch findet. Während Arthur Rother gewinnend die Opernhauskonzerte betreut, begann das Städtische Orchester unter Fritz Zaun seine Abonnementsreihe, Otto Jochum stellte sich mit einem klassischen Programm an die Spitze der Philharmoniker, GMD Herbert Albert gab in einem „Meisterkonzert" der Konzertgemeinde einen begeisternden Beweis seiner Sonderbefähigung in einer sonst seltenen Ausgeglichenheit von vollblütigem, temperamentvollen Gefühl und starker Geistigkeit. Bruno Kittel vermittelte mit seinem ausgeruhten, trefflich geschulten Chor eine genußreiche Wiedergabe von Haydns „Schöpfung". Angesichts dieser gefestigten Haltung des Berliner Musiklebens dürfen wir der Zukunft vertrauend entgegensehen.

Musik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Bernhard Shaw hat öffentlich erklärt, England begehe eine ungeheure Dummheit durch die Schließung seiner Theater und Konzertsäle. Er hätte zugleich auf Deutschland hinweisen können, wo nicht trotz sondern wegen des Krieges sich ein reiches und hochstrebendes Musikleben regte. Und besonders im Westen, den die Franzosen als von ihrem Heere bedroht glauben, hat eine solch künstlerische Tätigkeit vorm Herbstbeginne eingesetzt, die auch durch die, gerade hier notwendige abendliche Verdunkelung in keiner Weise beeinträchtigt werden konnte. Dafür genügt als Beweis die Tatsache, daß unser 1. Gürzenichkonzert, aus der, von polnischen Gefangenen „besetzten" Messehalle ins Opernhaus verlegt, am Abend der Generalprobe wie der Hauptaufführung ausverkauft war (ebenso wie etwa der Vortrag der ostpreußischen Dichterin Agnes Miegel nicht we-

niger als zweimal wiederholt werden mußte). Und dabei hatte GMD Prof. Eugen Papst für diesen Einleitungsabend ein außerordentlich anspruchsvolles Programm vorbereitet: Beethovens Es-dur-Konzert und Bruckners Achte in der Urfassung. Das, in seinem ersten Satze als Fantasie über ein Marschthema gedachte Werk riß in der glänzenden Wiedergabe durch Elly Ney, die auch dem choralartigen zweiten und dem tänzerischen Schlußsatze vollendete Einfühlung zuteil werden ließ, die Hörer zu immer erneuten Beifallskundgebungen hin. Und Anton Bruckners, von ihm selbst als sein größtes Werk bezeichnete Sinfonie darf wohl nach Beethovens Fünfter als die großartigste Schicksalstondichtung unserer Zeit gelten, und so hinterließ sie auch diesmal in geschichtlicher Stunde den tiefsten Eindruck: der „deutsche Michel", den sie nach Bruckners Ausspruch darstellen sollte, ist nun erwacht und der gigantische Ausklang dieses Werks wirkte wie ein Fanal für die Zukunft. Papst lieh der Sinfonie seine überlegene Gestaltungskunst und wurde von dem meisterlich musizierenden Orchester aufs beste unterstützt.

Die Hansestadt Köln hat durch ihren Kulturdezernenten und ihren Musikbeauftragten einen umfassenden Plan volkstümlicher Konzerte aufgestellt und damit zugleich den einheimischen jungen Musikern die Möglichkeit der Betätigung und des wirtschaftlichen Durchhaltens gegeben. So leitete ein Orgelkonzert des Domorganisten Prof. Hans Bachem die neue Reihe dieser, zu freiem Eintritt für alle Musikfreunde veranstalteten feierlichen Stunden ein, ausgefüllt von bekannteren Werken Bachs, darunter der großen Fuge c-moll, dem Choralvorspiel „Aus der Tiefe" und der berühmten c-moll-Passacaglia. Auch die Konzerte junger Künstler setzten aufs neue ein, diesmal unter Heranziehung der Koblenzer Pianistin Sagebiel, des Kölner Sängers Hermann Speck und des Begleiters Eppinck, durchaus konzertreifer strebsamer Musiker. In dem, von der Stadt umgebauten und aufs schönste wiederhergestellten Kölner „Stapelhause" am Rheinufer wird ein Zyklus von Kammerkonzerten unter Heranziehung der bekanntesten Kölner Kammermusikvereinigungen stattfinden, wobei, wie auch in den Konzerten junger Künstler, lebenden rheinischen Komponisten Raum gegeben werden soll. Auch die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" hat, neben ihren Konzerten und Theatervorstellungen hinter der deutschen Front, eine reiche Zahl Kölner Veranstaltungen ins Leben gerufen. Erna Sack trug in dem, als Auftakt gedachten Festkonzert im Gürzenich, aufs trefflichste begleitet und durch eigene Vorträge umrahmt vom Rheinischen Landesorchester unter Heribert Weyers, Arien von Händel, Giordano, Donizetti und inwie ausländische Volkslieder, darunter das Bravourstück der Jenny Lind vor und ließ hierbei die spielend erklommene Höhe bis zum dreigestrichenen *f* wie die Beweglichkeit ihrer Koloratur bewundern. An einem „Bunten Sonntag-Nachmittag" bot das eben genannte, immer mehr in seiner Leistung gewachsene Orchester gehobene Unterhaltungsmusik von Lortzing, Nicolai, Rossini, Brahms vor und begleitete die Opernsängerin Else Veith wie den Sänger August Griebel und endlich die Tanzgruppe des Bonner Stadttheaters zu anregenden und doch gehaltvollen Darbietungen. Auch das Opernhaus fand mit seiner Eröffnungsvorstellung, welche der Taurischen „Iphigenie" von Gluck galt, ein, trotz Verdunkelung und Fliegergefahr übervolles Haus, das dem weihevollen, von deutschem Ethos getragenen Werk voll Spannung und innerer Ergriffenheit folgte und dem Dirigenten Karl Dammer, einem Meisterschüler Hans Pfitzners, der sich hierbei als Nachfolger Fritz Zauns aufs beste einführte, laute Anerkennung zollte. Besonderes Lob verdienten sich auch die monumentalen Bilder Alf Björns. General-Intendant A. Spring führte die Regie. In Mark Lothars komischer Oper „Schneider Wibbel", die in Anwesenheit des Komponisten zur Erstaufführung kam und deren Inszene Erich Bormann mit viel Humor betreute, stellte sich als weitere neue Kraft der, an der Kölner Musikhochschule ausgebildete Alfred Eichmann als gewandter Orchester- und Bühnenleiter vor. Verdis „Aida" vervollständigte die bisherige Spielfolge und fand wiederum ein ausverkauftes Haus als Beweis der ungeschmälerten Kölner Theaterfreudigkeit und der Anteilnahme an ernster Kunst. Hendrik Diels, der Leiter der Kgl. Vlämischen Oper in Antwerpen, erschien als immer wieder gern gesehener Gastdirigent und gestaltete Richard Straußens „Rosenkavalier" lebensvoll und im Gesanglichen vorbildlich. Im Reichssender Köln hat nach dem Weggange GMD Schulz-Dornburgs der junge, als Komponist schon mehrfach erfolgreich hervorgetretene Helmuth Riethmüller die musikalische Abteilung übernommen und bringt trotz aller durch den Nachrichtendienst und politische Reichssendungen gebotenen Einschränkungen ein, auf hoher Stufe stehendes und dem Sinn der Zeit bestens angepaßtes Programm. So hörte man u. a. das Chorwerk „Die Kelter" von dem in Osnabrück lebenden Komponisten Karl Schäfer, das beim Grazer Chormusikfest einen der Hauptgewinne darstellte, geleitet von Josef Breuer, dem vortrefflichen Chor- und Orchesterleiter.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Bach, Bruckner, Beethoven: im Zeichen dieser drei Großen begann das Konzertleben des Kriegswinters. Die vollen Säle, die den Veranstaltungen der „Leipziger Bachfeier 1939" am 30. September und 1. Oktober beschieden waren, zeugten von der Richtigkeit des Standpunktes, den Oberbürgermeister Freyberg in seiner Ansprache vertrat: die Musik auch in ernsten Zeiten zu pflegen, da sie gerade dann auf besonders empfangsbereite Gemüter trifft. Und mit Genugtuung entnahm man den Ausführungen von Stadtrat Hauptmann, daß die Stadt Leipzig ihre Aufgabe, eine Stätte vorbildlicher Bachpflege zu sein, auch weiterhin als verpflichtend betrachtet; durch Bachfeste und -feiern, durch Aufführungen in der Thomaskirche, durch die Aufführung eines Bachschen Werkes zu Beginn jedes Gewandhaus-Konzertwinters soll dem Schaffen dieses Großen, der in Leipzig 27 Jahre seines Lebens verbrachte, auch weiterhin jene Pflege zuteil werden, die ihm gebührt. Man verzeichnet diesen sich hier äußernden Kulturwillen der Bachstadt Leipzig in dem gegenwärtigen Daseinskampf des Deutschtums mit besonderer Zustimmung; stellt doch das Gesamtwerk Johann Sebastian Bachs eine der stärksten und gültigsten Aussagen dar, die jemals über deutsches Wesen geformt wurden; geformt von einem der Größten, den deutsches Volkstum jemals hervorgebracht hat.

Ihre besondere Bedeutung erhielt die diesjährige Bachfeier durch die geschlossene Aufführung der sechs „Brandenburgischen Konzerte" in zwei Kammerorchester-Konzerten, und gerade dadurch wurde auf eine hervorstechende und oft bewährte Eigenart deutschen Musikschaffens hingewiesen, die sich auch bei Bach sehr stark geäußert hat: die Fähigkeit, musikalische Formen außerdeutscher Musikkulturen ungeahnt zu vertiefen und dadurch völlig „einzudeutschen". Denn was Bach in diesen sechs Konzerten durch seelische Vertiefung, durch Einfügung polyphoner Gestaltungsprinzipien, durch Verbindung von Konzert und Suite nach dem Vorbild Telemanns, schließlich durch Entfaltung einer großartigen, sich in einer mannigfaltigen Besetzung äußernden Klangphantasie im künstlerischen Endergebnis erreichte, das hat mit dem formalen Ausgangspunkt dieser Werke, dem Vivaldischen Konzert, kaum noch etwas gemeinsam. Man muß diese Konzerte allerdings, wie es diesmal der Fall war, alle sechs in möglichst gedrängter zeitlicher Folge hören, um den deutschen Charakter dieser Werkreihe wirklich nachhaltig zu bemerken und zu empfinden. Zudem erstand durch Kammerorchester-Besetzung sowie durch getreue Verwirklichung der von Bach vorgeschriebenen Original-Instrumentation ein artgerechtes Klangbild. So vermochte Walther Davisson mit Kräften des Stadt- und Gewandhausorchesters einen klaren Begriff davon zu vermitteln, welche Spitzenleistung deutscher Musik mit dieser Konzertreihe gegeben ist. Dem trefflichen Leiter, der sich an dieser schönen Aufgabe wieder hervorragend bewährte, standen ausgezeichnete Solisten zur Seite; so Günther Ramin am Cembalo, Carl Bartuzat als Querflötist, der Trompeter Heinrich Teubig, die Hornisten Wilhelm Krüger und Karl Frehse, der bewährte Oboist Helmut Schlövogt, die Bratschisten Carl Herrmann und Hermann Wilke und noch manch anderer; mit dem Violino piccolo hatte sich Max Kalki vertraut gemacht, an auswärtigen Kräften fügten sich Gustav Scheck mit der Blockflöte und die Gambisten Paul Grümmer und Walter Schulz der Spielgemeinschaft bestens ein.

Eine weitere Veranstaltung dieser Bach-Tage führte ins „Gohliser Schlößchen"; Günther Ramin, in dessen Cembalospiel sich vollendete Spieltechnik und überlegene Gestaltungskraft zur Einheit binden, breitete nach dem Vortrag der D-dur-Partita die großartige Welt der Goldberg-Variationen aus. Auch dieses Werk ist ja im höchsten Sinne deutsch; es läßt sich in der Musik eines anderen Volkes nicht denken. Wohl ist die musikalische Form der Variation Allgemeingut der europäischen Musik; aber nur in der deutschen Musik tritt der Fall ein — und dies öfters! —, daß ein Thema derart unersättlich und weitgespannt auf alle nur möglichen Ausdrucksbereiche hin durchgepflügt wird, wie es in diesen Goldberg-Variationen geschieht.

Eine Motette in der Thomaskirche mit „Jesu, meine Freude" unter der bewährten Leitung von Karl Straube und mit einem Orgelvortrag Ramins führte schließlich an jene Stätte, die am greifbarsten mit Bachs irdischem Wandel und Wirken verbunden ist und die Bezeichnung „Bachstadt Leipzig" vor allem rechtfertigt.

Im zweiten Kammerorchester-Konzert fand erstmalig die Verleihung des neu gestifteten „Johann Sebastian Bach-Preises der Reichsmessestadt Leipzig" statt. Er wurde dem Komponisten Julius Weismann verliehen. Wie Stadtrat Hauptmann unter anderem ausführte, ist der Preis nicht für ein Einzelwerk verliehen worden; vielmehr war der Gedanke maßgebend, das Gesamtschaffen einer Persönlichkeit zu würdigen. Man kann nur wünschen, daß dieser richtige Grundgedanke auch weiterhin für die Verleihung dieses Preises beibehalten wird. Die Tatsache daß es sich hier um einen Bach-Preis (Bach-Preis) handelt, birgt eine derart große Verpflichtung auch für den Preis-

träger in sich, daß ihr ein Einzelwerk, und sei es noch so bedeutend, eigentlich kaum genügen kann. Wenn aber schon eine Gesamtpersönlichkeit mit diesem Preis ausgezeichnet werden soll, dann ist allerdings auch der Gedanke naheliegend, daß diese Persönlichkeit und ihr Schaffen wenigstens gewisse innere Beziehungen zu der gewaltigen und grenzenlosen seelischen Dynamik dieses Großen im Reiche der deutschen Musik aufzuweisen haben.

Anton Bruckners Achte Sinfonie, mit der die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" ihre Konzertreihe eröffnete, kennzeichnet sich ja schon durch die gestaltungsmächtige Ausweitung der Form als ein Spitzenwerk deutscher Musik, und diese Ansicht wird hier durch Bruckner selbst bestätigt, der dieses sein Werk mit dem Volkstums-Symbol vom „Deutschen Michel" in Verbindung brachte, sich also auch selbst darüber Rechenschaft gab, daß er mit dieser Sinfonie Wesenszüge seines Volkstums künstlerisch gestaltete. Auch hier hat durch die Originalfassung, die Robert Haas im achten Band der Kritischen Gesamtausgabe veröffentlichte und die in diesem Konzert erstmalig in Leipzig erklang, das Werk erst jene endgültige, bruckner-gemäße Gestalt gefunden, die schon den bisher in der Originalfassung bekannten Sinfonien der Gesamtausgabe zugute gekommen ist. Auch in der „Achten" waren im Finale form-verunklarende Striche von 50 Takten wieder aufzumachen; im Adagio sind 10 Takte hinzugekommen. Zahlreiche, auf eine intensive Tongebung berechnete Strichbezeichnungen Bruckners tauchen in der Originalfassung wieder auf. Ebenso tritt die originale Handhabung der Stärkegrade Bruckners wieder in ihre Rechte; es ist kaum glaublich, wie durch geringe Veränderungen dynamischer Art manche Stellen sofort einen anderen Sinn bekommen. So führt die Originalfassung an jener von Bruckner als „Todverkündigung" gekennzeichneten Stelle der Reprise im 1. Satz (ab Buchst. V) den beherrschenden Rhythmus des ersten Themas bis zum Abbrechen im *fff* durch, während die bisher bekannte Druckfassung diese Stelle im Diminuendo „ersterben" ließ. Es ist gar keine Frage, daß auch im Falle der „Achten" die nunmehr vorliegende Originalfassung die bisher bekannte Bearbeitung überflüssig macht.

Hans Weisbach, der als Gast dieses Konzert leitete, war, wie immer bei seiner Bruckner-Wiedergabe, auf eine völlige Verwirklichung der von Bruckner ja auch eindeutig genug gefaßten Partitur-Vorschriften bedacht, und so kam — von dem wohl etwas zu schnellen Zeitmaß des Scherzo-Trios abgesehen — eine eindrucksvolle Aufführung zustande. Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" hat ihre Sinfoniekonzerte nunmehr organisatorisch in „Konzertringe" eingegliedert, die auch Chormusik, Kammermusik und Solistenkonzerte umfassen und dadurch breitesten Kreisen der Bevölkerung die Möglichkeit geben, wertvolle Musik aller Art zu hören.

Die beiden ersten Donnerstag-Abendkonzerte des Gewandhauses waren vor allem Beethoven gewidmet. Hermann Abendroth ließ der zweiten und der dritten Sinfonie alle Vorzüge seiner bei Beethoven besonders hochstehenden Interpretationskunst angedeihen. Dem neuen schönen Brauch zufolge stand ein Bachsches Werk, das zweite Brandenburgische Konzert, am Anfang des ersten Konzertes. Die deutsche Innerlichkeit, die schon im Larghetto von Beethovens „Zweiter" inhaltsbestimmend ist, wurde weiterhin laut in einer Reihe Schumannscher Lieder, die Gertrude Pitzinger ganz wundervoll sang, und in Pfitzners Ouvertüre zu „Christelflein". Max Strub erwies an Pfitzners Violinkonzert seine Zugehörigkeit zur Spitzenklasse der deutschen Geiger.

Musik in München.

Von Wilhelm Zentner, München.

Früher als ursprünglich geplant, hat in München die Konzertzeit eingesetzt. Es sind die Münchener Philharmoniker gewesen, die bereits ausgangs September ein mutiges „Fanget an!" weckrufartig in die Welt schickten. Daß sie damit einer allgemeinen Erwartung, der Sehnsucht Tausender entsprachen, hat ein über die Maßen lebhafter Besuch bestätigt. Dieser hat in wahrhaft ergreifender Weise dargetan, daß dem deutschen Menschen die Auffassung der Kunst als eines äußeren Schmuckes oder einer spielerischen Arabeske des Daseins völlig fremd ist. Wir erblicken in unserer deutschen Musik eine Notwendigkeit, ja, eine Voraussetzung des nationalen und menschlichen Daseins. Je unerbittlicher und fordernder der Ernst des Daseins an uns herantritt, desto inniger fühlt sich unser Wesen der Kameradin in Freud und Leid, der Kunst, verbunden. Die Programmgestaltung der Philharmonischen Konzerte unter Oswald Kabasta ist allerdings auch so getroffen worden, daß deutsches Musikschaffen dabei das alleinige Wort hat. Eine Selbstverständlichkeit zudem, wenn innerhalb dieses nationalen Kreises ausnahmslos Werke erklingen, die nach Art und Gehalt als wirklich wesenhaft anzusprechen sind. Den Herzpunkt der Kabasta-Konzerte bildet das sinfonische Schaffen von Beethoven und Bruckner, neben denen andere zutiefst geliebte Genien wie Haydn, Mozart, Schubert, Brahms und Reger nicht fehlen. Auch das zeitgenössische

Schaffen wird nicht unberücksichtigt bleiben. Die Ostmärker Franz Schmidt (4. Sinfonie) und Josef Marx (Castelli Romani) sollen in Erstaufführungen zu uns sprechen. Eines nur mußte diesmal naturgemäß ausgeschaltet werden: das Problematische, das Experiment. Kommt es doch zur Stunde weniger darauf an, ästhetische Diskussionen zu führen oder in rein fachliche Gefilde auszuschweifen, denn der Konzertbesucher von heute verlangt mit gutem Fug, im Gleichnis der Kunst die Wurzeln seines Wesens zu erschürfen und sich am erhabenen Vorbild zu jenem Tun und Wollen zu läutern, das gegenwärtig für jeden von uns heiliges Gebot bedeutet. In diesem Sinne, der zugleich Endsinn und Hochziel aller Kunst ist, waren die ersten beiden Philharmonischen Konzerte mit Beethovens 5. und 6. Sinfonie, mit der „Dritten" von J. Brahms und der „Romantischen" von Anton Bruckner Weihestunden in des Wortes wahrster Bedeutung, für die der Dirigent Oswald Kabasta sowie seine Philharmoniker den Dank in Gestalt stürmischster Begeisterung empfingen. Auch die Wahl der Sonntagvormittage anstatt der früheren Abendveranstaltungen hat sich keineswegs als eine „Notlösung" herausgestellt: im Gegenteil, das Ergebnis hat erwiesen, daß die Morgenstunde mit der noch durch keine Tagesmühen geminderten Aufnahmefähigkeit und inneren Bereitschaft des Hörers wichtige Voraussetzungen für ein nach der Tiefe zielendes Musikerleben in sich birgt.

Zugleich mit den Philharmonischen haben auch die Volks-Sinfonie-Konzerte ihren Anfang genommen. Hier gilt es heuer einer Jubiläumsreihe, da sich diese für die musikalische Volksbildung, insbesondere für die Erweckung der Konzertfreudigkeit der Jugend so entscheidenden Veranstaltungen nunmehr einer zehnjährigen Leitung durch Adolf Mennerich erfreuen. Dieser Künstler hat als feinsinniger Programmgestalter, Musikerzieher und Dirigent mit den von ihm betreuten Konzertreihen eine Kulturarbeit geleistet, die nicht nur in die Münchener Musikgeschichte eingehen, vielmehr auch außerhalb unserer Stadt als vorbildlich gelten wird. Ist es doch in diesen zehn Jahren seiner künstlerischen Leitung dem Hörer möglich geworden, den gesamten klassischen und romantischen Musikbesitz sowie das Schaffen der maßgebenden Zeitgenossen in nahezu allen wesenhaften künstlerischen Zeugnissen kennen zu lernen. Zugleich wurden über das Schaffen anderer Musiknationen wertvolle Überblicke geboten, so z. B. über skandinavische, slawische, ungarische und italienische Musik. Eine Reihe zu Unrecht vergessener Schöpfungen der älteren Musik wurde erneut zu klingendem Leben erweckt, selten zu hörende „Spezialitäten", die auch den Kenner lockten, in erstaunlich reichem Ausmaß vermittelt. Dazu trat eine vorbildlich rege Erst- und Uraufführungstätigkeit, die zunächst natürlich den Münchener Komponisten zugute kam. Unter ihnen waren, teilweise mit eigenen Kompositionsabenden, vertreten: Siegmund von Hausegger, Carl Ehrenberg, Josef Haas, Anton Beer-Walbrunn, August Reuß, Adolf Sandberger, Adolf Wallnöfer, Wolfgang von Bartels, Siegfried Kallenberg, Karl Schäfer, Karl Marx, Ernst Schiffmann und Cesar Bresgen. Namen auswärtiger Künstler sind durch die Aufführungen in den Volkssinfoniekonzerten erstmalig in München bekannt und Begriff geworden: Gottfried Müller, Karl Höller, Heinz Schubert, Bodo Wolf, Werner Trenkner, Hans Chemin-Petit, Erich Anders, Lothar von Knorr, Hans Uldall, Wilhelm Petersen und Otto Wartisch. Außer den deutschen Meistern war auch das Ausland stark vertreten: Italien mit Erstaufführungen von Zandonai, Sgambati, Spinelli, Mancinelli, Malipiero, Respighi und Casella, Spanien durch M. de Falla und Juan Manén, die Russen mit Mussorgski, Prokofieff, A. Tscherepnin, Schweden mit Sillén und Atterberg, Finnland mit Sibelius, Ungarn durch Rósza, Dohnányi, Bartok, Kodály und Keneſſy, der Balkan endlich mit Slavenski und Gotovac. Neben namhaften Solisten, vor allem aus der Gesangswelt, sind vor allem junge Begabungen zum Zuge gekommen, die hier erste Gelegenheit zum Auftreten vor einer größeren Konzertöffentlichkeit fanden. Künstler vom Range einer Rosl Schmid, Edith von Voigtländer, Elisabeth Bischoff, Udo Dammert, Aldo Schoen u. a. m. sind recht eigentlich aus der künstlerischen Sphäre der Volks-Sinfonie-Konzerte zu ihrer heutigen Geltung emporgeblüht. Wer wollte nach dem in kürzestem Auszug Gesagten noch zweifeln, daß die Münchener Volks-Sinfonie-Konzerte in der Tat ein Stück Münchener Musikgeschichte verkörpern? Der Münchener nimmt sie gar zu gerne als eine Selbstverständlichkeit; in Wirklichkeit sind sie ein Geschenk, um das uns manche andere Stadt beneiden könnte!

Erfreulicherweise hat das städtische Kulturamt die Förderung der Begabten des Nachwuchses auch in diesem Konzertwinter in der „Stunde der Musik" fortgesetzt. Ein namenberühmter Künstler führt dabei als „Pate" den jungen Kollegen ins Musikleben ein: ein schöner, unserem heutigen Gemeinschaftsbewußtsein sinnvoll entsprechender Brauch. Das Amt der Auslese und der Programmgestaltung versieht dabei der städtische Musikbeauftragte Prof. Carl Ehrenberg. — Den Reigen der Klavierabende eröffnete, den Beginn sogleich zu einem Höhepunkt emporsteigernd, das elementare Musiktemperament von Rosl Schmid.

Das erste Uraufführungsereignis der anhebenden Konzertzeit haben wir einer von Elisabeth Wölfel veranstalteten musikalischen Feierstunde des Münchener Ortsverbandes des Richard-Wagner-Verbandes deutscher Frauen

im Künstlerhaus zu danken. Hier hörte man eine Liederreihe von Anton Würz, der seine unmittelbare lyrische Begabung bereits in der sorgsamen Wahl dichterisch gehaltvoller und zugleich musikhaltiger Texte vorahnen ließ. Der Komponist vermag die Ideale melodischer Sanglichkeit mit einer feinnervigen Deklamatorik zu verschmelzen, die eben durch diese Mischung niemals rein „rezitierend" wirkt. In dem sehr flüssigen Klaviersatz scheint gar manches auskomponiert, was zwischen den Zeilen und hinter den Worten steht. Würz ist ein starker Empfinder, der das Gedicht musikalisch von innen durchleuchtet. Die Lieder wurden, mit dem Komponisten am Flügel, von dem Münchener Bariton Ernst C. Haase, dem unermüdlichen Vorkämpfer für zeitgenössisches Liedschaffen in Konzertsaal und Rundfunk, im Geiste tiefeindringender Durchfühlung vorgetragen und sehr anerkennungsvoll aufgenommen.

(Fortsetzung folgt.)

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Mit der beginnenden Spielzeit hat die Wiener Volksoper wiederum zwei bedeutsame künstlerische Erfolge zu verzeichnen. Sie hat zunächst Lortzings „Zar und Zimmermann" in einer wohlgelungenen Neustudierung ihrem Spielplan dauernd einverleibt. Diese volkstümlichste aller Lortzingschen Schöpfungen, die die köstliche Theatralik des Dichterkomponisten ebenso wie seinen Melodienreichtum, seine durch langjährige Theaterpraxis gewonnene Bühnensicherheit, den meisterhaften dramatischen Aufbau seiner Stücke ebenso wie die Ursprünglichkeit seiner musikalischen Begabung offenbart, hat denn auch, in der prächtigen Vorführung durch unsere Volksoper sogleich das Publikum gefangen genommen. Der Kapellmeister, dem sie anvertraut war, Max Kojetinsky, ist bis ins Letzte in die besonderen Feinheiten dieser Partitur eingedrungen und hat alle klanglichen und formalen Schönheiten des Werkes zu ausgezeichneter Wirkung herausgehoben. Solisten, Chor und Orchester, alle auf der Höhe wahrer Künstlerschaft, folgten ihm darin in anerkennenswertem Zusammenspiel. Der spannende Aufbau der Handlung war durch die Inszenesetzung des Intendanten Max Baumann, durch die auf der geschickt verwendeten Drehbühne aufgestellten Bilder von Max Frey und die hübschen stilvollen Kostüme von Josefine Poß erfolgreich unterstützt worden. Nicht minder durch die Einzelleistungen aller Mitwirkenden. Georg Oeggl in seiner Vielseitigkeit für die Bühne ein unentbehrlicher Faktor, stand als Zar Peter im Mittelpunkt des Geschehens, neben ihm die köstliche Figur des humorvollen Bürgermeisters Van Bett durch Rudolf Feichtmayr, die drei fremdländischen Gesandten waren mit Hans Koch, Emil Siegert und Hans Decker sehr gut besetzt, von denen dem zuletzt Genannten (als dem Gesandten Frankreichs) die Partitur auch noch besondere melodische Schönheiten anvertraut hat, die Decker, längst ein Liebling der Wiener geworden, mit der glanzvollen Fülle seiner schönen Tenorstimme ausstattete. Das reizend naive Liebespaar, Peter Iwanow und Marie, fand in August Jaresch und Henny Herze eine dem köstlichsten Lortzingstil angepaßte glaubhafte Verkörperung; Charlotte Röpell endlich sang verläßlich, wie stets, die Witwe Brown. — Die Aufführung war noch belebt durch die Ballettszenen, für deren Choreographie Leonore Kerre und Grete Führer verantwortlich zeichneten; insbesondere gefiel der „Holzschuhtanz" im III. Akt und mußte sogar wiederholt werden. So hat die Volksoper den Weg, der ihr heute mit besonderer Verantwortung vorgezeichnet ist, abermals mit Geschmack und Erfolg beschritten. Striche (wie der der Zarenarie im I. Akt) wurden aufgemacht; die Chorszenen durch geschickte tänzerische Elemente belebt; ein ausgezeichneter Regie-Einfall bestand darin, das prachtvolle a-cappella-Sextett der Männer im II. Akt („Zum Werk, das wir beginnen") aus der aufgeregten Sphäre der umgebenden Volksszenen herauszunehmen und mittelst der Drehbühne in einen davon abgetrennten Raum zu versetzen, wo es zu erhöhter verinnerlichter Wirkung kam. (Fortsetzung folgt.)

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

BESPRECHUNGEN

Bücher:

ERICH VALENTIN: Hans Sommer, Weg und Tat eines deutschen Meisters. 8°. 224 S. Braunschweig, H. Litolff 1939.

Der Braunschweiger Gelehrte und Musiker (1837 bis 1922) ersteht in seinem Lebenswerk, das Erich Valentin auf Grund aller vorhandenen Zeugnisse, Erinnerungen und Briefe entwirft. Sommer war Wissenschaftler auf dem Gebiete der Mathematik und Optik und Künstler. Diese Doppelbegabung umfaßte zwei weit auseinander liegende Welten. Er wirkte am Braunschweiger Carolinum als For-



Konzert des Deutschen Schul- und Bildungsvereins Lodz mit Prof. Max Strub als Solisten



Orchester des Deutschen Gymnasiums in Lodz



„Das Mühlrad“

Deutsche Kinder in Ost-Oberschlesien beim Reigenspiel

ſcher und Lehrer und führte dieſe Anſtalt bis zur Höhe der techniſchen Hochſchule. Im Alter von 47 Jahren gab er ſein wiſſenſchaftliches Amt auf, um fernerhin ganz der Kunſt zu leben. In Lied und Oper, in der wortgebundenen Muſik liegt die ſchöpferiſche Tätigkeit Hans Sommers, der auf der Grundlage Wagners ſich eigenartig und ſelbſtändig entfaltete. Seine Lieder, die von Eugen Gura und Carl Hill hoch geſchätzt wurden, vertonten Gedichte von Julius Wolff („Rattenfänger“), Felix Dahn, Karl Stieler, Emil von Schönaich-Carolath, dann aber auch Dehmel, Bierbaum, L. Finkh, zuletzt Goethe. Wie bei Hugo Wolf erſcheinen die Lieder oft wie kleine Opern und erweiſen Sommers Befähigung für das muſikaliſche Drama, dem er ſich immer mehr widmete. Schon zu Anfang ſeiner tonſchöpferiſchen Arbeit verſuchte er 1865 Theodor Körners harmloſe Luſtſpiele, den „Nachtwächter“ und „Vetter aus Bremen“ zu Operntexten zu bearbeiten, wobei er als ein „neuer Lortzing“ gelobt wurde. Später erſtrebte er die deutſche Volks- und Märchenoper mit höheren Zielen, wo nach Gurskis „Lorelei“ Hans von Wolzogen, Graf Sporck, Eberhard König ſeine Dichter waren: der „Meermann“, eine nordiſche Legende, „Münchhauſen“, ein Schelmenſtück, „Rübezahl“ und „Der Sackpfeifer von Neiſſe“, „Der Waldſchratt“ ſind hier zu nennen. Trotz ihres dichteriſchen und muſikaliſchen Wertes verſchwanden die Werke immer wieder bald nach ihrer Uraufführung vom Spielplan, weil ſie ſich zu deutſch und echt gaben und den herrſchenden Modeſtrömungen widerſprachen. Valentin ſtellt Sommer in den großen Rahmen des ganzen Zeitgeſchehens mit deſſen fördernden und hemmenden Einflüſſen. Von beſonderer Wichtigkeit iſt das Verhältnis zu R. Wagner, worüber Sommer ſelbſt in einer kleinen Schrift berichtete. Seltſamer Weiſe begann er ſeine Dirigententätigkeit 1865 mit der Tannhäuſer-Parodie! Die Münchener „Triſtan“-Aufführung von 1869 unter H. von Bülow machte ihn für alle Zeiten zu Wagners Jünger. Gern hätte man mehr über dieſes Erlebnis erfahren. Bei den Bayreuther Proben 1875 lernte er Wagner kennen und kehrte 1876 zu den Feſtſpielen wieder, die er dann regelmäßig beſuchte. Die Freundſchaft mit Hill, Gura, Wolzogen vertiefte ſeine Beziehungen zu Bayreuth. Sommers Anregung verdankte Braunſchweig bereits im April 1882 das Bekanntwerden mit der „Parſifal“-Dichtung, die unter Leitung eines Spielleiters von Schauſpielern vorgetragen wurde. Nach Valentins Urteil beruht die Eigenart von Sommers Schaffen bei aller Einheitlichkeit des Perſönlichkeitsſtils auf einer in Wagners Linie ſtehenden dramatiſchen Geſtaltung, in der das Weſentliche durch die Einbeziehung des Lyriſchen dargeſtellt iſt.

Der Lebensbeſchreibung und Schilderung der Werke ſchließt Valentin als letzten Abſchnitt die „Tat“, d. h. das muſikpolitiſche Schaffen, die Gründung der Genoſſenſchaft deutſcher Tonſetzer im Verein mit R. Strauß und F. Röſch an. Ein Verzeichnis der Tonſchöpfungen und Schriften ſowie der wenig umfangreichen Literatur über Sommer iſt eine ſchätzenswerte Zugabe.

Im Vorwort meint der Verfaſſer: „den ſchönſten Lohn meiner Arbeit würde ich darin ſehen, wenn ſich die deutſchen Bühnen, denen ich dieſes Buch widme, ſeines Schaffens annehmen würden“. Dieſe Mahnung gilt auch den Sängern, denen der deutſche Liedmeiſter aufs wärmſte zur Erinnerung empfohlen ſei! Prof. Dr. W. Golther.

ERICH VALENTIN: Hans Pfitzner, Werk und Geſtalt eines Deutſchen. („Von deutſcher Muſik“ Band 60/2.) 8°. 271 S. Kart. Mk. 2.70, Ballonleinen Mk. 4.—. Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. 1939.

Unter dem Kennwort: „Kampf und Sieg eines aufrechten Deutſchen“ erſcheint zum 70. Geburtstag ein Handbuch, das dem, der Pfitzner noch nicht kennt, in kurzen Zügen ſagt, wer er iſt, und das ihm helfen ſoll, den Weg zu ihm zu finden. Hoffnungsfreudig iſt es „der deutſchen Jugend“ gewidmet, die heute mehr denn je auch der Führer zu deutſcher Kunſt bedarf! Valentin ſchreibt aus genaueſter Kenntnis von Pfitzners Geſamtwerk und ſtellt ihn in ſeinem künſtleriſchen Schaffen und in ſeinem Kampf mit undeutſchen Widerſtänden dar. Seine Betrachtung iſt weitausholend, gleich im erſten Abſchnitt über die Vorausſetzung, d. h. über Heimat, Abſtammung und Ahnenerbe. „Die Miſchung zweier Beſtandteile, des Oberſächſiſchen und des Niederſächſiſch-Oſtdeutſchen hat die menſchliche und künſtleriſche Weſensart beſtimmt.“ Ein Überblick über Pfitzners Leben gewährt ein anſchauliches, wenn auch nur in Schlagworten und Verfaſſernamen angedeutetes Bild ſeiner urdeutſchen Sendung. Er war, wie Wagner von Beethoven ſagt, „ein Bahnbrecher in der Wildnis des entarteten Paradieſes“. Dann folgt ein Ausblick auf Vergangenheit und Zukunft im ſteten Zuſammenhang mit Pfitzners Werk und Erſcheinung. Der Hauptteil des Buches gilt der Perſönlichkeit, dem Liedſchaffen, der Inſtrumentalmuſik, dem Chorwerk und Bühnenwerk des Meiſters. Pfitzners Aufgabe war, „an der großen Scheide der Zeiten als Wächter und Rufer zu ſtehen, das gute Gewiſſen der deutſchen Muſik zu ſein“. Gerade dadurch wurde er in die Kampfſtellung mit ſeiner Umgebung gedrängt, in der er ſich unerſchrocken behauptete. Auf S. 100 ff. findet ſich eine gute Begriffsbeſtimmung der Romantik in ihrer volksverbundenen und ahnungsvollen Bedeutung. In Pfitzners Kunſt vollzieht ſich „die einſt unmöglich erſchienene Überbrückung der Begriffe Klaſſik und Romantik“. Das Kennzeichen der Klaſſik iſt Schaffenseinheit auf dem Grunde der geſamten abſoluten Muſik. Und gerade hier iſt Pfitzner Klaſſiker, da er mit Ausnahme der Orgel alle

Zweige der Tonkunst gleichermaßen pflegte. Die Betrachtung der Werke, besonders der Lieder führt zu dem Ergebnis, daß sie alle dem für die Eichendorff-Kantate geprägten Gesamttitel „Aus deutscher Seele" entsprangen. Das Chorwerk behandelt ausführlich die Kantate, das Bühnenwerk alle einzelnen Opern. Beim „Palestrina" war das Erlebnis noch mehr hervorzuheben. Nach meiner Meinung ist er der Höhepunkt des musikdramatischen Schaffens, vornehmlich deshalb, weil Pfitzner hier auch als Dichter sich betätigt. Ein Vergleich mit den Meistersingern zeigt seine tief innere Verwandtschaft mit Wagner z. B. beim beiderseitigen Vorspiel zum dritten Akt, das wie für Hans Sachs so für Palestrina das Wunder des „Einfalls" darstellt, aber auch seine volle Eigenwüchsigkeit. Der letzte Abschnitt „Wort und Tat" ist der schriftstellerischen Arbeit gewidmet, die ebenso wie bei Wagner der Abwehr und Klärung dient. „Werk und Wiedergabe", der „musikalische Einfall" sind allbekannte Leitgedanken. Das Buch bringt im Anhang, neben einem Schwank in Sachsens Art auf das Jahr 1920, ein Verzeichnis der Werke, eine Ahnentafel, ein sorgfältiges Namensverzeichnis. Außer einem Jugendbild, das von Pfitzners Eigenart noch wenig verrät, sind sechs sprechende Bilder des Jubilars aus dem Jahr 1939 beigegeben: bei der Niederschrift einer Tonschöpfung, im Arbeitszimmer, am Flügel, am Dirigentenpult; endlich zwei sehr lebendige Aufnahmen, die einerseits Pfitzners verschlossenes und schwer zugängliches Wesen, andrerseits am Geburtstag (5. Mai) sonnige Heiterkeit vor Augen führen. Gerade das letzte Bild widerlegt manchen Vorwurf, der auch Beethoven nicht erspart blieb (vgl. S. 242). Die Lebensbeschreibung beschließt Valentin mit den Worten: „Ein siebzigjähriges Leben, dem es bis auf den Tag versagt geblieben ist, zur Ruhe zu kommen, zur Stille und Muße des Schaffens! Vom ersten Tage an, da er an den Beruf, zu dem er sich berufen fühlte, heranging, war dieses Leben von einer Kette von Schicksalsprüfungen und Willkürlichkeiten menschlicher Mißgunst umwunden. Nichts, restlos nichts ist ihm erspart geblieben. Es gibt nur einen Wunsch, daß es dem Siebzigjährigen endlich vergönnt sein möge, Ruhe zu haben, aber nicht zum Ruhen, sondern um in quellender, jugendlicher Arbeitslust zu schaffen".

Prof. Dr. W. Golther.

Musikalien

Weihnachtsmusik

HELMUT BRÄUTIGAM: Zwei kleine Weihnachtsmusiken für Blockflöte und Klavier (auch auf anderen Melodieinstrumenten, mit Cembalo etc. zu spielen). Verlag Breitkopf & Härtel Nr. 5683.

Helmut Bräutigam veröffentlicht mit seinem Werk 3 zwei kleine, aber wertvolle Weihnachtsmusiken. Die Auswahl der Melodien beweist den feinsinnigen Komponisten. Die Lieder wirken als geschlossenes Ganzes. Der Klaviersatz ist meilenweit entfernt von jenem Rauschen und Geklingel, wie es bei „Paraphrasen" einst üblich war. Hier waltet strenge Kontrapunktik und — es klingt doch. Das Klavier verlangt einen Spieler, der rhythmisch sicher ist und die Schlußfuge klar bewältigen kann. Auch Erwachsene können am Spielen solcher Musik ihre Freude haben. Sie sei wärmstens empfohlen. Dr. Kratzi.

WILHELM WEISMANN: Acht Weihnachtslieder in gemischten mehrstimmigen Chorsätzen. Edition Peters, Leipzig.

Wilhelm Weismanns große Meisterschaft in der melodischen Stimmführung und in der Erzielung eines klangschönen Satzes, der keineswegs einer jeden Dissonanzanwendung ängstlich aus dem Wege geht, bedarf keiner empfehlenden Fürsprache. Er ist bereits zum Typ des sauberen Komponisten der Jetztzeit geworden. Darum nur kurz: Nr. 1 der Weihnachtslieder „Christfest" (Max von Schenkendorf 1783—1817 „Brich an, du schönes Morgenlicht!") ist ein Jubelhymnus in E-dur; Nr. 2: „Das Christkind zieht zu Schiff ein" (Johann Tauler, gest. 1361 „Es kommt ein Schiff geladen") ein choralmäßiges Lied, im besinnlichen Dorisch mit Schluß auf der Dominante; Nr. 3: „Christwiegenliedlein" (Paul Gerhardt 1606 bis 1676 „Alle, die ihr Gott zu Ehren") ein liebliches F-dur-Lied für vier Frauenstimmen, die vierte Stimme ev. Tenor; Nr. 4: „Wir Christenleut" (Kaspar Füger, gest. 1592) wieder choralmäßig in C-dur; Nr. 5: „Es fiel ein Himmelstaue" (Geistliches Volkslied) in G-dur; Nr. 6: „Weihnacht" (Fr. August Köthe, 1781—1850 „Sei uns gegrüßt") ein frommes Lied in Es-dur; Nr. 7: „Ich weiß ein lieblich Engelspiel" (Heinrich von Lauffenburg, um 1430) ein entzückendes, leicht imitatorisches, mit graziöser melodischer Bewegung angefülltes Tonspiel in F-dur, dessen Reiz durch den Wechsel zwischen $^3/_4$- und $^5/_4$-Takt noch weiter gesteigert ist; Nr. 8: den Abschluß bildet ein kräftig-freudiger Hymnus: „Jesus redemptor" („Jesus, Erlöser"), der in e-moll beginnt, aber mit einem Halleluja-Jubel in G-dur schließt. Die Nummern 1, 2, 4, 5, 6, 8 sind auch einstimmig mit Instrumentalbegleitung möglich; die Nummern 2, 4, 6 haben eine vierstimmige und eine dreistimmige Fassung, sodaß sie, wie auch Nr. 5, sogar von drei Solostimmen und vierstimmigem Tutti abwechselnd zu singen sind; Nr. 3 und 6 sind nur für mehrstimmiges Singen, ev. mit Hinzufügung von Melodieinstrumenten bestimmt. — Preis der Gesamtpartitur 2.— RM. Prof. Josef Achtélik.

für Klavier

KURT HERRMANN (Herausgeber): Das kleine Klavierbuch. Eine Sammlung leichter bis mittelschwerer Originalstücke für Kenner und Liebhaber.

I. Band: Vorbachiſche Meiſter. II. Band: Das Zeitalter J. S. Bachs. III. Band: Die Klaſſik. IV. Band: Die Romantik. (Band I/II auch für Cembalo und Clavichord geeignet.) Verlag von C. F. Peters, Leipzig.

121 Einzelnummern enthalten die vier Bände dieſes Klavierbuches, das aus einer weitſchichtigen Literaturkenntnis ſchöpft und etwa die Zeit von 1600 bis 1900 umſpannt. Dieſe Anordnung des Ganzen, die dem geſchichtlichen Ablauf der Stile folgt, erweiſt ſich aber bald als wichtige Vorausſetzung für weit weſentlichere Dinge: Die Fülle der Formen, die große Zahl der ſchöpferiſchen Einzelperſönlichkeiten, die Verſchiedenartigkeit der in all den Stücken berührten Ausdruckszonen und — nicht zuletzt! — die Eigenart der hier vertretenen muſikſchöpferiſchen Völker Europas. Man ſtößt auf manch ſeltene, aber willkommene Koſtbarkeit. So erlebt man in einer beſinnlichen „Aria" des Bachſchülers Heinrich Nikolaus Gerber das lebendige Fortwirken eines großen Vorbildes. Man ſtellt wiederum feſt, daß Zeitgenoſſen der drei großen Klaſſiker wie Franz Anton Hoffmeiſter, Eberl, Hummel und Diabelli auch heute noch in der Kleinform höchſt unverbraucht wirken. Eine geſchickte Auswahl zeugt von der Hochblüte klavieriſtiſcher Kleinkunſt, die ein Kennzeichen der deutſchen Romantik iſt und die ſelbſt einem Joachim Raff, deſſen Schaffen ſonſt verblaßt iſt, gegenwärtig noch Tragfähigkeit verleiht. Man ſtellt aber vor allem feſt, daß in all den Jahrhunderten die deutſche Muſik der ſtetig ruhende Pol in der Erſcheinungen Flucht iſt, auch auf dieſem Gebiet der Klaviermuſik. Denn während bei anderen Völkern ein bedeutſames Klavierſchaffen an beſtimmte Zeiten gebunden iſt — Frankreich iſt beſonders im 17. und 18. Jahrhundert hervorgetreten, die ſlawiſchen Völker kommen erſt im 19. Jahrhundert zur Geltung —, fließt in Deutſchland der Strom des Klavierſchaffens ununterbrochen; ein Zeichen, wie weſentlich dieſes Inſtrument und ſeine Ausdrucksmöglichkeiten für die deutſche Muſik ſind.

Die ausgabetechniſche Seite dieſer Sammlung — Textlegung, Stich und Fingerſatz — iſt durchaus in Ordnung. Dr. Hans Büttner.

JOSEPH HAYDN: „Zwölf kleine Stücke" für Klavier. Univerſal-Edition, Wien.

Die Univerſal-Edition bringt vorliegende Stücke in einer Neuausgabe heraus. Dieſe koſtbare Gabe des großen Meiſters an die Jugend darf heute über dem vielen Neuen nicht vergeſſen werden. Dieſe Stücke bringen ſchon dem jungen Menſchen den gefühlsinnigen Haydn nahe und bilden die vertiefende Ergänzung zu den kleinen Tanzſchöpfungen des Meiſters. Sie erfordern in techniſcher und geiſtiger Hinſicht einen ſchon etwas gereifteren Spieler. Anneliefe Kaempffer.

JOSEPH HAYDN: „Ballo Tedesco". Zehn deutſche Tänze für Klavier. Erſtmalig veröffentlicht von Kurt Herrmann. Gebr. Hug, Leipzig.

Kurt Herrmann, dem wir ſchon ſo manche vorbildliche Herausgabe wertvoller Unterrichtsliteratur verdanken, legt uns hier ein bisher noch unbekanntes Werk J. Haydns im Erſtdruck vor. Dieſe zehn deutſchen Tänze, deren Entſtehungszeit leider nicht mitangegeben iſt, ſind wegen ihrer leichten Spielbarkeit erfreulicher Weiſe ſchon bald im Anfangsunterricht verwendbar. Sie müſſen als eine wahre Bereicherung originaler (nicht bearbeiteter oder erleichterter!) Anfangsliteratur gewertet werden. Anneliefe Kaempffer.

Muſik für Bläſer

AUFZÜGE, TÄNZE aus dem 17. und 18. Jahrhundert / 4. Folge. Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Gute Originalblasmuſik, die transponiert iſt, um ſie für die heutigen Verhältniſſe „gebräuchlicher" zu machen. KM Friedrich Rein.

HELMUT MAJEWSKI: Fünf Stücke für Bläſer / 1. Folge. Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Alle 5 Stücke eignen ſich vorzüglich für nationale Kundgebungen und Feiern von Berufsmuſikzügen und Laienbläſergruppen.

KM Friedrich Rein.

ALFRED VON BECKERATH: Gedächtnismuſik für Blasorcheſter. H. Litolffs Verlag, Braunſchweig.

Klare, ſaftvolle, harmoniſch intereſſante Bläſermuſik, die zeigt, wie Erfindung, Technik und Beherrſchung der Inſtrumentation im Schaffen dieſes Tonſetzers ſich immer mehr entfaltet.

KM Friedrich Rein.

RENZO BOSSI: Tema variatio für Bläſerſextett (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Trompete). Anton Böhm u. Sohn, Augsburg.

6 ſtilvolle, ſchönklingende Variationen wickeln ein einfaches, reizendes Thema unterhaltſam ab. Kammermuſik-Vereinigungen ſollten ſich dieſes Werkes annehmen. KM Friedrich Rein.

OTTO PAENKE: Waldhorn-Suite (Quartett), Werk 6. Anton Böhm u. Sohn, Augsburg.

RICHARD SÜSSMUTH: Suite für 4 Waldhörner, Werk 32. Breitkopf u. Härtel, Leipzig.

Dieſe Werke weiſen volkstümliche, freundliche und romantiſche Züge auf. Sauber im Satz und ſchön empfunden. Sie werden überall Wohlgefallen und reiche Zuſtimmung finden.

KM Friedrich Rein.

KARL PILS: Konzert für Trompete und Orcheſter. Univerſal-Edition, Wien.

Ein muſikantiſch dreiſätziges Werk mit einprägſamen Kopfthemen. Die Solotrompete verlangt allerdings einen Bläſer mit größter Fertigkeit, Gewandtheit und techniſcher Geſtaltung. Der Erfolg wird nie ausbleiben. KM Friedrich Rein.

für Gesang

HERMANN SIMON: Die Liebende. Ein Liederkreis nach Gedichten von Ruth Schaumann für eine Sopranstimme mit Klavier. Verlag Anton Böhm und Sohn, Augsburg und Wien.

„Frauenliebe und Leben" heißt einer der berühmtesten Liederzyklen von Robert Schumann. Im Jahre 1840, als der Komponist nach langen Kämpfen sich mit Clara Wieck vereinigen konnte, entstand auch dieses Werk, neben 130 anderen Liedern — wohl die kostbarste Morgengabe, die je ein deutscher Musiker seiner Gattin mit in die Ehe brachte. Für „Frauenliebe und Leben" standen die Verse Adalbert von Chamissos zur Verfügung. In dieser Verbindung mit Schumanns Musik sind sie „klassisch" geworden. Fast ein Jahrhundert konnte ihre Lebensgeltung nicht schmälern. In ihrer künstlerischen, d. h. liedhaften Schönheit sind diese Schumannschen Gesänge auch heute noch unantastbar. Doch wird es in unserer Zeit kaum mehr Frauen geben, die sich von Wendungen wie „Er der Herrlichste von allen" und ähnlichen verschwärmten Übersteigerungen innerlich zutiefst angerührt fühlen könnten. Es weht eben doch etwas von dem Lavendelduft aus Urgroßmutters Tagen durch diese Gesänge von einem Frauenherzen und -schicksal.

Nur ist inzwischen nicht die Liebe gestorben, sondern ihr Ausdruck ist ein anderer geworden. Dieser Wandlung kann auch die Musik sich nicht verschließen. Ohne diese Wandlung würde es ja auch kein neues Leben, kein neues Wirken für die Kunst geben. Eine deutsche Dichterin und ein deutscher Komponist, die schon häufiger in ihrer Arbeit sich zusammenfanden, haben den unausgesprochenen und doch so bestimmten Auftrag verspürt, den zahllose Frauen unserer Gegenwart aus ihrem eigenen Erleben heraus an das neue Liebeslied richten mochten und mögen. So ist ein Werk entstanden „Die Liebende", ein Liederkreis nach Gedichten von Ruth Schaumann für eine Sopranstimme mit Klavier von Hermann Simon. Die fünf Gedichte der Schaumann waren zuvor keine Einheit; erst der Musiker hat sie, verstreute Verse, zu einer solchen zusammengefaßt, in fünf Stationen ein Frauenleben darstellend. Sie heißen „Das Verweilen", „Die Schifferin", „Wiegengesang", „Vierfache Kinderstube" und „Soldatenweib" — und erhielten als Geleit die Verse:

„Alles erregt sie,
Wie einen Falter der Duft.
Immerdar legt sie
Sinnend in Wiege und Gruft
Eigenes Herz als ein Kind,
Eigenes Herz als ein Leid.
Um ihr gefaltetes Kleid
Spielt zwischen Himmel und Erde der Wind.
Alles bewegt sie,
Wie einen Wipfel die Luft."

Ihrer äußeren Gestaltung nach haben diese Simonschen Lieder die Schlichtheit der volksliedhaften Form. Das gilt für die Singstimme, aber auch für den Klaviersatz, der sicher nicht schwieriger zu bewältigen ist als etwa die Volksliedbearbeitungen von Brahms. Ihrer vollendeten Schönheit, der Größe und Innerlichkeit der Empfindung nach werden diese Lieder Simons im anspruchsvollsten „Liederabend" berufener Künstlerinnen sich als hohe Werte behaupten können. Aber außerdem wünschte man ihnen auch eine recht weitgehende Aufnahme im musikfreudigen und -tätigen deutschen Haus. Ja hier müßte ihre eigentliche Pflegestätte sein. Und der Verlag hat aus dieser Erwägung heraus das Heft ganz besonders schön ausgestattet. Möge sie auch ein Jahrhundert lang Gutes und Beglückendes wirken wie das Werk Schumanns, diese neue „Liebende" von Hermann Simon. Dr. Walter Hapke.

KREUZ UND QUER

Zu Lortzings Trauerchor. (Zu unserer Notenbeilage).

Von Georg Richard Kruse, Berlin.

Kriege und Revolutionen durchziehen den ganzen Lebensweg des Schöpfers der deutschen heitern Spieloper. Schon der Knabe nahm mit seinen patriotischen Eltern Anteil an dem traurigen Schicksal des Vaterlandes im Kriege gegen Napoleon und der Kämpfer, die auf eigene Faust sich gegen ihn erhoben, wie Hofer, Schill u. a. Die Werke der Frühzeit, wie das Konzertstück mit Variationen über ein Thema, das an „Was blasen die Trompeten, Husaren heraus" anklingt, die prächtige Ouverture über den Dessauer Marsch, die ein ganzes Schlachtgemälde spiegelt, stehen unter dem Eindruck der Kriegszeit. 1823 dichtete und komponierte Lortzing seine erste Oper „Ali Pascha von Janina" oder „Die Franzosen in Albanien", deren Titelheld 1822 auf Befehl des Sultans getötet wurde. Ein glücklicher Griff in die Geschichte der Gegenwart. Die von Frankreich ausgehende Revolution 1830, die auch Polen gegen Rußland aufstehen ließ, regte Lortzing zu einem einaktigen Liederspiel „Der Pole und sein Kind" an, das trotz oftmaligen Verbots doch allgemeine Verbreitung fand und Lortzings Namen zu-

erst bekannt machte. Bald danach folgte ein ähnlicher Einakter „Andreas Hofer", den Tiroler Freiheitskämpfer in seiner Umgebung schildernd.

Nach siebenjährigem erfreulichen Wirken am Hoftheater in Detmold und den damit verbundenen Städten Münster und Osnabrück und dem Bad Pyrmont, trat Lortzing mit seiner Frau 1833 in den Verband des Leipziger Stadttheaters, das sein früherer Kölner Direktor Ringelhardt leitete, bei dem auch die Eltern noch tätig waren. In der geistigen Umgebung dieser damals führenden Musikstadt vollzog sich nun der künstlerische Aufstieg Lortzings zum Opern-Komponisten und zur Meisterschaft auf seinem Gebiet. Ein großes Ziel vor Augen, schuf er eine große tragische Oper „Die Schatzkammer des Inka", zu der ihm Robert Blum, der ehemalige Theaterdiener, jetzt Sekretär und bald Volkstribun, den Text gedichtet hatte. Lortzing selbst hielt sie zurück und wartete zunächst den Erfolg seiner ersten komischen Oper „Die beiden Schützen" ab, der noch im selben Jahre 1837 „Zar und Zimmermann" folgte, mit denen er bald alle Bühnen eroberte, auf denen sie schon über 100 Jahre siegreich sich gehalten haben. Kriegerische Erinnerungen wiesen auch sie auf:

„Im Streit für Ruhm und Ehre, beim sieggekrönten Heere;
Unter Trommeln, Pfeifenklang schwieg des Herzens mächt'ger Drang".

Aus der bürgerlichen in die politische Sphäre leitet der „Zar": „Neutralität, da geht nichts drüber", heißt es da. Stärker noch tritt schon in der 3. Oper „Caramo" die sozialpolitische Idee hervor, die gegen die Überheblichkeit der Aristokratie gegen das „Volk" sich erhebt. Im „Hans Sachs", dem Vorläufer der „Meistersinger", wehrt sich der Handwerker gegen die hohe Stadtbehörde. 1840 gründete Blum den Schillerverein, dem Lortzing als Musikleiter beitrat und eine Cantate schrieb, in der es heißt:

„Wenn Brüder sich die Deutschen alle nennen,
Und keine Schranken deutsche Auen trennen,
Dann wölbt dein Ehrentempel sich zum Dom."

Das Wort „Freiheit, der Seele mächtig, heilig Element" wird das Leitmotiv im „Casanova". Der köstliche „Wildschütz" ist ganz auf Heiterkeit gestellt, und „Undine" auf deutsches Gemüt, doch fehlt auch hier der politische Einschlag nicht, wenn der Knappe singt:

„Da bin ich schüchtern nicht und blöde,
Wenn's Freiheit gilt und Vaterland.
Wie sie uns necken, pressen, schrauben.
Den deutsche Sinn soll nichts uns rauben!"

In Wien, wo Lortzing 1846 seinen „Waffenschmied" dirigiert und als Kapellmeister am Theater an der Wien angestellt wird, findet er vor italienischer „Dudelei und Trillerei" keinen Boden für seine Kunst. Sein „Zum Großadmiral" und seine „Rolands Knappen" müssen wieder in Leipzig uraufgeführt werden, und seine, den Zeitereignissen angepaßte, romantische „Regina" wird, als „Revolutionsoper" verschrieen, von keiner Bühne angenommen.

Am 13. März 1848 erklangen die Glocken zum Straßenkampf in Wien, und im Theater wurden jetzt den Studenten die Freiheitslieder Lortzings von ihm einstudiert: „Neues Osterlied", „Lied vom Deutschen Kaiser", „Deutsches Studentenlied". Am 1. September war Lortzings Vertrag abgelaufen, und er stand mittellos da. Am 9. November wurde sein Freund Robert Blum erschossen. Zu dem erneuten Aufstand 1849 hatte Lortzing zu Ehren der Gefallenen am 14. März den schönen Trauerchor komponiert, der an den Gräbern gesungen wurde und den Opfern die Unsterblichkeit verhieß. Dem Meister, der am 21. Januar 1851 in Berlin starb, ist sie auch zuteil geworden.

Neuorganisation des Musiklebens im Kriege.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Aus den Veröffentlichungen in der vorigen Nummer der ZFM, insbesondere aus den beherzigenswerten Worten des Präsidenten Prof. Dr. Peter Raabe geht überzeugend hervor, daß die Aufrechterhaltung des Musiklebens in vollem Umfang ein dringendes Gebot ist und daß die öffentliche Musiktätigkeit die Fürsorge aller amtlichen Stellen genießt. Mit Rücksicht auf die veränderten Zeitverhältnisse begegnet die Durchführung manchen unvorhergesehenen Schwierigkeiten, deren Überwindung ein wertvolles Zeugnis für die gefestigte kulturpolitische Haltung der Gegenwart ablegt.

Wieweit das Musikleben gerade durch Kleinigkeiten gefährdet werden kann, zeigt die in diesem Zusammenhang schon angeschnittene Frage der Verdunklung und die Herrichtung von Luftschutzräumen, in deren Verlauf viele Konzertsäle an Sitzplätzen eingebüßt haben. Es galt zunächst, den dadurch entstandenen Ausfall an Einnahmen durch Senkung der Künstlerhonorare auszugleichen, insbesondere bei Honoraren von mehr als 300 Mk. Die Verständigung mit den Solisten hat zu den erwarteten Ergebnissen geführt.

Eine weitere Einzelfrage, die besonders Pianisten angeht, ist die Schwierigkeit des Flügeltransportes angesichts der Einschränkung der Verkehrsmittel. In Verhandlungen mit der Klavierindustrie ist auch hier eine Lösung gefunden. In allen größeren Sälen stehen nunmehr Flügel der verschiedensten Fabrikate zur Verfügung, sodaß der Pianist darauf rechnen darf, sein gewohntes Instrument anzutreffen, und dank dem Entgegenkommen des Verkehrsministeriums war es möglich, den Eisenbahntransport rechtzeitig durchzuführen.

Die Innehaltung bereits abgeschlossener Verträge ist eine Lebensnotwendigkeit für die Künstler. Ein neu errichtetes Schiedsgericht beim „Amt für Konzertwesen" hat die begrüßenswerte Aufgabe der Vermittlung bei Zweifelsfällen übernommen. Die im einzelnen unterbreiteten Vorschläge bezwecken beispielsweise, die Verpflichtung von Solisten unter veränderten Umständen aufrechtzuerhalten. Wird in einer Stadt den Gesangssolisten gekündigt, weil das beabsichtigte Chorkonzert mit Orchester infolge zahlreicher Einberufungen zum Heeresdienst abgesagt werden muß, so sollen die engagierten Künstler anderweitig Verwendung finden. Es wird empfohlen, die Veranstaltung durch einen Kammermusikabend zu ersetzen und die Solisten hinzuzuziehen. Auch bei Konzertreisen einzelner Künstler ist den schwierigen Verkehrsverhältnissen Rechnung zu tragen. Unumgänglich ist eine gewisse Planwirtschaft, die an die Stelle des „wilden" Umherreisens tritt. Ist beispielsweise ein Pianist der „Spitzenklasse" unabkömmlich und kann seinen Konzertverpflichtungen nicht nachkommen, so wird ein gleichrangiger anderer Pianist, der sich gerade in der Nähe aufhält, die Vertretung übernehmen. Dieser Austausch einerseits, der an eine bereits erreichte enge Zusammenarbeit aller Konzertvermittler gebunden ist, und die „Abstecherkonzerte" in kleinere Nachbargemeinden gewährleisten eine restlose Durchführung des Musikwinters innerhalb Großdeutschlands.

Träger der Konzerte bleiben je nach örtlichem Brauch die gemeinnützigen und gewerbsmäßigen Veranstalter, die die Konzerte angekündigt haben, oder noch ankündigen werden. Wenn die geplanten Konzerte nicht dem psychologischen oder künstlerischen Bedarf genügen, werden die Gemeinden gebeten, im Einvernehmen mit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" Konzerte zu veranstalten. Eine erhöhte Bedeutung kommt den Musikbeauftragten zu, denen die Aufsicht über das Konzertleben obliegt. Sie können im Einvernehmen mit den Gauen und Kreisen der Sängerbünde auch die Zusammenlegung verkleinerter, konzertunfähiger Chorvereinigungen in die Hand nehmen.

Durch die fast allgemein durchgeführten Pauschal-Abschlüsse zwischen den Veranstaltern und der Stagma hat sich die Lage der schaffenden Generation keineswegs verschlechtert, sondern eher verbessert. Legt man beispielsweise die für eine Saison gezahlte Pauschale auf die einzelnen Abendveranstaltungen eines Orchesters um, das eine große Reihe von Sinfoniekonzerten durchführt, so ergibt es sich überraschenderweise, daß Beethoven genau so „tantièmepflichtig" wird wie ein lebender Tonsetzer. Finanzielle Gründe stehen also den Aufführungen zeitgenössischer Musik kaum noch im Wege, entscheidend bleibt die Tatkraft des Dirigenten, der in der von ihm getroffenen Auswahl „nach Möglichkeit" Werken erfreuenden und erhebenden Inhalts den Vorzug vor Schöpfungen niederdrückender und problematischer Art geben soll, wobei aber die Auseinandersetzung mit schwereren Stilproblemen der Gegenwart selbstverständlich nicht an irgendwelche Gebote und Verbote geknüpft ist. Im allgemeinen sollen Konzerte mehr denn je den Charakter musikalischer Feierstunden tragen. Auch die Begabtenförderung seitens der Städte ist aufrechtzuerhalten. Vielfach ist man mit Rücksicht auf die Verdunkelung dazu übergegangen, Veranstaltungen auf die Nachmittage des Sonnabend und Sonntag, sowie auf die Sonntagvormittage zu verlegen.

Daß die Frage der Rohstoffversorgung auch bei der Ausstattung unserer Theateraufführungen eine nicht unerhebliche Rolle spielt, ist einleuchtend. Neue Inszenierungen erfordern

Stoffe, Kostüme, und diesbezügliche Anträge können nur in begrenztem Umfang unter Berücksichtigung der kulturellen Notwendigkeit bewilligt werden. Abgesehen davon, daß eine derartige Einschränkung der Bühnenausstattung zunächst kaum fühlbar wird, da jedes große Theater über einen ausreichenden Fundus an Requisiten verfügt, so darf man sich mit Recht fragen, ob es für die Kunst wirklich einen Verlust bedeutet, wenn die Veranstalter rauschender Revuen und prunkvoller Operetten etwas zur Sparsamkeit angehalten werden. Durch übertriebenen Geldaufwand hat sich nicht selten eine Veräußerlichung des Theaterwesens breit gemacht, die weder mit dem Geist der Zeit, noch mit dem Ziel der Kunst überhaupt zu vereinbaren ist. Wenn hier ein Wandel eintritt und eine Rückkehr zur Verinnerlichung die Folge ist, so bedeutet das keinen Nachteil, sondern einen Vorzug.

Keineswegs dürfen wir aber die Erfindungsgabe unserer Bühnenbildner gering anschlagen, die aus der Not eine wahrhafte Tugend machen und zweifellos zu neuen Erkenntnissen vordringen. So äußert der bekannte Bühnenbildner Prof. Traugott Müller in einer Braunschweiger Zeitung u. a.: „Die geistige Bühne ist das Ziel, zu dem wir hinstreben. Man raubte mit den Monstre-Inszenierungen dem Publikum jede Illusion. Man ließ die Fantasie des Publikums garnicht mehr mitspielen. Wir werden wieder ein reinliches Podium für geistige Dinge bekommen. Wir werden nicht mehr einen Rummel, ein Zuviel an Ausstattung der Bühne haben, die Theater werden einander nicht mehr an äußerer Pracht und Flitterkram übertrumpfen wollen. Ich bin daher über diese Einschränkungen nicht traurig, sondern sehe in dieser Entwicklung vielmehr einen gebieterischen Zwang, nach neuen Wegen, neuen Wirkungen zu suchen."

Ziehen wir aus dieser kleinen Betrachtung der musikalischen Zeitverhältnisse den Schluß, so erkennen wir, daß es letzten Endes auch bei scheinbaren Nachteilen auf die persönliche Einstellung ankommt, die selbst Negatives positiv zu werten weiß. Alle oben geschilderten Maßnahmen wären nicht durchführbar, wenn sich nicht unter den Künstlern, in der Kunstvermittlung und der Industrie eine Kameradschaftlichkeit offenbarte, wie sie bisher noch nicht erreichbar war. Dieser Zusammenhalt in der Not, diese Zurückstellung persönlicher Wünsche vor dem kulturellen Gemeinschaftsgeist ist eine der schönsten Erkenntnisse unserer Zeit. Und die Äußerungen der Bühnenbildner verraten, daß sich Ansätze zu einem neuen Stil zeigen, der aus der Kriegszeit heraus Brücken zum künftigen Frieden schlägt.

Arbeitsstelle für deutsche Musik im Ausland.

Außenstelle des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung Berlin bei dem Deutschen Ausland-Institut in Stuttgart.

Das Deutsche Ausland-Institut Stuttgart hat die Aufgabe alle Lebensäußerungen des Deutschtums im Ausland zu beobachten. Material hierüber zu sammeln und für die praktische Auswertung bereitzustellen. Diese umfassende Zielsetzung stellt das Deutsche Ausland-Institut vor die Notwendigkeit, auch die musikalischen Äußerungen der deutschen Volksgruppen zu erfassen, umso mehr als dem musikalischen Gut der Volksdeutschen große Bedeutung für die Forschung und für die praktische Volkstumsarbeit zukommt.

Zur Erfüllung dieser Aufgabe wurde in enger Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung Berlin als der für die gesamtdeutsche Musikforschung zuständigen Stelle eine Arbeitsstelle für deutsche Musik im Ausland geschaffen. Diese Arbeitsstelle hat am 1. September 1939 als Außenstelle des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung Berlin bei dem Deutschen Ausland-Institut ihre Tätigkeit aufgenommen. Sie wird im Rahmen der allgemeinen Zielsetzung des DAI folgende Arbeiten in Angriff nehmen:

1. Die planmäßige Erfassung und systematische Sammlung von Volkslied und Volkstanz der deutschen Volksgruppen unter Berücksichtigung der fremdvölkischen Umwelt.
2. Die planmäßige Aufnahme der musikalischen Denkmäler und des zeitgenössischen Musikschaffens der Deutschen im Ausland.
3. Bereitstellung des gesammelten Materials für die praktische Volkstumsarbeit und die wissenschaftliche Forschung.
4. Förderung des musikalischen Schaffens der Volksdeutschen:
Überprüfung und Beurteilung von Kompositionen Volksdeutscher, Programmberatung bei

volksdeutſchen Veranſtaltungen, Benennung und Bereitſtellung von Werken volksdeutſcher Komponiſten, Einſatz für gebührende Berückſichtigung volksdeutſchen Muſikſchaffens im öffentlichen Muſikleben.

Deutſches Lied im Oſten.

Eine Ausſtellung in den Räumen des Deutſchen Ausland-Inſtituts, Stuttgart, zeigt, welche Bedeutung das deutſche Volkslied im Leben der deutſchen Volksgruppe des ehemaligen polniſchen Staates beſitzt. Neben den wichtigſten Liederbüchern und Tanzſammlungen iſt handſchriftliches, noch unveröffentlichtes Material ausgeſtellt, Photokopien aus Liederheften und Tanzbüchern zeugen von der Bemühung, mündlich überlieferte Lieder zu bewahren. Ungelenke Niederſchriften des „Argonnerwaldes" und des Deutſchlandliedes zeigen neben Veröffentlichungen der Volksgruppenführung, wie das politiſche Lied Eingang in dieſe deutſchen Dörfer gefunden hat. Lichtbilder aus verſchiedenen Siedlungsgebieten, Aufnahmen von Zeichnungen und Bildern der Malerin Herta Strzygowski veranſchaulichen die Welt, in der das deutſche Lied im Oſten lebt.

Karl Muck, der Patriarch.

Zu des Altmeiſters 80. Geburtstag.

Von Prof. Dr. Ferdinand Pfohl, Hamburg.

Hinauf zu dem Höhenring, der ſich der reizvollen ſchwäbiſchen Hauptſtadt Stuttgart anſchmiegt, in die heilige Stille und in die ſchwebende Ruhe ſeines Aſyls drang feſtliches Fluten zu ihm hin, dem verehrungswürdigen Geburtstagskind: Telegramme, Briefe, Glückwünſche, Blumen, Beſuchsgäſte waren gekommen; als Krone die ſtolze Ehrung des Adlerſchildes, mit der Adolf Hitler das Herz des hülfreichen Bekenners aus den erſten Kampfjahren der neuen Bewegung, erfreut und erquickt hat. Dieſe ſeine „Inſel der Seligen" hatte Karl Muck der ſuchend wiſſenden Fürſorge Frl. von Scholleys zu danken, der treuen Verehrerin und ſpäten Schickſalswalterin, deren ſelbſtloſe Freundſchaft noch in die Boſtoner Glanzzeit des zum Weltruhm emporgeſtiegenen Dirigenten Karl Muck zurückreicht. Und von dieſer Inſel der Seligen ſchaut er, der Weiſe, hinab auf das Leben, deſſen Höhen und Tiefen, deſſen Erhabenheiten, deſſen Schönes und Schauerliches im ſteten Strom der Erinnerungen zu ihm hindrängen. In Rückſchau, der naturgemäßen Entſagung des Alters, in deſſen geruhſam wertender, philoſophiſcher Betrachtung glänzen ruhmreiche Erlebniſſe auf: aus den Zeitperioden, die ſich mit den Namen Graz und Prag, mit den Nibelungenaufführungen in Moskau und Petersburg, mit der Hofoper Berlins, den Bayreuther Feſtſpielen: alſo mit den meiſterlichen Taten des genialen „Opernkapellmeiſters" verknüpfen, einem Werk nach- und Werk neuſchaffen, dem ſich die weſentlich verinnerlichte, im Abſolut-Muſikaliſchen verdichtete Schaffensaufgabe des „Symphoniedirigenten" angliedert, der, mit den Forderungen des Konzertlebens vertraut, dieſen ſich widmet mit wunderbarem Einfühlungsgeiſt. Als dieſe ariſtokratiſche Dirigentenperſönlichkeit, fern allem Überſchwang, allem Temperamentfanatismus, abhold aller Geſtengaukelei, deren Majeſtät wie das Dirigentenpult ſo auch das Publikum zu beherrſchen begann, wird Karl Muck zeichneriſch und geiſtig ein Beethovenverkünder von reinſter klaſſiſcher Haltung, dem die Werktreue als oberſtes Geſetz gilt; dieſe Werktreue folgt treulich der Mahnung Richard Wagners: „Deutlichkeit! Die kleinen Noten ſind die Hauptſache; die großen kommen von ſelbſt." Ein unvergeßliches Kennzeichen durchdringt ſie alle die großen Leiſtungen ſeines Wirkens in Berlin, in den ſchleſiſchen Muſikfeſten, in Boſton, in Amſterdam, in Wien und endlich in Hamburg. (Dort von 1922—33.) Sie alle ſtehen unter dem Motto: „Lex mihi ars". Hamburg, wo Muck als Führer, Erneuerer und erzmuſikaliſcher Erzieher des „Philharmoniſchen Orcheſters" Vorbildlich-Vollkommenes geſchaffen hat, gedenkt, wie ganz Deutſchland, dieſes raſſeſtolzen Altmeiſters in wärmſter Dankbarkeit und ſchaut in ſtiller Ehrfurcht zu ihm empor, deſſen edelſte deutſche Symphoniekunſt in ihren aetherreinen Stiloffenbarungen aus vergangenen Jahren in die Gegenwart traumhaft hinüberleuchtet . . . . . Dieſe fernſichtige Rückſchau des Altmeiſters auf ein Leben, reich an Arbeit und Segen: wie tief muß ſie ihn beglückt haben! Und die Seligkeit eines Abends von dieſer Würde und dieſer Bedeutung möge allen einmal beſchieden ſein, deren Leben Arbeit war!

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löſung des muſikaliſchen Kreuzwort-Preisrätſels

Von Marlott Vautz, München-Kaiſerslautern (Juliheft).

Bedeutung der einzelnen Wörter:

wagrecht:

1 Sack
3 Doſt
5 Lack
7 Tar
8 Arabella
12 Marc.
13 Aibl
15 Loure
16 Damon
17 Laut
19 Arie
21 Grosjean
24 Cid
25 Neal
26 Rode
27 Ovid

ſenkrecht:

1 Star
2 Klee
3 Daza
4 Staccato
6 Knab
9 Blon
10 Largando
11 Lie
12 Moll
14 Lure
15 Loki
16 Dur
18 Agon
20 Idee
22 Solo
23 Aird

Die Noten ergeben den Anfang der Telemann-Variationen von Max Reger, Werk 134:



Unter den eingegangenen richtigen Löſungen entſchied das Los:

den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Hans-Horſt Böhlig, stud. mus., Dresden;

den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Karl Ludolf Weishoff, Konzertpianiſt, München;

den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Eberhard Dreier, stud. mus., Heidelberg

und je einen Troſtpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Carl Ahns, Jena, Hans Lindner, stud. mus., Eſſen, Ruth Straßmann, Düſſeldorf und Studienrat A. Zimmermann, Stollberg/Erzgeb.

Zu unſerer Freude konnten wir auch wieder einige Sonderprämiierungen für beſonders wohlgelungene Ausgeſtaltungen der richtigen Löſung treffen und zwar erhalten je einen Sonderpreis im Werte von Mk. 8.—: Prof. Georg Brieger-Jena, der ſeiner Löſung zwei aus dem Erleben unſerer Zeit geborene Liedvertonungen beifügt. Sein „Lied für die Gefallenen" iſt ein ſchlichter, ergreifender Dank und ein Gelöbnis an die Toten unſeres großen Kampfes und ſein „Erntedankfeſt-Lied" in ſeiner ſchwingenden, ſchönen Melodie gewiſſermaßen ein Dank an das Leben. Gleich aufrichtige Freude bereiteten uns die eingeſandten vier Choralvorſpiele im Sinne Max Regers von KMD Richard Trägner-Chemnitz, die wiederum ihres Schöpfers meiſterliche Satzkunſt in ſchönſtem Lichte zeigen.

Je ein Sonderpreis im Werte von Mk. 6.— wurde zugeſprochen: Studienrat Martin Georgi-Thum i. E. für ſeine ganz ausgezeichneten Monologe über den Choral „Herzliebſter Jeſu, was haſt du verbrochen" für Orgel, die wir nur deshalb nicht unter die „Erſten" ſtellen können, weil der Löſung eine Kleinigkeit fehlte; Lehrer Rudolf Kocea-Wardt für ſeine beiden wohlgelungenen Fugen über ein Thema von Max Reger; Studienrat Ernſt Lemke-Stralſund für ſeine „Variationen über ein Thema von Max Reger", unter denen wir der „Sarabande" den Vorzug geben möchten, und KMD Arno Laube-Borna, der uns wieder an einem Stück Lebenserinnerung (in Verſen) teilnehmen läßt, diesmal an einem Beſuch in Max Regers Geburtsort Brand, und ſchließlich erhält noch einen Sonderpreis im Werte von Mk. 4.— Hans Kautz-Offenbach/M. für ſein Kammerſextett für Flöte, B-Klarinette, Fagott, Geige, Bratſche und Cello über das Thema der Löſung.

Vollſtändig richtige Löſungen (alſo der Worte und des Regerſchen Themas) ſandten ferner noch ein: Hans Bartkowſki, Berlin — Studienrat Paul Döge, Borna — Adolf Heller, Karlsruhe i. B. — Kantor Max Menzel, Meißen — Amadeus Neſtler, Leipzig — H. Okfas, Altenkirch, Kreis Tilſit — Prof. Eugen Püſchel, Chemnitz — Kantor Walter Schiefer, Hohenſtein-Ernſtthal — Ula Seidel, Nordhauſen a. H. — Wilhelm Sträußler, Breslau — Irma Weber, Heidelberg.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Bernhard Weber, Osnabrück.

a — a — an — an — bend — ber — bou — ca — chu — co — cos — de — dit — do — doh — dorf — e — e — e — eck — em — en — erl — eu — gi — hart — heit — i — i — jo — joe — ke — kö — lan — li — li — li — mac — mann — mu — na — na — na — ne — nei — neid — ner — nie — nig — nu — ny — os — oz — pau — re — rein — reu — ro — ry — sai — satz — se — si — si — sik — so — sos — ta — te — ters — thal — the — the — ti — to — un — von — well — zi

Aus den vorstehenden 79 Silben sind 23 Worte nachstehender Bedeutung zu bilden:

1. Formbegriff bei Symphonien
2. Orchesterinstrument
3. Führer der Jugendmusikbewegung
4. Instrumentalstück
5. Keltischer Heldenliederdichter,
6. Deutscher Komponist († 1799)
7. Lied von Schubert
8. Musikalische Veranstaltung
9. Intonationsfehler
10. Vortragszeichen
11. Ungarischer Komponist
12. Vortragszeichen
13. Amerikanischer Pianist und Komponist
14. Bittgesang
15. Symphonie Beethovens
16. Französischer Komponist des 19. Jahrh.
17. Mundstück (französisch)
18. Deutscher Klavier-Poet
19. Oper von Weber
20. Oper von Tschaikowsky
21. Deutscher Minnesänger
22. Schottischer Tanz
23. Italienischer Tanz

Die ersten und dritten Buchstaben, von oben nach unten gelesen, ergeben ein symphonisches Orchesterwerk und seinen Komponisten (j = i).

Die Lösung dieses Rätsels ist bis zum 10. Februar 1940 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung der Aufgabe sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form, sei es nun kompositorischer, dichterischer oder zeichnerischer Art eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Hans Chemin-Petit: Orchesterprolog (Deutsches Opernhaus, Berlin, unter Artur Rother, 5. Okt.).

Ernst Gernot Klußmann: Sinfonie Nr. 2 in d-moll Werk 18 (Erfurt, Sinfoniekonzert unter GMD Franz Jung, 3. Nov.).

Ernst Gernot Klußmann: Symphonie Nr. 3 C-dur Werk 20 (Frankfurt/M., Konzert der Frankfurter Museums-Gesellschaft unter Franz Konwitschny).

Bühnenwerke:

Hans Grimm: „Der goldene Becher" (Nürnberg, Opernhaus, 24. Okt.).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Franz Flößner: Ballade für Orchester (Wiesbaden, Sinfoniekonzert unter August Vogt, 25. Febr. 1940).

Robert C. von Gorrissen: Präludium, Ostinato und Epilog für Streichtrio, Klarinette und Horn. Werk 21b (Wiesbaden, Kammerkonzert, 11. Dez.).

H. O. Hiege: Serenade für kl. Orchester (Wiesbaden, Sinfoniekonzert unter A. Vogt, 25. Febr.).

Oskar von Pander: „Des Lebens Lied" für Solo, Chor und Orchester (Wiesbaden, Solisten: Hilde Wesselmann-Sopran, Gertrude Pitzinger-Alt, Julius Patzak-Tenor, Georg Hann-Baß).

Ernst Pepping: Sinfonie (Dresden, Staatsoper unter Dr. Karl Böhm, 8. Dez.).

Hans Pfitzner: Symphonie für kl. Orchester (Hamburg, Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler, 17. Nov.).

Karl Schäfer: Suite für Orchester (Osnabrück, Städt. Orch. unter MD Willy Krauß, 22. Jan.).

Erich Sehlbach: Orchesterfantasie in D (Wiesbaden, 2. Sinfoniekonzert unter MD August Vogt, 5. Nov.).

Hermann Wagner: Ernste Musik f. Streichorchester (Nürnberg, Kammerkonzert für zeitgenössische Musik unter KM Adalbert Kalix, 5. Nov.).

Hermann Wagner: „Dorfmusik für kl. Orchester" (Nürnberg, Kammerkonzert für zeitgenössische Musik unter KM Adalbert Kalix, 17. März 1940).

Hermann Wagner: Auftakt für Orchester (Plauen, Städt. Konzerte, 10. Nov.).

Hans Wedig: Sinfonie d-moll, Werk 15 (Leipzig, Gewandhaus unter Prof. Hermann Abendroth, 2. Nov.).

Anton Würz: Lieder (München, durch Ernst C. Haase).

KONZERT UND OPER

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 23. September: William Eckardt: Introduktion und Doppelfuge über B-A-C-H, Werk 50, für Orgel. — Johannes Brahms: 3 Motetten: „Ich aber bin elend" für zwei Chöre (achtst.), „Ach arme Welt", für vierst. Chor und „Wenn wir in höchsten Nöten sein", für zwei Chöre (achtst.). — Georg Göhler: „Kriegschoral", für vierst. Chor. — Ernst Friedrich Richter: „Wie groß dein Leid auch sei", für vierst. Chor.

Sonnabend, 30. September: Alter Introitus (Eingangsspruch) des Kreuzchors. — Hans Leo Hasler: „Gratias", für vierst. Chor. — Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge in e-moll, für Orgel. — Gottfried August Homilius: „Kommt her und sehet an die Wunder Gottes", Erntedankmotette, f. vierst. Chor. — Werner Hübschmann: „Erntedank", aus dem Liederzyklus „Die Dinge des Lebens". — Fritz Reuter: „Aller Augen warten auf dich", für Einzelstimmen und gem. Chor. — Albert Becker: „Reiselied", für gem. Chor.

ERFURT. Motetten in der Predigerkirche (Thüringer Sängerknaben).

Mittwoch, 16. August: Girolamo Frescobaldi: Preludio e Fuga g-moll für Orgel. — Domenico Zipoli: Elevazione F-dur für Orgel. — Giovanni B. Pescetti: Allegro c-moll für Orgel (vorgetragen von Friedrich Röhr). — Pompeo Canniciari: Kyrie (vierst.). — Benedetto Marcello: Et incarnatus est (vierst.). — Antonio Lotti: Vere languores (Männerchor), Crucifixus (sechsst.) und Crucifixus (achtst.). — Antonio Caldara: Regina coeli laetare (vierst.).

Mittwoch, 23. August: Joh. Seb. Bach: Toccata (dorisch) für Orgel, Praeludium und Fuge e-moll für Orgel und Praeludium und Fuge a-moll für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Walter Rein: „Feldsegen" für vierst. Chor. — Hugo Herrmann: „Ein Chorspruchband" für gem.. Chor nach alten deutschen Handschriften aus dem 10. bis 12. Jahrhundert.

Mittwoch, 30. August: Franz Liszt: Praeludium und Fuge über B-A-C-H für Orgel (vorgetr. von Friedrich Röhr), „Pater noster" für vierst. Chor, „Ave Maria" für vierst. Chor und „Ave verum" für vierst. Chor. — Joseph Haas: Aus „Eine deutsche Singmesse" Werk 60 nach Worten des Angelus Silesius: „Ich bete Gott an" und „Lobt den Herrn".

Mittwoch, 6. September: Dietrich Buxtehude: Praeludium und Fuge g-moll für Orgel und Praeludium und Fuge fis-moll für Orgel (vorgetragen von Friedrich Röhr). Johann Bach: Choralmotette für sechsstimmigen Chor und dreist. Fernchor „Unser Leben ist ein Schatten". — Johann Rosenmüller: Choral zu fünf Stimmen „Welt ade, ich bin dein müde". — Joh. Seb. Bach: Drei Choräle zu vier Stimmen: „Komm, o Tod, du Schlafes Bruder", „Ach Herr, laß dein lieb Engelein" und „Christus, der ist mein Leben".

Sonntag, 17. September: Max Henning: Praeludium u. Fuge c-moll f. Orgel Werk 60 und Adagio ma non troppo aus der Sonate c-moll für Orgel Werk 67 (vorgetr. von Friedrich Röhr). — Rudolf Ochs: „Ein Tag", Liedkreis für gem. Chor a cappella und Sopransolo, nach Gedichten von Keller, Mörike, Fontane, C. F. Meyer u. a.

Sonntag, 24. September: Joh. Seb. Bach:

Praeludium und Fuge h-moll für Orgel (vorgetragen von Friedrich Röhr). — Motette für zwei vierst. Chöre „Fürchte dich nicht, ich bin bei dir". — Motette für zwei vierst. Chöre „Komm, Jesu, komm".

AACHEN. (Schluß zu S. 1065.)

Die beiden Gastdirigenten Willem Mengelberg (Amsterdam) und Franz André (Brüssel) entsprachen meiner oft ausgesprochenen Forderung und brachten je ein Werk ihres Landes mit: Mengelberg eine geistvolle Chiaconne gotica Cornelis Doppers, André eine farbig-volkstümliche „Lustige Ouvertüre" M. Poots. GMD Rudolf Schulz-Dornburg (Köln), der Dirigent des Festkonzertes aus Anlaß des Kreistages der NSDAP, deutete u. a. die Unvollendete, vielleicht noch größer Brahms' „Veränderungen über ein Thema von Haydn" mit überlegener Meisterschaft. (Daß Mengelberg ebenso wie Schulz-Dornburg völlig auswendig dirigierte, war für manchen Aachener ein recht heilsames Erlebnis.) — Die Matthäuspassion Joh. Seb. Bachs „in historischer Besetzung", d. h. mit Kammerchor und Kammerorchester, lieferte den Beweis dafür, daß tiefste seelische Wirkungen auch ohne Aufbietung von Instrumenten- und Stimmenmassen zu erreichen sind. Daß Herbert von Karajan diesen Beweis angetreten hat, sei ihm an dieser Stelle besonders gedankt. Einen wie hohen Grad der Chorkultur der Städtische Gesangverein dank der Arbeit des Chordirektors Wilhelm Pitz wieder erreicht hat, konnte man wohl am überzeugendsten in Brahms' „Deutschem Requiem" erleben. Das Lob dieser, beim Berliner Brahmsfest wiederholten Aufführung unter Herbert von Karajan bestätigte jenen Eindruck. Dagegen geriet Brahms' Zweite für mein Empfinden zu weich. Einen erlesenen Genuß bereitete uns der hier lange nicht mehr gehörte Meistergeiger Georg Kulenkampff mit Tschaikowskys allgemach auch selten gespieltem Violinkonzert.

In der Oper machte sich v. Karajans Doppelverpflichtung stark fühlbar; es geht eben nicht an, an zwei Stellen ganze Arbeit leisten zu wollen bzw. zu sollen. Ein Institut wie die Aachener Oper verlangt gebieterisch den Einsatz einer voll verantwortlichen ersten Kraft. Hoffentlich bringt der kommende Musikwinter in dieser Hinsicht eine Klärung der Verhältnisse und damit eine der alten Musikstadt Aachen würdige Lösung der schwebenden Dirigentenfrage. — So fein von Karajan es versteht, das Orchester bei Mozart den Singstimmen unterzuordnen und ihm hierdurch dennoch nichts von seiner Bedeutung zu nehmen, so wenig erfüllt er die gleiche, vom Komponisten ausdrücklich erhobene Forderung in Rich. Strauß' „Friedenstag". Infolgedessen hatten die Singstimmen schwere Mühe, gegen das Orchester anzukommen. Dennoch kam eine stark für das erstaufgeführte Werk einnehmende Gesamtleistung zustande, nicht zuletzt infolge der Tüchtigkeit der Vertreter der Hauptrollen: Arthur Bard (Kommandant) und Grete Scheibenhofer (sein Weib Marie). — Eine von Wilh. Pitz am Pult geleitete Aufführung von Kienzls „Kuhreigen" unterstrich mit bestem Gelingen die volkstümliche Note in diesem vorzüglichen Werke. Max von Schillings' „Mona Lisa" hörte ich unter der ebenso gewissenhaften wie beschwingten Stabführung Otto Söllners. Arthur Bard (Francesco) und Eugenie Besalla (Mona Lisa) hoben die Aufführung vorab durch ihr erschütterndes Spiel auf überdurchschnittliche Höhe. Der gleichfalls von Söllner dirigierte „Waffenschmied" gab diesem unsterblich frischen Werke alles, was ihm hier unter den gegenwärtigen Umständen gegeben werden kann.

Die Tanzgruppe des Stadttheaters erntete mit der ergreifend dargestellten „Scheherazade" Rimsky-Korssakows und der entzückend herausgebrachten „Puppenfee" Bayers Abend für Abend gleichbleibend starken Beifall. Alfred Bortoluzzi hat die Gruppe ausgezeichnet geschult; als ihr schönstes Talent tritt immer mehr Nika Sanftleben hervor. Reinhold Zimmermann.

ANSBACH. Die alljährlichen Rokokospiele, über deren Höhepunkt mit einer Freilicht-Opernaufführung in dem herrlichen Hof des Markgrafenschlosses — diesmal Mozarts „Zauberflöte" — wir bereits im September-Heft berichteten, finden jeweils ihren erhebenden Ausklang und Abschluß mit einem Konzert im Festsaal des Schlosses. Heuer ging man erstmals von der bereits Tradition gewordenen Darbietung seltener Kammermusik insoferne ab, als man sinnig einen deutschen Rokokoabend gestaltete, für den Goethes anspruchsloses, aber für den Raum des Schloß-Festsaales besonders geeignetes Schäferspiel „Die Laune des Verliebten" als Hauptwerk ausgewählt wurde. Die Inszenierung durch Senta Maria, stilvoll und tänzerisch gelöst, benützte die dramaturgische Fassung, wie sie Dr. Ernst Leopold Stahl vor einigen Jahren für die Nymphenburger Schloßspiele geschaffen hat. In dem nur mit Kerzen matt erleuchteten Festsaal des Schlosses wirkte das Spiel als eine liebliche Reminiszenz des Rokoko und fand äußerst viel Gefallen, zumal durchweg erstklassige Künstler aus München zur Verfügung standen. Unter der Wortregie der Sprechmeisterin der bayerischen Staatsschauspiele Bozena Ernst fügten sich die Darsteller gut in das Ensemble der Tänzerinnen, während die Musik Haydns durch das bekannte Studeny-Quartett geboten wurde. Als eine köstliche Zugabe brachte Senta Maria zuletzt ihr delikates Tanzspiel auf Mozarts „Kleine Nachtmusik", wobei das Studeny-Quartett abermals Gelegenheit hatte, sein vornehmes und prickelndes Spiel zu beweisen.

Die eigentliche Konzertzeit nahm einen vielversprechenden Anfang mit einem Solistenkonzert, zu dem die Altistin Lore Fischer-Stuttgart gewonnen worden war. Diese begabte Sängerin, bei der sich mit einer hohen Musikalität ein durchgeistigter Vortrag paart, brachte u. a. Schumanns Liederzyklus „Frauenliebe und -Leben" zu einem beglückenden Erlebnis, an dem auch der junge Nürnberger Organist Rudolf Zartner als stilvoller Gestalter am Flügel entsprechenden Anteil hatte. In einer Vorschau sind weitere wertvolle Konzerte angekündigt. Der Opernspielplan sieht u. a. vor den „Rosenkavalier", „Mona Lisa", „Waffenschmied", „Verkaufte Braut", um nur die wichtigsten Werke zu nennen, wahrlich ein Programm, das den Bemühungen des Kulturringes Ansbach in der NSG „Kraft durch Freude" wie der Stadt selbst alle Ehre macht und beweist, daß das kulturelle Aufbauwerk auch weiterhin erfolgreich und zielstrebig fortgesetzt wird.

Dr. Fritz Jahn.

BREMEN. (Oper.) „Lohengrin" und einige kleinere Opern leiteten die Spielzeit 1939/40 ein. Als Erstaufführungen erschienen „Daphne" und „Friedenstag" von R. Strauß. Die Werke sind in dieser Zeitschrift bereits ausführlich gewürdigt. Die Aufführung der „Daphne" konnte nicht ganz überzeugen. Die Straußsche Lyrik lag offenbar KM Etti Zimmer nicht recht. Es fehlte an Differenzierung des Klanges und Plastik der Darstellung. Ihn konnten die Sänger auf der Bühne auch nicht genügend unterstützen; sie waren der Sache stimmlich nicht voll gewachsen. Ganz anders der „Friedenstag". Hier hatte GMD Walter Beck die Führung. Bei aller Feinheit große Linien und Steigerungen zu zeichnen, scharf rhythmisch zu gestalten, die herrlichen Straußschen Klänge bis ins Kleinste voll erblühen zu lassen, das ist Beck gegeben. Die suggestive Kraft seiner Persönlichkeit spürte der Hörer eindringlich. Auf der Bühne waren unsere ersten Kräfte eingesetzt. Großer Erfolg.

Dr. Kratzi.

ESSEN. Die städtischen Konzerte wurden mit einem Konzert eröffnet, dessen Höhepunkt die Wiedergabe von Bruckners urgefaßter „Sechster" durch Albert Bittner bildete. Vergeistigtes, urgefaßtes Musizieren und intensive Farbigkeit des Klangs zeichneten die Interpretation des Werkes aus, dem Beethovens Es-dur-Klavierkonzert, von Eduard Erdmann gespielt, vorherging. Das Ungewöhnliche der Erdmann-Deutung fußte auf einer fast mozartischen Tongebung bei einem Konzert, das man gewöhnlich als das „heroische" anspricht. Eine dramatisch gespannte Aufführung von Beethovens „Egmont-Ouvertüre" bildete den Auftakt des Konzerts.

In der Folge der „Meisterkonzerte" der Essener Konzertdirektion war Heinrich Schlusnus mit Peschko am Flügel zu Gast. Vier Lieder von Georg Vollerthun: Frühling, Mainacht, Johanni und Kinderlied wurden in dem Konzert, das u. a. Gesänge von Schoeck und J. H. Wetzel brachte, uraufgeführt.

Das Opernhaus öffnete seine Pforten mit der Nollerschen Inszenierung von Mozarts „Zauberflöte", die von Ernst Rufer bühnenbildnerisch in einen Empire-Rahmen gestellt war und das betont Possenhafte mancher neuerer Inszenierungen vermied. Den Tamino sang und gestaltete Paul Erlinghäuser mit edlem Material und Einfühlung in den Stil der Wiedergabe. Kaiser-Brehme bot einen in seinen Akzenten gemilderten Papageno, Röttgen einen sakralen Sarastro. Sehr klingend die vielgestaltigen Ensembles wie das Terzett der Damen und Knaben und das Duett der Geharnischten. Albert Bittner hielt das tönende Geschehen, vom Städtischen Orchester trefflich unterstützt, mit sicherer Hand zusammen.

Eine Parteiveranstaltung eröffnete das Landesorchester Ruhr, Niederrhein mit Webers Ouvertüre zu „Freischütz" Dr. Gaston Dejmek.

GELSENKIRCHEN. Mit zwei in Gelsenkirchen noch nicht bekannten, reizvollen Werken der Chorliteratur schloß der Städtische Musikverein die Reihe der letztwinterlichen städtischen Musikveranstaltungen ab. Er sang Händels Pastoral „Acis und Galatea" und Bachs weltliche Kantate „Der zufriedengestellte Äolus" und gab damit einen Beweis anerkennenswerter Singefreudigkeit. Städtischer MD Dr. Folkerts brachte eine in allen Teilen sorgsam betreute, musikantisch-frische Aufführung heraus, die auch die strukturellen Unterschiede zwischen Händel und Bach deutlich werden ließen. Der wieder durch Mitglieder des MGV „Einigkeit" Schalke verstärkte Chor des städtischen Musikvereins löste die dankbaren Aufgaben der beiden Werke, die das musikalische Hochbarock einmal von der heiteren Seite zeigen, nach bestem Vermögen, wenngleich dabei erneut zutage trat, daß ein kräftiger Stimmenzuwachs zu den dringlichsten Notwendigkeiten gehört. Unter den Solisten zeichnete sich namentlich Anni Bernards, Köln, durch ihre mühelos tragende, warme und vorbildlich gestaltende Altstimme aus; Susanne Horn-Stoll, Darmstadt (Sopran), Hans Hoefflin, Berlin (Tenor) und Karl Oskar Dittmer, Berlin (Baß) boten manch gute Einzel- und Ensembleleistung, wenn auch der Baß an dramatischer Gestaltungskraft die ideale Darstellung der Partie des Polyphem, wie sie etwa Alfred Fischer bot, nicht erreichte. Am Cembalo wirkte mit gewohnter Akkuratesse Gerard Bunk, Dortmund.

Zum ersten Male im Rahmen dieser Berichte ist auch das Stadttheater Gelsenkirchen zu erwähnen, das bisher neben dem Schauspiel nur die Operette

gepflegt hat und nun seine vierte Spielzeit mit Webers „Freischütz" abschloß, der unter der Leitung von KM Richard Heime (Spielleitung: Hermann Kohlbacher) eine die romantische Farbigkeit und die Gefühlskraft der Weberschen Musik auch im Bühnengeschehen (Bühnenbilder: Erich Kempgens) einfangende gute Wiedergabe fand. Abgesehen von drei Gästen bestritt das Theater, das Intendant C. F. Braun unter schwierigsten Verhältnissen aufgebaut hat, die Aufführung mit eigenen Kräften, von denen namentlich die Träger der Hauptrollen in der Oper Besseres leisteten als in mancher Operette. Das gilt besonders auch vom Chor (Leitung: Hans-Adolf Sürth), der seine Aufgabe mit Sicherheit, Frische und schöner Aufgelockertheit im Spiel löste. Es ist zu hoffen, daß diese erste Oper des Stadttheaters nicht die letzte bleibt, denn schließlich kann ein Theater, das seine kulturelle Aufgabe ernst nimmt und nicht bloßes Unterhaltungstheater sein will, nicht bei der Operette stehen bleiben. Die endgültige Aufnahme zunächst der Spieloper in den Spielplan kann allerdings erst erfolgen, wenn der Umbau der technischen Bühneneinrichtungen vollendet ist und der Haushalt die Möglichkeit der erforderlichen Ergänzung des Personals gibt.

Im Rahmen der Gaukulturwoche des Gaues Westfalen-Nord fand eine Feststunde des Bayreuther Bundes statt, mit der die hiesige Ortsgruppe nach ihrer unlängst erfolgten Gründung zum ersten Male vor die Öffentlichkeit trat. Studienrat Lindemann umriß, von der Stellung Richard Wagners im Kampf um die Wiedererweckung der kulturellen Kräfte des deutschen Volkes ausgehend, die Bedeutung Bayreuths für das deutsche Volk. Else Suhrmann (Sopran) sang, von Oberstudiendirektor Bruns begleitet, eine Auswahl Lieder von Schubert, Schumann, Brahms und Richard Wagner, denen sie die tiefe Beseelung und geistige Durchdringung ihrer ausgezeichneten Vortragskunst lieh.

In die Gaukulturwoche fiel auch das goldene Jubiläum des MGV „Einigkeit" Schalke, das zwei festliche Tage voll wertvoller zeitgenössischer Männerchormusik brachte. Eine Weihestunde der Musik machte mit dem „Sonnengesang" und der Kantate „Der ewige Kreis" von Kurt Lißmann, Elberfeld, bekannt und ließ weiter Richard Trunks Ballade „Haralds Tod" und Matthieu Neumanns „Hagen" erklingen, Werke, mit denen MD Heinz Gilhaus nicht nur das innige Verhältnis der „Einigkeit" zum Chorschaffen unserer Zeit bewies, sondern die auch dem Chor Gelegenheit gaben, sein oft erprobtes Können von neuem in eindrucksvoller Form zu bestätigen. In einem Festkonzert zeigte dann der rühmlichst bekannte Männerchor der Rheinisch-westfälischen Sprengstoffwerke in Troisdorf unter MD Willy Schell Spitzenleistungen des Männerchorsingens, die namentlich der Chorfolge „Von der Vergänglichkeit" von Richard Trunk den Adel der Vollkommenheit verliehen. Dr. K. W. Niemöller.

HAMBURG. Nachdem der Chronist sich über die Sommermonate ausgeschwiegen hat, in denen auch in Hamburg das Musikleben in gewohnten Bahnen, allerdings ohne die Dominante besonderer Musikfeste, weiterging, hat der Berichterstatter nunmehr Gelegenheit, zu Beginn eines denkwürdigen, unter erschwerten Umständen auch in Hamburg gestarteten Musikwinters Zeugnis ablegen zu können von dem tatkräftigen Willen, unter allen Umständen auch an der Wasserkante diesen Musikwinter ohne nennenswerte Abstriche durchzuführen. Dieser Wille trifft auch hier auf eine Aufnahmebereitschaft seiner empfängniswilligen Hörerschar, die geradezu als sensationell empfunden werden muß. Volle Häuser, ausverkaufte Kassen — das ist, von wenigen Ausnahmefällen abgesehen, das Gesicht der neuen Spielzeit auch in Hamburg. Vielleicht zeigt sich in keiner anderen Äußerung die Widerstandskraft des deutschen Volkes in den Zeiten der Not mehr als in dieser starken inneren Bindung zur Kultur. Das Verhältnis zwischen Geist und Materie wird damit gleichzeitig einer grundlegenden Neuordnung unterworfen.

Zeitigte die „Aida"-Premiere der Hamburgischen Staatsoper zur Eröffnung der neuen Spielzeit an jenem denkwürdigen 1. September auch noch nicht jenes altgewohnte Bild eines festlich beschwingten Auftakts, — bei der Wiederaufnahme von Richard Strauß' „Arabella" lief auch an dieser Stätte alles schon wieder äußerlich in den eingefahrenen Bahnen, während, wie gesagt, überall der Umschwung zur Innerlichkeit eingesetzt hatte, der das Verhältnis zwischen Bühne und Publikum zu einem erhebenden, festen Bündnis macht. Und mit der Neuinszenierung von Johann Strauß' „Wiener Blut" gab man sich Rechenschaft über den Stand eines alteingesessenen Opernbetriebs zum Operettenspiel, wie er in einer beschwingten, geradezu unirdisch leichten Aufführung, die auf alle Drückerchen verzichtete, nicht glückhafter hätte eingenommen werden können.

Inzwischen haben die für das einheimische Musikleben verantwortlichen Institutionen und Organisationen, die Philharmonische Gesellschaft, die Konzertdirektionen, die Vereinigung für Volkskonzerte, die Hamburger Kulturverwaltung und die NSG „Kraft durch Freude", viele örtliche Instanzen der NSDAP einen umfassenden Veranstaltungsplan vorgelegt, der — angeregt durch die Verdunkelung — einer starken örtlichen Dezentralisation das Wort redet, und damit einem Gesichtspunkt, der gerade für das neue Groß-Hamburg seit Jahr und Tag zu einem immer erneut wieder erörterungsreifen Problem wird.

Vielleicht wird hier, wenn sich diese Pläne erst tatkräftig ausgewirkt haben werden, in der nächsten Zeit eine grundlegende Auseinandersetzung am Platze sein.

Im „Zentrum", d. h. an Hamburgs klassischer Musikstätte im akustisch idealen Conventgarten, lief inzwischen das erste Philharmonische Konzert und das erste Sonntagskonzert mit Hamburgs Philharmonikern an. Das „Philharmonische" brachte mit der Aufführung von Beethovens „Missa solemnis" unter Leitung von Eugen Jochum mit der Hamburger Singakademie eine durch festliche Würde ausgezeichnete Ehrung des 120-jährigen Bestehens dieser hervorragenden Hamburger Chorgemeinschaft. Heinz Fuhrmann.

HEILBRONN a. N. Das Musikleben von Heilbronn, der zweitgrößten Stadt Württembergs, hat in dem vergangenen Winterhalbjahr (1938/39) einen bemerkenswerten Aufschwung gezeigt. Die mehrere Jahre zur Untätigkeit verurteilte Konzert-Gesellschaft hat mit Unterstützung der Stadtverwaltung in Verbindung mit KdF ihre Mietkonzerte wieder aufgenommen. Die Symphoniekonzerte wurden durch das Orchester der Stadt, das auch den Theaterdienst versieht, unter Leitung von Dr. Ernst Müller ausgeführt und brachten Werke aller Zeitepochen. Erwähnung verdient die Erstaufführung der II. Bruckner in der Originalfassung und unter den zeitgenössischen Kompositionen diejenige der Kl. Sinfonie Werk 5 von Otto Wedig. Im Beethoven-Abend zeichnete sich Rosl Schmid mit dem B-dur-Konzert aus, und mit dem Brahms-Violinkonzert begeisterte der hier schon bekannte Prof. Max Strub. Großen Erfolg hatte auch die Karlsruher Koloratursängerin Hannefriedl Grether.

Die Oper stand im Zeichen des 25jährigen Theaterjubiläums: Im Jahre 1913, noch rechtzeitig vor Beginn des Weltkriegs, hat Heilbronn seinen Theaterneubau, ein schönes, akustisch sehr gutes Haus, erhalten, das in 7—8monatiger Spielzeit die Stadt und ihre Umgebung mit Oper, Operette und Schauspiel versorgt. Dem viele Jahrzehnte von den Direktoren Steng-Krauß (Vater und Sohn) geleiteten Theater steht jetzt Intendant Franz Josef Delius vor. Die Oper (I. KM Dr. Ernst Müller) feierte das Gedenkjahr mit einer Festaufführung „Tannhäuser" und stellte ihre Leistungsfähigkeit mit Opern wie „Zauberflöte", „Christelflein", „Eugen Onegin", „Verkaufte Braut", „Mignon", „Bajazzo" unter Beweis. Als zeitgenössisches Werk kam Gersters „Enoch Arden" mit dem inzwischen nach Hagen verpflichteten Eugen Grimm in der Titelpartie zur Erstaufführung.

Unter den vielen Chorvereinigungen, die durchweg mit verdienstvollem Streben Volks- und Kunstgesang pflegen und auch vielfach der neuzeitlichen Chorliteratur große Beachtung schenken, seien erwähnt die Chöre „Liederkranz" (Max Zipperer), „Heilbronner Chorgemeinschaft" (Adolf Niethammer in Vertretung des verstorbenen, als Chorleiter und Klavierpädagoge gleicherweise verdienstvollen Karl Walz), „Urbanus" (Robert Edler), „Sängervereinigung" (Hermann Grotz) und als gemischter Chor „Singkranz Heilbronn" (Dr. Ernst Müller). Dieser führte in diesem Jahre in seinem schon Tradition gewordenen Karfreitagskonzert die Hohe Messe in h-moll von Bach auf und konnte damit auch bei vielen auswärtigen Besuchern und Berichterstattern ungeteilte Anerkennung finden. Die Aufführung fand ohne Striche mit folgenden Solisten statt: Julie Maier, Alberta Gorter, Hermann Schmid-Berikoven und Helmut Stahl. Das Orchester der Stadt Heilbronn (Violinsolo: Iwan Fliege), verstärkt durch das Singkranz-Orchester, teilte den Instrumentalpart mit Hans Arnold Metzger an der Orgel (der auch mit einem Cembalo-Abend an die Öffentlichkeit trat). Die h-moll-Messe bewies in unerhörter Weise ihre Anziehungskraft auch auf den heutigen Menschen: in der ehrfurchtgebietenden gotischen Kilianskirche erklang dies Wunderwerk eines göttlichen Geistes vor über 2000 andächtigen Hörern.

Dr. Ernst Müller.

HILDESHEIM. (Schluß zu S. 1067.)

Die „Konzerte der Städt. Bühne" hielten die hohe Linie, die schon in der ersten Hälfte des Winters bemerkbar war. Auch sie wurden von dem Städt. MD Philipp Schad mit bestem Erfolg betreut, nur eines dieser Konzerte wurde — in der Faschingszeit — von dem Theater-KM Klaus Walther Oertel geleitet. Hierfür setzte sich das Programm natürlich aus der Spieloper, der Operette und dem Tanz zusammen. Nicht unerwähnt soll bleiben, daß Oertel stets auch eine Einführung in die Konzerte der Städt. Bühne am Tag zuvor gab. Das 4. Konzert dieser Reihe verdient eine besondere Hervorhebung, weil in ihm Lore Fischer zwei Arien von Händel („Es blaut die Nacht" und „Dank sei dir"), sowie die selten gehörte Kantate „Ariadne auf Naxos" von Haydn mit Klavierbegleitung (Ph. Schad) mit klassischer Größe und doch auch von innerer Leidenschaft erfüllt vortrug. Das herrliche Concerto grosso in G von Händel und die Symphonie Nr. 102 in B von Haydn rahmten den vokalen Teil stilgemäß ein. Das 5. Konzert war Bach ausschließlich gewidmet als Festkonzert zum Gedenken an die Machtergreifung durch Adolf Hitler. Zwei hiesige Künstler, Liselotte Tamm und der Konzertmeister Heinz Fraede, ließen sich in dem Violinkonzert in E und in dem bekannten Doppelkonzert für zwei Violinen hören; das

Orchester bot außerdem die Brandenburgischen Konzerte 1 und 3. — Barockmusik erklang auch in dem 7. Konzert der Reihe: von Händel die kleine Suite in F und die Suite in B (aus der Oper „Rodrigo"), ferner die Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck mit dem Schluß von Richard Wagner und Bachs Suite in D. Auf einem Schiedmayerschen Cembalo-Flügel spielte Werner Mirow (Berlin), der seine erste musikalische Ausbildung hier genossen hat und auch in der oben besprochenen Aufführung der Johannispassion die Cembalopartie geschickt durchführte, Bachs Konzert in Es für Cembalo und Streichorchester und bewies, daß er auch auf diesem Instrument wie auf dem Klavier zu Hause ist. Auch das 8. Konzert, dessen Vortragsfolge von Mozart bestritten wurde, zeigte einen ehemaligen Hildesheimer am Flügel: Paul Schotte (Stuttgart). Er spielte das Klavierkonzert in c und mit Phil. Schad zusammen die Sonate in D für zwei Klaviere, wobei die beiden Künstler sich in wunderbarer Einfühlung restlos verstanden. Dazu hörte man eine der reifsten Symphonien von Mozart, die in g (1788 komp.) und die Ouverture zur „Zauberflöte".

Der Hildesheimer Volkschor überraschte mit einer sehr anerkennenswerten Wiedergabe von Haydns unsterblichem Meisterwerk „Die Schöpfung". Der Lehrer Kreuzkam, der nun schon lange Jahre den Volkschor leitet, erwirbt sich ein großes Verdienst damit, daß er diese köstliche Musik den breiten Massen unseres Volkes zugänglich macht. Von den Solisten ist an erster Stelle zu nennen die Sopranistin Lene Weigmann (Köln); auch die Baß- und Tenorpartien lagen bei Eugen Klein (Köln) und Erich Wagner (Halle) in guten Händen.

Von Sonderkonzerten erwähnen wir eine schöne Heldengedenkfeier in St. Michael, in der Pastor Drömann (Halle) seine große Kunst an der Orgel mit Werken hauptsächlich von Bach aufs neue bekundete. Von hiesigen Kräften unterstützten ihn dabei aufs beste die Sopranistin Melitta Gibs, der Bassist Walter Pegel und der Flötist Heinz Lambrecht. Die beiden Letztgenannten veranstalteten auch einen Lieder- und Balladenabend, wobei Pegel mit seiner klangvollen, sympathischen Baßstimme Lieder von Wolf, Schumann, Brahms und drei Balladen von Löwe sang, während Heinz Lambrecht diesmal am Flügel als geschickter Begleiter und gewandter Interpret von Schumanns Papillons und von Brahms' 1. Rhapsodie hervortrat. Man darf von beiden jungen Künstlern in Zukunft Gutes erwarten. Von auswärtigen Chören ließen sich die „Regensburger Domspatzen" unter Prof. Schrems und die Donkosaken unter Serge Jaroff hören, beides Chöre, die, wenn auch in ganz verschiedener Weise, ihre hohe Gesangskultur unter Beweis stellten.

An Opern wurde mit Kräften der Hildesheimer Bühne „Die verkaufte Braut" von Smetana aufgeführt, wobei Phil. Schad die Leitung hatte. Die Braunschweiger Oper ließ hier „Aida", „Carmen", „Don Pasquale" und den „Wildschütz" hören, wie gewöhnlich unter Braunschweiger Dirigenten, aber mit dem Hildesheimer Orchester.

Prof. Fritz v. Jan.

STETTIN. Die tragische Bühnenromanze „Madame Butterfly", die keinerlei Riesenaufwand erfordert, gelangte in der Neuinszenierung von Georg Gütlich zu vortrefflicher Auferstehung. Abgesehen von der geschmackvollen äußeren Umrahmung durch Dekorationen, Kostüme, Beleuchtung rückte Lotte Schimpke die Titelpartie so stark in den Brennpunkt alles Geschehens, daß aus Gesang und Spiel Wirklichkeit zu werden schien, und die Aufführung den Stempel erschütternder Größe erhielt. Lotte Schimpke bot eine Leistung, die den verwöhntesten Ansprüchen des Publikums vollauf genügte. Ganz groß, in der Rolle völlig innerlich aufgehend war dies Spiel, das ich hier noch nie so stark erlebte. Hierzu gesellte sich eine Sauberkeit und Auflockerung der gesanglichen Wiedergabe, die erfreute. Der überaus bewegliche und zierliche Sopran, dynamisch fein abwägend, füllt den Raum unseres Theaters durchaus. Auch dieses Werk fand in H. R. Zilcher feinsinnige Ausdeutung unter peinlicher Beachtung der darstellerischen Kräfte, wie denn Zilcher zur Zeit die Verantwortung der größeren Opern überhaupt allein übernommen hat. Daß man den 2. und 3. Akt szenisch pausenlos überbrückt, kommt der originalen Auffassung wie der Gesamtwirkung zugute. Das volle Haus spendete reichen Beifall.

Am Beginn der Operetten-Spielzeit stand die „Fledermaus" unter der temperamentvollen Leitung von Hans Löwlein in ihrer entzückenden Anlage durchsichtig schimmernd. Im Mittelpunkt der handelnden Kräfte standen nun bald Georg Gütlich, der mit überraschendem Charme auch der kleinsten Szene prächtiges Leben einzuhauchen verstand (Gefängnisdirektor), Rob. Behm als köstlich-witziger Frosch und Maria Zilcher-Scarbath (Zofe). Auch die Chöre verdienten Anerkennung. Die erste Aufführung litt allerdings dadurch, daß sie zu sehr in die Länge gezogen wurde.

Rückblickend wäre zu sagen, daß die ersten Aufführungen sowohl der Oper als auch der Operette einen Schwung bekunden, der für den gesamten Winter trotz mancherlei Einschränkungen Werte verspricht, die über den gewohnten guten Durchschnitt hinausgehen. Ernst Bock.

WIEN. Die Wiener akademische Mozart-Gemeinde veranstaltete kürzlich ihr erstes Konzert für die Verwundeten. Das Programm war sehr

abwechslungsreich und vor allem aus einer allgemein verständlichen Vortragsfolge zusammengesetzt. In den Dienst dieser guten Sache stellten sich Elisabeth Junk (Sopran), Erika M. Pirschl (Sopran), Kammersänger Gunnar Graarud (Tenor), Wilhelm Hübner (Violine), Nik. Hübner (Cello), Dr. Hans Weber (Klavier), Erik Werba (Klavier) und schließlich Burgschauspieler Richard Eybner (Vorträge). Es erübrigt sich, über die Leistungen der ja in weiten Kreisen bekannten Mitwirkenden zu schreiben; es sei nur bemerkt, daß jeder einzelne Künstler sich mit seinem ganzen Können erfolgreich einsetzte, das bewies der immer wieder stürmische, endlose Beifall der zahlreich erschienenen Verwundeten. Die Mozart-Gemeinde und die Ausführenden des Konzertes können somit wieder einen großen Erfolg buchen. Arnold Röhrling.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. (Schluß zu S. 1070.)

Klangbilder aus Mittelmeerländern vereinte eine „Sommernacht im Süden". Rüdiger Wintzen hatte den Wort-Rahmen geschaffen, dessen Zwischenglieder allerdings manchmal etwas gar zu üppig ausgefallen waren; er schien hierin mit der Musik wetteifern zu wollen (und das ist nicht ungefährlich). Johannes Röder nahm mit dem Orchester Werke von Pizzetti („Nachtstück" aus dem „Sommer"), de Falla („Nächte in spanischen Gärten") und Glinka („Erinnerung an eine Sommernacht in Madrid") vor; für den Klavierpart der „Spanischen Gärten" war der für moderne Musik sehr tätige Willi Stech hinzugezogen. Eine ganz besondere Überraschung wurden die Orchestergesänge aus „Sommernächte" von Hector Berlioz, in ihrer Knappheit dennoch außerordentliche kompositorische Leistungen wie eigentlich alles, was dieser geniale Phantast in Melodie, Klang und Rhythmus zu bannen wußte. Glawitsch hatte einen schönen Erfolg damit.

Zu besonderer Ergiebigkeit orchestralen Vortrags gedieh das Gastspiel von Hans Schmidt-Isserstedt. Der Abend hieß Beethoven „Leonore II", Schubert „h-moll" und Wagner „Tannhäuser-Ouvertüre. Legte es der Dirigent beim letztgenannten Werk auf eine völlige Desillusionierung an (von einer ganz anderen Seite als etwa Sabata an diese Musik herangehend, gelangte er doch zu einem verwandten Resultat: der Herausarbeitung der geradezu szenischen Ausführlichkeit dieser musikalischen Vorgänge), so ging es ihm bei Beethoven und Schubert um den „klassischen" Geist ihrer Gestaltungsprinzipien. Fern von jeder weichlichen Stimmungsmache und subjektiven Unkontrollierbarkeit ging Schmidt-Isserstedt auf das musikalische Ereignis los, und die Musiker bekamen die autoritative Energie dieser Führung als Folgerung und Ansporn zu spüren. Man möchte zu einer Wiederholung solcher Gastspiele raten.

Der Lübecker Pianist Hans Erich Riebensahm folgte seinem Hang zum Spirituellen auch bei Mozart (Es-dur-Klavierkonzert), was den „mathematischen" Elementen dieser Kunst jedoch nicht übel bekommt. Röder ließ noch die B-Dur-Sinfonie (K.-V. 31a) folgen. Walter Gieseking gibt in seinen „Variationen für Flöte und Klavier über ein Thema von Grieg" unterhaltsame Werte (verstanden im förderlichen Sinne dieses reichlich schwankenden Begriffes); es spielten Karl Bobzien und Gerhard Gregor. Regers „G-dur-Serenade" (Werk 141a) entfaltet in der Vereinigung von Flöte, Geige und Bratsche die Meisterkünste eines unnachahmlich überlegenen Zauberers. Der Geigen- und Bratschen-Stimme nahmen sich Bernhard Hamann und Doberitz an.

„Stimmen der Nacht", als Gedichte, „Eindrücke" und Klänge, waren in reizvoller Weise von Herbert Scheffler (Text) und Kruttge (Musik) zu einem Ausklang eines Sommertages gebunden und geordnet; in musikalischer Hinsicht dominierten lustige Klänge.

In gebührendem Ernst bemühte sich der junge Rostocker Pianist Wilhelm Rau um einen späten Beethoven, die „As-dur" Werk 110.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER HAMBURG. Wie in anderen Sendern hat der Krieg auch die Hamburger Funkarbeit einschneidend beeinflußt. Vor allem ist die Dauer des Tagesprogramms verkürzt worden, und diese Maßnahme hat folgerichtig sehr bald zu einer neuen Schichtung der Programmordnung geführt. Schon jetzt läßt sich feststellen, daß das Hauptgewicht der musikalischen Unternehmungen auf die Nachmittagsstunden verlagert ist. Und die sprichwörtliche Elastizität der Rundfunkleute wird zweifellos künftig ihre Erfahrungen noch stärker dahingehend ausnutzen, daß der Programmaufbau in seinen Details und in seiner Pointierung nicht nur nicht verliert, sondern immer mehr sich an jenen idealen Werten (welcher Art sie auch sein mögen) orientiert, die einzig in einer so ernsten, harten, anspruchsvollen Zeit allem kulturellen Planen, Wollen und Tun die innere und äußere Wahrhaftigkeit, Notwendigkeit und Wirkung sichern können. Neben den ins Allgemeine hineingewachsenen Werken der großen Meister der Vergangenheit und Gegenwart wird die Pflege der

dem nieder- oder norddeutschen Wesen entkeimenden und entsprechenden Musik eine unerläßliche Aufgabe bleiben; denn die Kräfte der Scholle bedürfen immer wieder der Bestätigung und Verkündung. Daß der Einsatz der im engeren Sinne „unterhaltend" gemeinten Musik, unter Verbannung irgendwelcher moralinsäuerlichen Mienen, jedoch gerade heute einer eindringlicheren Kritik (besonders der funkischen Selbstkritik) zu unterwerfen ist, versteht sich von selbst. Die Reduzierung der musikalischen Programmquantitäten läßt natürlicherweise den Wunsch nach einer Vertiefung ihrer inhaltlichen und nicht zuletzt auch ihrer darstellerischen Qualitäten aufkommen. Es ist zu hoffen, daß zumal die Durchführung der Probenarbeit an Intensität und Zielbewußtheit so gewinnt, daß die Herrschaft des Usurpators Zufall möglichst weit und möglichst endgültig aus dem künstlerischen Rundfunkbetrieb verjagt wird.

Nach diesen allgemeinen Anmerkungen noch ein paar kurze Notizen über konkrete Ereignisse: Zunächst das Pausenzeichen: die Spieluhr, die sechs Jahre lang das „Steuermann, laß die Wacht" erklingen ließ, hat zwei Trompeten weichen müssen, die nun die gleichen Wagner-Takte mit markanterer Kraft in den Äther hinaufrufen. — In einem von Adolf Secker geleiteten Orchesterkonzert romantischer Herkunft erschien nach längerer Pause Ferry Gebhardt, um Liszts „Es-dur-Klavierkonzert" vorzuführen; trotz einiger technischer Unsauberkeiten (z. B. die Octaven des Themas, späterhin ein paar verschwimmende Passagen), die man bei einem so begabten Spieler nicht nachsichtig überhören darf, hatte die Wiedergabe in ihren Teilen den fesselnden Tonfall einer sehr nervigen Auffassung. Bernhard Jakschtat erwärmte in der gleichen Sendung sich und seine Hörer wieder einmal für Liszts „Drei Zigeuner", dieses Gesangstück, das wirklich aus Lenaus Blut hervorklingt. — Richard Beckmann und Gerhard Gregor setzten sich in festem Zugriff mit der im guten Sinne virtuos dankbaren Sonate Werk 15 von Rachmaninoff (2 Klaviere) auseinander. — Lehàrs „Zarewitsch" suchte eine sorgfältige Aufführung zur Höhe der Oper hinaufzustilisieren, wodurch gewisse Peinlichkeiten des Librettos und ihrer musikalischen Unterstreichung allerdings noch mehr fühlbar wurden.

Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Daß die Fülle ungewöhnlicher, oft von Stunde zu Stunde neuer Aufgaben, die dem deutschen Rundfunk und damit auch dem Reichssender München durch die Ereignisse der jüngsten Vergangenheit gestellt wurden, die gewohnte und geplante Durchführung der Programme einschneidend verändern mußte, war selbstverständlich: denn der deutsche Rundfunk ist ja nicht ein volksfernes künstlerisches Unterhaltungs-„Unternehmen", sondern ein Freund des Volkes, ein Mittler und Verkünder der Zeitstimmung in allen ernsten und glücklichen Tagen der Nation. Dieser Rolle, dieser Aufgabe entsprach in den ersten Septemberwochen eine im wesentlichen aus kraftvoller Marschmusik, vaterländischen Weisen und ernster klassischer Musik gebildetes, frei aufgebautes Programm; ihr entsprach dann aber auch die innere Auflockerung der Vortragsfolgen und eine neue Stabilisierung der Wochenprogramme unter dem — auf vielfache Wünsche aus allen Volks- und Wehrmachtskreisen gegründeten — Gesichtspunkt, daß auch in ernster Zeit Raum für Sendungen sein muß, die dem Hörer Freude, Kraft durch Freude bringen. Damit fand die gediegene Unterhaltungsmusik neben heiteren und besinnlichen Wort- und Ton-Sendungen mannigfacher Art erneut einen breiten Platz. Zu den willkommensten Veranstaltungen aber, die der deutsche Rundfunk jetzt in schöner Erfüllung seines Dienstes am Volke bietet, gehören die Wehrmachts-Wunschkonzerte für unsere Soldaten an der Front.

Im Laufe der letzten Wochen hat nun der Reichssender München auch die Freunde ernster, innerlich erhebender Musik mit verschiedenen Sendungen von hohem künstlerischen Wert beschenkt. Wir greifen aus dem, was wir hören konnten, heraus: die gut gelungene Übertragung einer Aufnahme der Salzburger Festspiel-Aufführung des „Freischütz" unter Knappertsbusch mit Franz Völker, Michael Bohnen, Tiana Lemnitz und Elisabeth Rutgers in den Hauptrollen; dann ein Sonntagmorgenkonzert, das mit einer meisterhaften Wiedergabe des Beethovenschen G-dur-Klavierkonzerts durch Walther Gieseking und die Wiener Philharmoniker (unter Karl Böhms Stabführung) endete, sowie ein — Haydn und Smetana gewidmetes Konzert des prachtvoll musizierenden Max Strub-Quartetts (dem jetzt außer Max Strub die Künstler Hermann Hubl (2. Geige), Hermann Hirschfelder (Bratsche) und H. Münch-Holland (Violoncello) angehören) — endlich aber eine sehr fesselnde Veranstaltung des Münchner Rundfunkorchesters unter Winter, die russischer Musik gewidmet war und außer Mussorgskis „Nacht auf dem kahlen Berge" und Tschaikowskys „Romeo und Julia"-Phantasie die sehr geistreichen und phantasievoll durchgeführten „Variationen über ein Thema von Paganini" von S. Rachmaninoff, mit Emmy Braun als ausgezeichneter Interpretin des Klavierparts, brachte. Konzertante Musik gab es daneben auch in einigen anderen Konzerten zu hören, wobei vor allem jüngere Münchener Pianisten wie Gustav Grosch (Schumann), Ludwig Schmidmeier (Grieg) und Ilse von Tschurtschenthaler (Chopin) einprägsam hervortreten konnten. Zum

Schluß sei noch einer Heinrich Kaspar Schmid-Stunde (zum 65. Geburtstag des großen bayerischen Komponisten) rühmend gedacht, die den Hörern einen dankenswerten Einblick in das Schaffen des Meisters auf dem Gebiet der Kammermusik und des Lieds gewährte. Dr. A. Würz.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Der „Tag der Hausmusik" wird auch in diesem Jahre durchgeführt.

Die Stadt Hindenburg/Oberschlesien bereitet für den März des kommenden Jahres ihr 4. Musikfest vor, das mit einem Prof. Fritz Lubrich, dem verdienten Dirigenten des Meisterschen Gesangvereins, gewidmeten Konzert eröffnet wird. Am folgenden Tag bringt GMD Hans Weisbach die mit dem schlesischen Musikpreis 1938 ausgezeichnete Sinfonietta von H. G. Burghardt, ferner E. von Dohnanyis Konzert für Klavier und Orchester, Hans Pfitzners Konzert für Klavier und Orchester und Max Regers Variationen zur Böcklin-Suite zur Aufführung. Der 3. Tag bringt Paul Höffers „Der reiche Tag".

Bad Neuenahr bereitet für den Juni 1940 ein Robert Schumann-Fest zum 130. Geburtstag des Komponisten vor. Unter Leitung des städtischen MD Bruno Kortemeier kommt „Paradies und Peri" zur Aufführung, an zwei weiteren Abenden werden Männerchöre und gem. Chöre, Sololieder und sinfonische Werke erklingen.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Württembergisches Streichquartett nennt sich eine neugegründete Stuttgarter Kammermusikvereinigung, die sich aus den Konzertmeistern des Landesorchesters Gau Württemberg-Hohenzollern (Konzertmeister E. Herold, A. Baranski, F. Hoffmann, G. Schulz-Fürstenberg) zusammensetzt.

Das städtische Orchester in Düsseldorf kann soeben auf sein 75jähriges Bestehen zurückblicken.

Oberschlesiens ältester Männergesangverein, die Gleiwitzer Liedertafel, beging die Feier seines 90jährigen Bestehens in schlichter Form im engen Kreis der Sängerkameraden. Das anläßlich dieses Festes geplante Konzert ist für den März des kommenden Jahres vorgesehen.

Die „Hamburger Singakademie", die aus der „Gesellschaft der Freunde religiösen Gesanges" hervorgegangen ist, kann in diesem Herbst auf ihr 120jähriges Bestehen zurückblicken. Sie hat ihren Jubiläumskonzertwinter soeben mit einer festlichen Aufführung von Beethovens „Missa solemnis" unter Eugen Jochum eröffnet.

Der Hildesheimer Volkschor kann am 2. März 1940 auf sein 50jähriges Bestehen zurückblicken.

In Wien wurde eine Konzertdirektion unter der Firma Ostmärkische Konzertdirektion Erich Künanz, Wien, der die staatliche Konzession für Vermittlung, Besorgung und Unternehmung erteilt wurde, errichtet; der Inhaber derselben ist der ehemalige Referent für Musik und Konzertwesen bei der Gaudienststelle München-Oberbayern der NSG „Kraft durch Freude". Er hat sich auf diesem Gebiet außerordentliche Verdienste erworben.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Am 14. Oktober besuchte der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, die Hochschule für Musik in Mannheim. In Anwesenheit des Oberbürgermeisters sowie von Vertretern der Partei und der Stadt nahm der Präsident die schönen und in künstlerischer Hinsicht vollendeten neuzeitlichen Einrichtungen der Schule in Augenschein und sprach darüber seine volle Anerkennung aus. Im festlich geschmückten Kammermusiksaal vereinten sich sodann die Dozenten, Lehrer und Berufsstudierenden der Anstalt und hörten nach den Begrüßungsworten von Direktor Chlodwig Rasberger mit Begeisterung die mitreißende Rede Prof. Dr. Peter Raabes, der die hohe Verantwortung der Musikerziehung, aber auch das intensive Bestreben um die Durchsetzung des ganzen Volkes mit dem künstlerisch Wertvollsten, das wir besitzen, in den Mittelpunkt seiner Ausführungen stellte. Unter dem stürmischen Dank der Zuhörer schied Prof. Peter Raabe von der Hochschule für Musik in Mannheim, die mit dieser Feier zugleich das Wintersemester eröffnete.

Heinz Peer, ein Schüler Prof. Paul Grümmers, wurde als Lehrer für Cello an das Linzer Bruckner-Konservatorium berufen.

Konzertmeister Hans Raderschatt vom Deutschen Nationaltheater Weimar übernimmt eine Violinklasse der Weimarer Musikhochschule.

Im Beisein von Regierungspräsident Dr. Reitter wurde soeben das Salzburger Mozarteum unter dem Vorsitz von Hochschuldirektor Prof. Clemens Krauß und in Gegenwart des Lehrkörpers der Schule feierlich eröffnet.

Die Gesangspädagogin Maria Wetzelsberger-Gluck verläßt Frankfurt/M., um einem Rufe an das Mozarteum in Salzburg zu folgen.

Am 1. Oktober nahm die Stadt Waldenburg das Musikkonservatorium Herzig, eines der

ältesten und bekanntesten Musikinstitute des Berglandes, in eigene Verwaltung.

Die Braunschweigische Staatsmusikschule eröffnete soeben ihr erstes Schuljahr mit einer schlichten Feier.

Die Stadt Düsseldorf hat den Betrag von RM 200 000 für die Errichtung einer Jugendmusikschule bereitgestellt.

Mit dem Unterrichtsbeginn nimmt das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg auch seine öffentliche Konzerttätigkeit wieder auf.

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar hat auch für den kommenden Winter ein umfangreiches Arbeitsprogramm aufgestellt: 8 Hochschulkonzerte, von denen 5 den Studierenden und dem Lehrgang der HJ vorbehalten sind, 22 Vorträge aus den verschiedensten Fachgebieten und 2 Chor-Orchester-Konzerte in Gemeinschaft mit dem deutschen Nationaltheater sind in Aussicht genommen. Die beiden letzten Großveranstaltungen werden Brahms' „Deutsches Requiem" und Beethovens Missa solemnis vermitteln.

Die Westfälische Hochschule für Musik in Münster beging ihr 20jähriges Bestehen mit einer eindrucksvollen Feierstunde.

Die Landesmusikschule zu Graz führt im kommenden Winter eine Reihe von Vorträgen für die breite musikliebende Bevölkerung durch. Vorgesehen sind Vorträge von Landesstatthalter Prof. Dr. Dadieu, vom Intendanten der Städtischen Bühnen Dr. Rudolf Meyer, Prof. Dr. von Schmeidel, Dr. Riehl, Dr. Georg Wolfbauer und Dr. Eberhard Preußner-Salzburg. Auch der Direktor der Hochschule für Musikerziehung, Prof. Dr. Felix Oberborbeck und die Dozenten Dr. Ludwig Kelbetz, Dr. Wünsch und Dr. Theo Warner haben ihre Mitwirkung zugesagt.

KIRCHE UND SCHULE

Infolge der Schwierigkeiten, die eine Verdunkelung der Erfurter Predigerkirche bietet, haben die Thüringer Sängerknaben ihre wöchentlichen Motetten auf den Sonntag Mittag gelegt.

Der Dresdner Kreuzchor besucht soeben auf einer Konzertreise die nordischen Länder.

Organist Gustav Sasse beginnt diesen Winter in der Lutherkirche zu Hannover einen Zyklus von Orgelabenden, an dessen Anfang Werke von Samuel Scheidt und Nikolaus Bruhns standen.

Auch KMD Gerard Bunk hat die Reihe seiner geschätzten Orgelabende in der Reinoldi-Kirche zu Dortmund wieder aufgenommen.

PERSÖNLICHES

Prof. Dr. Karl Straube, dessen Schaffen wir oftmals in unseren Spalten würdigten, legt mit Ende des Jahres sein Amt als Thomaskantor nieder, wird jedoch die Leitung des Kirchenmusikalischen Institutes und seine Lehrtätigkeit am Landeskonservatorium der Musik in Leipzig zunächst noch beibehalten. Als Nachfolger Prof. Dr. Karl Straubes im Thomaskantorat wird Günther Ramin zum 1. Januar 1940 berufen.

Zum Nachfolger des verstorbenen Leiters des Staatsopernchores in Dresden Karl Maria Pembaur wurde der bisherige Stellvertreter KM Ernst Hintze ernannt.

Nachdem die beiden ersten Sinfonie-Konzerte des neuen Spielwinters in Solingen von KM Leo Eysoldt-Köln als Gast geleitet worden waren, wurde nun als ständiger Vertreter für den einberufenen MD Werner Saam der Staatliche MD Artur Haelßig verpflichtet. Haelßig war seit 1934 Leiter des Staatlichen Kurorchesters Wildbad und seit 1935 1. Opernkapellmeister des Stadttheaters Heilbronn.

Der Komponist Arnold Ebel wurde vom Führer zum Professor ernannt. Ebel ist Lehrer für Komposition und Gehörbildung an der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik. Außerdem ist er Musikreferent und Musikzugführer der Motorgruppe Berlin des NSKK. Als Komponist zahlreicher Lieder, Klavier-, Chor- und sinfonischer Werke, sowie durch jahrelange organisatorische Arbeit hat er sich bleibende Verdienste erworben.

Staatskapellmeister Karl Tutein von der Münchener Staatsoper folgt ab Herbst 1940 einem Rufe als GMD an das Staatstheater in Danzig, sowie als Leiter der dortigen Sinfonie- und Rundfunkkonzerte.

Geburtstage.

Der weit über die Grenzen seiner Heimatstadt hinaus geschätzte und hochangesehene frühere städtische Musikdirektor zu Eisenach Richard Fehse wurde soeben 75 Jahre alt.

Der verdiente ehemalige Konzertmeister der Dresdener Staatsoper Prof. Georg Wille feierte seinen 70. Geburtstag.

Todesfälle.

† am 25. September der Kammervirtuose Emil Ernst Wagner, im Alter von 62 Jahren, nach einem langen, schweren Leiden. München verliert in ihm eine weithin bekannte und hochgeschätzte Persönlichkeit. Wagner war ein Vollblutmusiker und langjähriges Mitglied des Bayerischen Staatsorchesters, dessen Soloquartett er angehötre. Seine organisatorischen Fähigkeiten kamen der Musikalischen Akademie des Staatsorchesters, deren Vorstand er war, seine pädagogischen dem Städtischen Lyzeum an der Luisenstraße zugute, wo er den Musikunterricht leitete. Die Leser der ZFM kennen Wagner freilich auch noch von einer anderen, ebenfalls unvergeßbaren Seite: als sprudelnden Humoristen der Zeichenfeder wie des begleitenden

Verses, der manches Faschingsheft unserer Zeitschrift durch die Gaben seines fröhlichen Musikantenhumors und seiner köstlichen Satire, die nur eines nicht kannte, den Stachel des Verletzenden, verschönt und bereichert hat. Auch im Weltkriege hat der Verstorbene seinen ganzen Mann gestellt: er stand von 1914 bis 1918, zuletzt als Rittmeister, an der Front und hat das EK I. Kl. sowie andere hohe Auszeichnungen erhalten. Dr. W. Z.

† am 29. September ds. Js. der langjährige Oberspielleiter der Wiener Volksoper August Markowsky. Er hatte sich als Bassist einen geachteten Namen erworben und später als Oberspielleiter und Direktor der Volksoper im Wiener Theaterleben eine hervorragende Rolle gespielt. Vor einigen Jahren übertrug ihm die österreichische Unterrichtsbehörde die Leitung einer Klasse für dramatische Bühnenkunst an der Wiener Musikakademie, aus welcher eine größere Anzahl von Sängern und Sängerinnen hervorgingen, die heute an ersten deutschen Bühnen wirken. V. J.

† in Gehlsdorf bei Rostock der geschätzte Liederkomponist und Wissenschaftler Emil Mattiesen im Alter von 65 Jahren. (Vergl. das Mattiesen-Heft der ZFM August 1937.)

† in Amsterdam, im Alter von 69 Jahren, der auch in Deutschland angesehene niederländische Komponist Cornelis Dopper.

† am 3. Oktober die geschätzte Konzertaltistin Ruth Geers.

BÜHNE

Die Bühnen des Reiches haben den Spielplan 1939/40 allerorts begonnen.

Die Berliner Staatsoper öffnete ihre Pforten mit einer festlichen „Freischütz"-Aufführung unter der Stabführung des Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe.

Neben ihren bereits im letzten Heft bekanntgegebenen Konzertreihen hat die NSG KdF Aschaffenburg auch zwei Theaterringe angesetzt, die an Opernwerken Lortzings „Waffenschmied", den „Barbier von Sevilla" von Rossini, d'Alberts „Tiefland" und Verdis „La Traviata" einschließen.

Des Jugoslawen Jakov Gotovac' heitere Oper „Ero der Schelm" ging soeben als die erste Erstaufführung dieses Winters über die Breslauer Bühne.

Das Stadttheater in Chemnitz brachte am 18. Oktober im Opernhaus Lortzings komische Oper „Prinz Caramo" zur Erinnerung an die Leipziger Uraufführung vor 100 Jahren in der Neugestaltung von Georg Richard Kruse als Neuheit heraus, die schon in Mannheim und Berlin (Deutsches Opernhaus) mit Erfolg gegeben wurde.

Das Hessische Landestheater zu Darmstadt spielt soeben an Opern Wagners „Lohengrin" und „Tannhäuser", Mozarts „Entführung", Verdis „Rigoletto" und des unlängst mit dem Leipziger Bachpreis ausgezeichneten Julius Weismann „Pfiffige Magd".

Das Stadttheater Dortmund hat im Oktober u. a. den „Freischütz", den „Waffenschmied", „Tiefland" und Verdis „Maskenball" in Neuinszenierung herausgebracht.

Düsseldorf hat soeben Mussorgskys „Boris Godunow" und O. Nicolais „Lustige Weiber" neu inszeniert.

Im Spielplan 1939/40 der Städtischen Bühnen Erfurt finden sich an zeitgenössischen Opernwerken: Werner Egks „Peer Gynt", Hans Grimms „Ein Tag im Licht" und der „Schwarze Peter" von Norbert Schultze.

Das Stadttheater Halberstadt hat seine Arbeit entsprechend den Vorankündigungen aufgenommen. Der neue musikalische Oberleiter Gerhard Hüttig stellte sich mit einer ausgezeichneten „Troubadour"-Aufführung vor. Er zeigte dabei vorzügliche Dirigentenqualitäten. Auch das erste Sinfoniekonzert wurde ein großer Erfolg. Hüttig dirigierte die g-moll-Sinfonie von Mozart und die 7. von Beethoven. Der gefeierte Solist des Abends war Siegfried Borries-Berlin, der Schumanns Violinkonzert spielte. Der Besuch des Stadttheaters war über alles Erwarten gut. H. P.

Die Hamburger Staatsoper hat soeben Mozarts „Don Giovanni" mit dem deutschen Text von Hermann Roth neu einstudiert.

Das Stadttheater Göttingen hat seine diesjährige 50. Spielzeit mit Mozarts „Don Giovanni" in der Übertragung von Siegfried Anheißer unter der musikalischen Leitung von Carl Mathieu Lange begonnen und bringt in den nächsten Wochen Lortzings „Zar und Zimmermann", Händels „Julius Cäsar" und „La Dama boba" von Wolf-Ferrari heraus.

Das Grenzlandtheater Flensburg bereitet als nächste Opernaufführungen: Donizettis „Don Pasquale", Puccinis „Bohême", Mozarts „Entführung", Nicolais „Lustige Weiber", Smetanas „Verkaufte Braut" und Ottmar Gersters Enoch Arden" vor.

Die städtischen Bühnen München-Gladbach und Rheydt haben soeben die westdeutsche Erstaufführung von Julius Weismanns neuer Oper „Die pfiffige Magd" herausgebracht.

Das Stadttheater Greifswald eröffnete die Winterspielzeit mit dem „Freischütz". Tags darauf kam Goldonis „Diener zweier Herren" mit einer Musik von W. A. Mozart heraus.

In Innsbruck wurde mit der Eröffnung des Tiroler Landestheaters (ehemals Städtische Bühne) die ständige Oper wieder neu eingeführt. „Fidelio", „Der Waffenschmied", „Martha", „Hänsel und Gretel", „Rigoletto", „Bajazzo", „Bohême", „Die verkaufte Braut", „Das Nußknacker-Ballett" von Tschaikowsky und „Das korsische Gesetz" von

Walter von Simon ftehen für diefen Winter auf dem Spielplan.

Königsberg eröffnete die neue Spielzeit mit einer Wiederholung der im vorigen Jahre fo erfolgreich aufgeführten Oper „Tobias Wunderlich" von Jofeph Haas und des „Troubadour" von Verdi.

Die angekündigte fzenifche und mufikalifche Neugeftaltung des „Rings" an der Bayerifchen Staatsoper zu München wurde Ende Oktober mit einer Aufführung des „Rheingold" unter der mufikalifchen Leitung von Clemens Krauß, der Infzene von Rudolf Hartmann und den Bühnenbildern und Koftümen von Ludwig Sievert begonnen.

Die Pfalzoper Kaiferslautern gaftiert in Neuftadt/Weinftr. u. a. mit dem „Fidelio" und „Figaros Hochzeit". Das Saarpfalzorchefter wird außerdem zwei Konzerte dort veranftalten.

Das Nürnberger Opernhaus hat foeben die Uraufführung von Hans Grimms neuer Oper „Der goldene Becher" herausgebracht. Im Spielplan der vergangenen Wochen finden fich daneben u. a. „Der Waffenfchmied", „Tiefland" und Max von Schillings' „Mona Lifa".

Das Deutfche Nationaltheater Osnabrück bereitet an Opern „Don Giovanni", „Lohengrin", „Zar und Zimmermann", R. Strauß' „Ariadne auf Naxos" und „Peer Gynt" von Werner Egk vor.

Das Stadttheater Plauen eröffnete die Spielzeit mit der Neueinftudierung von Mozarts „Zauberflöte".

Das Stadttheater Regensburg, das Theater der Bayrifchen Oftmark, bringt unter den für den Winter vorgefehenen 12 Opern mehrere felten zu hörende Werke, fo Gluck „Pilger von Mekka", Peter Gaft „Der Löwe von Venedig" und Siegfried Wagner „Der Bärenhäuter" und an Werken der lebenden Generation: Jofeph Haas „Tobias Wunderlich", Ottomar Gerfter „Enoch Arden", Norbert Schultze „Der Schwarze Peter".

Roftock, das fich von jeher ftark für Richard Wagners Bühnenwerk einfetzte, bringt auch in diefem Winter „Rienzi", „Triftan" und den gefamten „Ring" heraus. An Opern werden ferner gefpielt: „Die Zauberflöte", „Der Rofenkavalier", „Undine", Verdis „Othello", Smetanas „Verkaufte Braut" und in Erftaufführung Pfitzners „Paleftrina" und Puccinis „Turandot".

Am Stadttheater Stettin laufen gegenwärtig zwei Neuinfzenierungen, „Die Entführung" und Leo Janaceks „Jenufa".

Das Enfemble des Stadttheater Ulm/D. fpielte foeben in Lindau und Ulm Glucks „Orpheus". In Vorbereitung befinden fich Cornelius „Barbier von Bagdad", Lortzings „Wildfchütz", Humperdincks „Hänfel und Gretel", Flotows „Martha", Leo Janaceks „Jenufa" und R. Wagners „Fliegender Holländer".

KONZERTPODIUM

Auch die Konzerttätigkeit hat inzwifchen im ganzen Reich eingefetzt.

Die Stadt Apolda führt in diefem Winter eine Reihe „mufikalifcher Feierftunden" durch, die Meifterkunft vermitteln.

Der Bernburger Konzertring der NSG KdF bereitet im Einvernehmen mit der Stadt 10 Konzerte vor, darunter zwei Orchefter-, ein Männerchorkonzert, einen Chorabend mit zeitgenöffifcher Mufik, eine Sonderveranftaltung des Bläferquintetts des Leipziger Gewandhaufes und Soliftenabende von Elly Ney und Käte Heidersbach. Ferner hat das NS-Symphonieorchefter feinen Befuch in Bernburg angefagt, auch italienifche Gäfte werden dort erwartet.

Elly Ney fpielte im Beethovenfaal für die Berliner Konzertgemeinde und die KdF-Gemeinfchaft Mozart und Schubert.

Der Chor des Bielefelder Mufikvereins befcherte den Mufikfreunden eine vortreffliche Aufführung des Oratoriums „Saat und Ernte" von Kurt Thomas unter der Stabführung feines Dirigenten Dr. Hans Hoffmann, beftens unterftützt durch die Soliften Horft Günter-Berlin, Carola Behr-Breslau und Friedrich Hausburg-Berlin.

Die Veranftaltungen des Philharmonifchen Vereins in Brandenburg eröffnete Wilhelm Kempff mit einem klaffifchen Klavierabend.

Beethoven, Brahms, Smetana und Tfchaikowfky erklangen in den beiden erften Konzerten der Philharmonifchen Gefellfchaft Bremen.

Breslau fchreibt für den Winter 10 Philharmonifche Konzerte im Konzerthaus unter Leitung von Philipp Wüft, 8 Volksfymphoniekonzerte unter Prof. Hermann Behr, 6 Kammermufikabende und 6 Kammerfymphoniekonzerte aus. Das foeben ftattgehabte 1. Konzert diefer letzten Reihe befcherte Mufik der deutfchen Klaffik und aus dem flawifch-magyarifchen Schaffenskreis.

Caftrop-Rauxel führt 4 große Orchefterkonzerte (Robert Schumann, Sinfonie d-moll; A. Dvořák, Konzert für Cello und Orchefter h-moll; Carl Maria von Weber, Freifchütz-Ouvertüre; J. Brahms, 2. Sinfonie D-dur; Tfchaikowfky, Klavierkonzert h-moll; Beethoven Leonore Nr. 3; S. W. Müller, Heitere Mufik; Hans Pfitzner, Violinkonzert; Bruckner, 6. Sinfonie und Wagnerwerke) und 3 Konzerte junger Künftler durch. Ferner wird eine Aufführung von Paul Höffers Oratorium „Der reiche Tag" vorbereitet, während gegen das Frühjahr die ftädtifche Singfchule in einem öffentlichen Schlußkonzert über ihre Arbeit Rechenfchaft ablegen wird.

Das Coburger Konzertleben wurde foeben mit einem Kammermufikabend des Bochröder-Quartetts mit Werken von Schubert und Grieg eröffnet. Bald darauf folgte ein erftes Sinfonie-

konzert des verstärkten Landesorchesters mit Bruckners Achter in der Originalfassung unter der Stabführung von Dr. Wilhelm Schönherr. Als Programm der nächsten Konzerte ist Beethovens Achte, Smetanas „Moldau" und ein Klavierkonzert von Rudolf Kattnigg unter Mitwirkung des Komponisten vorgesehen.

Cottbus erwartet in seinen dieswinterlichen städtischen vier Meisterkonzerten den Pianisten Siegfried Schulze, den Sänger Celestino Sarobe, den Geiger Siegfried Borries mit Waldemar von Vultée und das Stroß-Quartett. Das erste Sinfoniekonzert wurde zu einer Feier für den 75jährigen Richard Strauß ausgestaltet, während drei weitere Sinfoniekonzerte klassische Musik vermitteln. Ein städtisches Chorkonzert beschert Beethovens 9. Sinfonie und der Schlußabend ist dem Schaffen Richard Wagners gewidmet.

Nach der Rückkehr Danzigs ins Reich nimmt die Stadt in diesem Winter wieder ungehemmt am gesamtdeutschen Musikleben teil. So werden Karl Elmendorff, Clemens Krauß, Robert Heger, Hugo Balzer, Dr. Drewes, Eugen Jochum und Hermann Abendroth als Gastdirigenten nach Danzig kommen und Werke der Großmeister sowie Werke aus dem zeitgenössischen Schaffen vermitteln. An Solisten werden u. a. Elly Ney, Emmi Leisner, Hans Pfitzner, Wilhelm Kempff, Georg Kulenkampff, Heinrich Rehkemper und die „Regensburger Domspatzen" in Danzig erwartet. Ein Sonderkonzert feiert den 75jährigen Richard Strauß.

In Dresden ist das Musikleben auch in diesem Winter in gewohnter Weise rege. Die sächsische Staatskapelle und die Dresdner Philharmonie haben wieder große Konzertreihen ausgeschrieben, die auch zahlreiche führende Künstler nach Dresden bringen und neben der Altmeister-Kunst aus dem zeitgenössischen Schaffen Werke von Hans Pfitzner, Gottfried Müller, Richard Strauß, Karl Höller, Wilhelm Jerger, Ernst Pepping, Heinrich Sutermeister bringen. Die Philharmonie führt außerdem 12 Konzerte für die NSG „Kraft durch Freude" durch. Mit Förderung der Stadt werden 6 Konzerte junger Künstler für den Bereich des Gaues Sachsen veranstaltet. Der Dresdner Tonkünstler-Verein kündigt 10 Kammerabende und 4 Aufführungsabende an. Der Kreuzchor wird unter Mitwirkung des Bachvereins und der Philharmonie das „Requiem" von Joh. Brahms, die h-moll-Messe, das Weihnachtsoratorium, die Johannes- und die Matthäus-Passion von Joh. Seb. Bach zur Aufführung bringen. Der Sofienchor bereitet die Missa solemnis, das Stabat mater und das Heldenrequiem von Gottfried Müller vor.

GMD Otto Volkmann-Duisburg hat soeben einen Zyklus von drei Beethoven-Konzerten beendet. An zeitgenössischen Werken wird er in diesem Winter Karl Höllers Passacaglia und Fuge Werk 25, Borries Blachers Concertante Musik, Paul Graeners Sinfonische Variationen über „Prinz Eugen", Karl Schäfers Klavierkonzert, Hans Pfitzners Klavierkonzert. Theodor Bergers Feierabendstücke, Fritz Büchtgers „Hymnen an das Licht", Paul Höffers Oratorium „Der reiche Tag" zur Duisburger Erstaufführung bringen.

Das Orchester der Stadt der Reichsmusiktage Düsseldorf spielt in diesem Monat erstmals Wilhelm Jergers Orchestervariationen über ein Choralthema, ferner Beethovens Klavierkonzert B-dur (Solist A. Hoehn) und die Sinfonie „Aus der neuen Welt" von Anton Dvořák. Das zweite Konzert dieses Monats stellt eine Richard Strauß-Ehrung anläßlich des 75. Geburtstages des Meisters dar. Die Stadt führt in diesem Winter auch wiederum acht „Stunden der Musik" durch, die ebenfalls unter der Leitung von Prof. Hugo Balzer stehen. Für die erste Stunde hatte sich das Düsseldorfer Pianistenehepaar, Dr. Hans Hering und Else Hering-Topfmeier und das Queling-Quartett mit Werken von Reger, Mozart und Beethoven zur Verfügung gestellt.

Der Musikverein Eisenach führt in Zusammenarbeit mit dem Städtischen Orchester drei große Sinfoniekonzerte, einen Kammermusik-, einen Volkslieder- und einen Chorabend mit Verdis „Requiem" durch.

Die Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters in Erfurt setzen sich lebhaft für zeitgenössische Musik ein. So kommen dort E. G. Klußmanns Sinfonie Nr. 2 in d-moll, Werk 18, Richard Wetz' „Requiem" für Sopran- und Baritonsolo, gem. Chor und Orchester, Werk 50, Theodor Bergers „Malinconia" für Streichorchester Werk 5, Richard Strauß' „Heldenleben" und Jacob Gotowac' „Sinfonischer Kolo" für Orchester zur Aufführung.

Die Frankfurter Museumsgesellschaft führt ihre Konzerte auch in diesem Winter in der gewohnten Reichhaltigkeit durch. Sie kündet insgesamt 12 Freitagskonzerte, 12 Kammermusikabende und 6 Montagskonzerte mit Altmeisterkunst und Musik der lebenden Generation an, für deren Durchführung zahlreiche namhafte Solisten aus dem Gesamtreich gewonnen wurden.

Die Stadt Flensburg läßt in ihren zehn städtischen Abonnementskonzerten aus der lebenden Schöpfergeneration Kurt Atterberg mit seiner „Värmland-Rhapsodie", J. N. David mit seiner „Partita", Hans Pfitzner mit seinem „Scherzo", Jean Sibelius mit „En Saga", Gerhard Schjelderup mit „Sommernacht auf dem Fjord" und Herm. Zilcher mit der Sinfonie in fis-moll zu Worte kommen. In den Chorkonzerten des Städtischen Oratoriumschors hört man Händels „Messias", die f-moll Messe und das Te deum von Anton Bruckner.

Auch die Kammermusik findet in sechs Veranstaltungen eine Pflegestätte. Für das Frühjahr bereitet die Stadt ein Musikfest zu Ehren Anton Bruckners vor.

Die Anrechtskonzerte des Reußischen Theaters in Gera unter Prof. Heinrich Laber vermitteln Altmeisterkunst.

Die Konzertgemeinde Gleiwitz führt sechs Hauptkonzerte durch; der Musikverein Gleiwitz stellt die Aufführung von Paul Höffers Oratorium „Der reiche Tag" in Aussicht. Auch eine Reihe Kammermusikveranstaltungen sind geplant.

Auch Göttingen führt seine städtischen Konzerte unter Teilnahme führender auswärtiger Solisten durch.

Greifswald eröffnete seinen Konzertwinter mit einem klassischen Abend unter Leitung von Nikolaus von Lukacs.

Die Halberstädter Sinfonie-Konzerte vermitteln Altmeisterkunst unter Mitwirkung namhafter Solisten.

In Halle werden in diesem Winter durchgeführt: 6 städtische Sinfoniekonzerte des Stadttheaterorchesters unter Leitung von GMD Rich. Kraus, 3 Kammermusikabende des Streichquartetts des Stadttheaterorchesters, 3 Konzerte junger Künstler, 6 Sinfoniekonzerte der Philharmonie mit Gastorchestern und -Solisten, 1—2 Oratorienaufführungen der Robert Franz-Singakademie unter Leitung von Prof. Rahlwes, mehrere Konzertveranstaltungen von KdF und der Händeltag 1940 (Ende Februar) u. a. mit der Oper „Tamerlan".

Das Niedersachsen-Orchester bereitet für den Winter zwei Zyklen vor: Beethovens sämtliche Sinfonien und eine Reihe „200 Jahre Orchestermusik".

Die Städtischen Bühnen Hildesheim führen im kommenden Winter acht Konzerte mit Musik der Vorklassiker, der Klassiker, der Romantiker und der Zeitgenossen durch. Darunter wird ein Abend ausschließlich der zeitgenössischen Musik (Grabner, Schlemm, Roland, Degen, Bresgen und Trapp) gewidmet sein. Die Musikgemeinde Hildesheim bereitet drei Sinfonie-, ein Chor-, ein Kammermusikkonzert und eine Liederstunde, ebenfalls unter Mitwirkung auswärtiger solistischer Kräfte, vor. Die dortige Chorvereinigung übernimmt fünf Konzertabende und auch der Hildesheimer Volkschor und der Männergesangverein Hildesheim tragen das ihre zur Reichhaltigkeit des Konzertwinters bei.

In Innsbruck führt die neu ins Leben gerufene Konzertgemeinde der Stadt unter Leitung von MD Fritz Weidlich eine Reihe von Sinfonie- und Kammer-Orchesterkonzerten durch, die an zeitgenössischer Musik Richard Strauß' „Till Eulenspiegels lustige Streiche", Hans Pfitzners „Palestrina-Vorspiel", Franz Schmidts I. Sinfonie, Eugen Trapps Konzert für Orchester und Johann Nepomuk Davids „Partita" vermitteln.

Trotz der gesteigerten Schwierigkeiten, die die Frontnähe naturgemäß mit sich bringt, führt die alte Herzogstadt Jülich demnächst ein Chorkonzert des Jülicher Männergesangvereins, eine Oratorienaufführung (Verdis „Requiem") und zwei Jugendkonzerte in Verbindung mit HJ und KdF (sämtliche unter Chr. Reimer) durch; ferner wird das Aachener Westmarkorchester mit klassischen und heiteren Programmen als Gast einkehren.

Prof. Fritz Lubrich hat den Konzertwinter im nunmehr wieder deutschen Kattowitz mit der Aufführung von Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" eröffnet, jenem Werk, das er bereits in den Zeiten der Bedrängnis Anfang dieses Jahres mit seinen Sängern einstudierte und damals schon zu einer besonders eindrucksvollen Wiedergabe brachte.

Anton Bruckners 2. Sinfonie wurde im zweiten Sinfoniekonzert des Kieler Vereins der Musikfreunde zu einem starken Erlebnis.

Das Waldenburger Grenzlandorchester wird in Landeshut in Schlesien konzertieren.

In Langenberg/Rh. kommen fünf Hauptkonzerte zur Durchführung, darunter ist ein Abend dem machtvollen Oratorium für Sopran-Solo, Bariton-Solo, Sprecher, Chor und Orchester von Fritz Sporn „Deutschland" gewidmet.

Die Zusammenarbeit des Opernhaus-Orchesters Königsberg mit dem dortigen Rundfunkorchester sichert die Durchführung der angesetzten Sinfoniekonzerte. Das erste dieser Reihe fand bereits statt und bezeugte mit der glänzenden Wiedergabe anspruchsvoller Werke wie Sibelius' Tondichtung „En Saga", Wolf-Ferraris „Divertimento" die Tüchtigkeit dieses vereinten Klangkörpers.

Auch in Liegnitz ist inzwischen die Durchführung der winterlichen Konzerte gesichert. Unter der Gesamtleitung von MD Heinrich Weidinger werden dort in engster Zusammenarbeit mit KdF, dem städt. Orchester, dem städt. Chor und namhaften Solisten acht Meisterkonzerte und sechs Kammermusikabende durchgeführt, die an neuer Musik die „Morgenrot-Variationen" von Gottfried Müller, die „Figaro-Figurinen" und „Konzertarie" von Kurt Anders, den „Prinz Eugen" von Paul Graener, die Sinfonie „Großdeutschland" von Hammer, das Konzert für Orchester von Hugo Rasch, Richard Strauß' „Burleske" und Wolf-Ferraris „Triptichon" in Aussicht stellen.

Der Konzertwinter Magdeburgs verspricht: neun städtische Sinfoniekonzerte einschließlich zweier Chorkonzerte, zwei Orchesterkonzerte des Kaufmännischen Vereins mit den Berliner Philharmonikern unter Wilhelm Furtwängler und Hermann Abendroth, zwei Orchesterkon-

Die Festkantate
der Leipziger Gutenberg-Feier
1940

Gutenberg-Legende

Kantate für Sopran- und Baß-Solo,
vierstimmigen Männerchor u. kleines Orchester
nach Worten des Komponisten

von **Hans Stieber**

Orchesterbesetzung: Streichquintett, Flöte, Oboe, zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Trompeten, Posaune, Pauken, Schlagzeug, Klavier

Aufführungsmaterial nach Vereinbarung

Jede Chorstimme Rm. —.60

Klavierauszug mit Text Rm. 4.—

Die Lebensschicksale und der Leidensweg des Erfinders der Buchdruckerkunst bilden den textlichen Vorwurf dieser Kantate, in der dem Männerchor die Rolle des Erzählers zugewiesen ist. In diese Erzählungen, die aber weder rezitativ noch im trockenen berichtenden Ton gehalten, vielmehr dramatisch gesteigert und am Gang der Handlung innerlich beteiligt sind, sind die Soli eingebettet, die vom kleinem Orchester begleitet werden. Zur Stützung der Chorpartien ist eine Klavierbegleitung vorhanden, die aber nirgends über reine Hilfsstellung hinausgeht. Für den Männerchor ist hier ein Werk geschaffen, das seinem Wesen gemäß ist und seine Tonfärbung sinnentsprechend verwertet. Das Ganze, aus großer Kenntnis des Männerchorwesens entstanden, ist polyphon gehalten, bietet aber keine nennenswerten Schwierigkeiten. Es ist als offizielle Festkantate der Leipziger Gutenberg-Ausstellung bestimmt.

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung
und durch

Breitkopf & Härtel in Leipzig

Fertig liegt vor:

MAX REGER

Totenfeier

Requiemsatz op. 145 a

(Nachgelassenes Werk) für Sopran-, Alt-, Tenor- und Baß-Solo, gem. Chor, Orchester u. Orgel.

Mit lateinischem und deutschem Text

Orchesterbesetzung:
Streicher, drei Flöten (die dritte auch Kleine Flöte), zwei Oboen, Englisch Horn, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Baßtuba, Pauken und Schlagzeug

Klavierauszug mit Text Rm. 7.50, jede Chorstimme Rm. —.90

Orchestermaterial nach Vereinbarung

Das Requiem, im Herbst 1914 entstanden, sollte dem Andenken der im Kriege gefallenen Helden gewidmet sein. Dieser Bestimmung des Komponisten, der aus unbekannten Gründen die Arbeit daran abbrach und uns das Werk als Torso hinterließ, entspricht die unserem Zeitempfinden angepaßte deutsche Übertragung des Textes, die es von der rein kirchlichen Verwendbarkeit loslöst und die Eingliederung in den Rahmen einer nationalen Feierstunde ermöglicht. Zum erstenmal in seinem Schaffen bedient sich Reger hier mit starker Wirkung des dem Chor gegenübergestellten und mit ihm kunstvoll verschlungenen Soloquartetts.

Die Uraufführung
erfolgte auf dem Deutschen Reger-Fest
in Berlin im Mai 1938

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung
und durch

BREITKOPF & HÄRTEL / LEIPZIG

zerte des Ejar-Orchesters aus Turin und der Dresdener Philharmonie, an Kammermusiken Solistenabende mit Kulenkampff, Arrau, Cortot, Zureck-Dippner, Ursuleac, Julius Patzak, Elly Ney - Ludwig Hoelscher, den Magdeburger Künstlern Lucia Brandt, Kobin und Tell, dem Böhlke-Trio, dem Dahlke-Trio, dem Calvet-Quartett, dem Salzburger Mozart-Quartett, Lubka Kolessa und der Bläservereinigung der Staatsoper Berlin. Auch mehrere Chorkonzerte sind in Aussicht genommen.

In Marburg werden in diesem Winter Gertrude Pitzinger, Prof. Edwin Fischer, Maria Neuß und das Quartetto di Roma konzertieren.

Meiningen führt seine üblichen sechs Sinfonie-Konzerte mit führenden Solisten unter der Leitung von Karl Maria Artz durch, die neben der Altmeisterkunst Walter Jentsch (Concertante Serenade für Orchester, Werk 8), Max Trapp (Konzert für Violoncello und Orchester) und Hans Pfitzner (Käthchen-Ouvertüre) erklingen lassen. Das Streichquartett der Landeskapelle Meiningen wird vier Kammermusikabende durchführen.

Die Münchener Städtischen philharmonischen Konzerte unter Oswald Kabasta und die Volkssymphoniekonzerte unter Adolf Mennerich werden in dem bereits früher angekündigten Umfang durchgeführt.

In den sechs Musikvereinskonzerten der Stadt Münster kommen die lebenden Schaffenden mit Karl Orffs „Carmina burana" und Hans Pfitzners „Orchestergesängen" zu Wort. Ein Sonderabend feiert den 75jährigen Richard Strauß. Die vier städtischen Konzerte stehen unter den Themen „Deutsche Klassik", „Meister der Programmusik", „Deutsche Romantik" und „Slavische Musik". In der Osterzeit wird Bachs Matthäus-Passion zur Aufführung kommen.

In Neiße wird die NSG KdF sieben Künstlerkonzerte durchführen, deren erstes, ein Romantikerabend, bereits im abgelaufenen Monat stattfand. Des 200. Geburtstages Dittersdorfs gedenkt die Stadt mit einer Feier im kommenden Monat, bei der seine in Neiße aufgefundene bisher unbekannte Symphonie C-dur erklingen wird.

Neustadt/Weinstr. veranstaltet neben den Gastspielen der Pfalzoper — aus eigenen Kräften, einen Volkslieder- und einen volkstümlichen Abend.

In den Programmen der Sinfoniekonzerte der Stadt Osnabrück steht jeweils ein Lebender unter den Klassikern und Romantikern der Musik: Paul Graener mit seinem „Turmwächterlied", J. N. David mit seiner „Partita", Karl Schäfer mit seiner „Suite für Orchester" und Paul Höffer mit „Der reiche Tag". Auch eine Reihe auswärtiger Kammermusikvereinigungen und Orchester kehren in Osnabrück ein. Außer diesen alljährlichen Veranstaltungen haben die öffentlichen Konzerte des Städtischen Konservatoriums gegenüber früher noch eine Erweiterung erfahren.

In Plauen werden sechs städtische Sinfoniekonzerte unter der Mitwirkung namhafter auswärtiger Solisten veranstaltet.

Rostock führt unter Leitung seines städtischen Musikdirektors Heinz Schubert sechs Sinfoniekonzerte unter Mitwirkung auswärtiger Instrumental- und Vokalsolisten, sechs ausschließliche Solistenkonzerte und sechs Kammermusikabende durch, die im wesentlichen der Altmeisterkunst dienen. Aus der Musik der lebenden Generation steht Heinrich Kaminskis „Magnificat", Hans Pfitzners „Duo für Violine, Violoncello und Kammerorchester, und Gottfried Müllers „Abschied von Innsbruck" auf dem Programm.

Das neubegründete Mozarteums-Orchester zu Salzburg wird unter der Stabführung Willem van Hoogstratens sechs Konzerte durchführen, bei denen Elly Ney, Christa Richter, Ludwig Hoelscher, Kurt Schäffer, Georg Steiner und Georg Weigl, als Solisten mitwirken. Aus den Programmen wird bereits bekannt, daß ein Abend dem Gedenken der im Kampfe für Deutschland Gefallenen gewidmet ist mit Cesar Bresgens „Totenfeier", dem Violinkonzert E-dur von Joh. Seb. Bach und Beethovens „Eroica". In einem späteren Konzert erklingt u. a. Hans Pfitzners Duo für Violine, Violoncello mit Kammerorchester. Sechs weitere Konzerte für das Werk „Jugend zur Kunst" vermitteln der HJ „Wesen und Werden deutscher Musik". Auch sieben Kammermusikabende des Mozarteums und volkstümliche Konzerte werden durchgeführt.

In Stettin bereitet die Stadt sechs große Konzerte vor, daneben sind eine Reihe KdF-Konzerte und die alljährlichen Simonschen Abonnementskonzerte zu erwarten.

In den Konzerten des Staatstheater-Orchesters Stuttgart hörte man erstmals des jüngst verstorbenen Franz Schmidt „Variationen über ein Husarenlied" für großes Orchester.

Die Sinfoniekonzerte der Stadt Ulm/D. unter Karl Hauf künden an zeitgenössischer Musik Karl Höllers Konzert für Violine und Orchester Werk 23, E. N. von Rezniceks „Donna Diana"-Ouverture und Werner Egks „Georgica" an.

Die Waldenburger Bergkapelle hat auch für den neuen Winter ein reichhaltiges Programm in Vorbereitung: sechs Meisterkonzerte mit führenden Solisten, Volkskonzerte und vier Kammermusikabende. Ein Gedächtniskonzert am Totensonntag gilt dem Gedenken des jüngst verstorbenen Leiters der Kapelle MD Max Kaden.

Wiesbaden erwartet im kommenden Winter acht Orchesterkonzerte im Kurhaus, die an zeit-

genössischer Musik Hans Pfitzners „Scherzo", Gerhart von Westermans „Zwei Intermezzi", Georg Göhlers „Sapphos letzter Gesang", Ottorino Respighis symphonische Dichtung „Pini di Roma" und Hans Sutermeisters „Divertimento für Streichorchester" in ihren Programmen ankündigen, sechs Sinfoniekonzerte und acht Kammerkonzerte unter August Vogt mit mehrfachen Ur- (W. Sehlbach, Orchesterfantasie in D-dur, H. O. Hiege, Serenade f. kl. Orchester, Franz Flößner, Ballade für Orchester, R. C. von Gorrissen, Präludium, Ostinato und Epilog für Streichtrio, Klarinette und Horn) und Erstaufführungen (C. H. Grovermann, Skaldische Dichtung, Max Trapp, 5. Symphonie, Johanna Senfter, Violinkonzert, G. Rossini, Ouvertüre „Die seidene Leiter", B. Papandopulo, Sinfonietta für Streichorchester, Georg Göhler, Variationen über ein Thema von Mozart, K. B. Jirak, Sonate für Flöte und Klavier, Fr. Brandt, Streichquartett in d-moll, M. Poot, Drei Stücke für Klaviertrio, W. Jentsch, Cellosonate Werk 22, Gerhart von Westerman, Violinsonate, Kurt Hessenberg, Divertimento für Violine und Klavier). Ein Sonderkonzert gilt ferner der Uraufführung von Oscar von Panders Werk für Soli, Chor und Orchester „Des Lebens Lied". Auch der Verein der Künstler und Kunstfreunde beteiligt sich am Wiesbadener Konzertwinter mit sieben Konzerten führender Solisten. Außerdem finden in gewohnter Weise täglich nachmittags und abends Abonnementskonzerte im Kurhaus statt.

Kurz nach der Befreiung Ost-Oberschlesiens besuchte das NS-Symphonie-Orchester den deutschen Osten. In Sagan, Glogau, Fraustadt, Liegnitz, Bolkenhain, Hirschberg, Schweidnitz, Oppeln, Kreuzburg, Hindenburg, Ratibor, Beuthen, Breslau, Kattowitz, Königshütte u. a. O. wurden GMD Franz Adam und Staats-KM Erich Kloß mit ihren Musikern herzlichst begrüßt und stürmisch gefeiert.

Der Konzertmeister des Landestheaters in Linz (Donau) Alfons Vodosek brachte in einem Konzerte der Kurkapelle zu Bad Hall (Oberdonau) das neueste Werk von Roderich von Mojsisovics „Nordische Romanze" Werk 91 für Geige und kleines Orchester mit großem Erfolge zur Uraufführung aus der Handschrift.

Einen Chorabend steirischer Komponisten gab die Grazer Sängerschaft unter Kapellmeister Konrad Stekl, wobei Roderich von Mojsisovics' a cappella-Chor „Es rauscht durch die alte Linde" zur Uraufführung kam.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Rudolf Wagner-Régeny hat soeben eine Musik zu Shakespeares Lustspiel „Was ihr wollt" geschrieben.

Cesar Bresgen arbeitet zur Zeit an einem großen heiteren Bühnenwerk über den Dornröschenstoff.

VERSCHIEDENES

In Frankfurt a. M. wird demnächst ein Beethoven-Denkmal, geschaffen von Bildhauer Prof. Georg Kolbe, zur Aufstellung kommen.

MUSIK IM RUNDFUNK

Die 10 ersten Meisterkonzerte der Berliner Philharmoniker im großdeutschen Rundfunk fanden soeben mit einer Tschaikowski-Stunde unter Clemens Krauß ihren Abschluß.

Am Reichssender Breslau hörte man in einem Cembalokonzert von Maria Heller selten gespielte Werke von Johann Kuhnau und Domenico Scarlatti.

Im Reichssender Böhmen hörte man kürzlich Walter Niemanns „Hamburg"-Suite für Klavier durch Franz Holetscheck.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Im Zeichen herzlicher Freundschaft stand eine soeben nach Holland unternommene Gastspielreise des Stadttheaters Münster, das in Rotterdam, im Haag und in Arnheim mit dem „Rosenkavalier" stürmisch gefeiert wurde.

Die Frankfurter Oper setzt ihre Kulturarbeit im Ausland auch während des Krieges fort. So geht sie nach ihren letztjährigen Balkanreisen diesen Winter nach Spanien und wird in Barcelona unter Hans Meißner den „Figaro" und die „Entführung aus dem Serail" zur Aufführung bringen.

Christian Döbereiner wurde eingeladen, in Rom Werke von Corelli, Alessandro und Domenico Scarlatti und G. F. Händel zu spielen.

Lortzings „Undine" wurde soeben am Stadttheater zu Basel neu einstudiert.

GMD Erich Orthmann wurde eingeladen, in der Bulgarischen Staatsphilharmonie in Sofia ein Sinfoniekonzert zu leiten.

Die Amsterdamer Wagner-Vereinigung führt in diesem Winter Aufführungen von Mozarts „Don Giovanni", Wagners „Tristan und Isolde" und der „Schweigsamen Frau" von Richard Strauß durch.

Der holländische Rundfunk führt soeben einen Bruckner-Zyklus durch, für den die deutschen Dirigenten GMD Karl Friedrich, Dr. Karl Böhm und Hermann Abendroth gewonnen wurden.

Der italienische Rundfunk sendet demnächst Julius Kopschs feierliches Vorspiel.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 6.
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / DEZEMBER 1939 HEFT 12

INHALT

FRITZ STEIN-HEFT

Dr. Hans Joachim Therstappen: Fritz Stein 1141
Prof. Carl Adolf Martienssen: Fritz Stein als Musikerzieher und Lehrer 1146
Dr. Eberhard Preußner: Fritz Stein als Organisator und Musikpolitiker 1150
Univ.-Prof. Dr. Friedrich Blume: Fritz Stein als Musikforscher 1151
Dr. Friedrich Munter †: Adolf Sandberger als Liederkomponist. Zum 75. Geburtstag . 1153
Dr. Wilhelm Zentner: Julius Weismann. Zum 60. Geburtstag 1156
Dr. Fritz Stege: Berliner Musik 1158
Prof. Dr. Hermann Unger: Musik in Köln 1160
Dr. Horst Büttner: Musik in Leipzig 1161
Dr. Wilhelm Zentner: Musik in München 1162
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk: Wiener Musik 1163
Rudolf Raatz: Musikalisches Silben-Preisrätsel 1176
Die Lösung des Mozart-Silben-Preisrätsels von Josef Schuder 1177

Neuerscheinungen S. 1165. Besprechungen S. 1167. Kreuz und Quer S. 1171. Uraufführungen S. 1178. Konzert und Oper S. 1180. Musik im Rundfunk S. 1186. Amtliche Mitteilungen S. 1187. Musikfeste und Festspiele S. 1188. Gesellschaften und Vereine S. 1188. Hochschulen, Konservatorien und Unterrichtswesen S. 1188. Kirche und Schule S. 1189. Persönliches S. 1189. Bühne S. 1190. Konzertpodium S. 1190. Der schaffende Künstler S. 1194. Verschiedenes S. 1194. Musik im Rundfunk S. 1196. Deutsche Musik im Ausland S. 1196. Aus neuen Zeitschriften S. 1138. Verlagsnachrichten S. 1139.

Bildbeilagen:

Prof. Dr. Fritz Stein 1141
Prof. Dr. Fritz Stein im Unterricht 1148
Prof. Dr. Fritz Stein mit dem Leibstandartenchor vo dem Führer singend am Vorabend des Führer-Geburtstages in der Reichskanzlei (2 Bilder) 1149
Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger 1156
Prof. Julius Weismann 1157

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

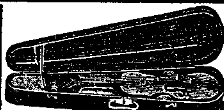
Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITSCHRIFTEN

Gelegentlich des Chorverbandstages in Graz hielt Prof. Dr. Fritz Stein einen Vortrag über den „Einbau des Chorſingens in die Muſikerziehung“, dem wir die folgenden Ausführungen entnehmen:

„... In meiner Berliner Hochſchule iſt der Aufbau der Diſziplin in folgender Weiſe durchgeführt worden: Im Sommer 1933 hatte der große gemiſchte „Hochſchulchor“ überhaupt keinen Zuſammenhang mehr mit der pädagogiſchen Arbeit der Hochſchule; er beſtand nur noch aus Außenſtehenden und Berufsſängern und führte, da ihm kein einziger Hochſchüler mehr angehörte, ſeinen Namen völlig zu Unrecht. Seit dem Winterſemeſter 1933/34 wird die Hauptmaſſe des Chores wieder von Studierenden der Hochſchule geſtellt, die ſeitdem aus eigener Mitwirkung etwa 16 große Meiſterwerke der Chorliteratur (bis Bachs „Johannespaſſion“, Regers 100. Pſalm und Kurt Thomas' Oratorium „Saat und Ernte“) kennengelernt, d. h. aktiv erarbeitet und zur Aufführung gebracht haben. Im engſten Zuſammenhang mit dieſer Wiederbelebung der choriſchen Arbeit ſteht der neue Aufbau der Chorleiterausbildung, die zugleich den Unterbau einer grundſätzlichen Neuordnung der geſamten Dirigentenausbildung darſtellt. Die Chorleitererziehung ſpielte an der Hochſchule bis zum Jahre 1933 nur die Rolle eines Nebenfaches, das von einem außerordentlichen Lehrer betreut wurde. In der Erkenntnis, daß gerade der Chorleiter ſpäter vielfach die Aufgaben eines Volksmuſikführers und eines Mittlers zwiſchen Volk und Muſik zu übernehmen haben wird, haben wir ſeiner Ausbildung beſondere Sorgfalt zugewendet: heute widmen ſich drei berufene Lehrerperſönlichkeiten dieſem Ausbildungszweig, und als Übungschor für die werdenden Chorleiter ſtehen außer dem großen Hochſchulchor, bei deſſen Probenarbeit die fortgeſchrittenen Schüler regelmäßig herangezogen werden, zwei A-cappella-Chöre zur Verfügung, die ſich zum großen Teile aus den Studierenden ſelbſt zuſammenſetzen. Hauptgrundſatz unſerer Dirigentenerziehung iſt alſo: Beginn eines jeden Dirigierſtudiums bei der Chorleitung. Hier, wo die Ausbildung ganz auf die choriſche Praxis geſtellt iſt, werden zugleich auch die Elemente des Dirigierens (Schlagtechnik uſw.) vermittelt. Dieſe Chorleiterausbildung iſt Grundlage jedes weiterzielenden Dirigierſtudiums (Konzert-, Opernkapellmeiſter), das ſich dann erſt beim Übergang in eine der anderen Abteilungen der Spezialiſierung zuwenden kann. Auch hier iſt jede oberflächliche Taktſtockausbildung verpönt. Vor dem „Dirigieren“, das die reiferen Schüler vor dem Aufführungsapparat erlernen, ſteht gründlichſte muſikaliſche Ausbildung: Gehörbildung, Theorie, Klavierſtudium, Partiturſpiel, Unterweiſung in Aufführungspraxis alter Muſik u. a. Da die Mitwirkung im Hochſchulchor allen Studierenden, ſoweit ſie nicht im Orcheſter mitſpielen, zur Pflicht gemacht wird, iſt der Chor alſo wieder zu einem lebendigen Arbeitszentrum der Schule geworden, zugleich auch zu einem unentbehrlichen Faktor des öffentlichen Muſizierens und zum willkommenen Inſtrument der Chorleiterausbildung. Jeder Studierende, der ſich der Reifeprüfung als Chorleiter unterzieht, muß ſein Können vor dem großen Chor- und Orcheſterapparat in der öffentlichen Aufführung eines Oratoriums oder eines anderen Chorwerkes erweiſen.

Auch bei der Ausbildung der zur Berliner Hochſchule kommandierten Militärmuſiker, die ſich früher ausſchließlich auf inſtrumentales Dirigieren beſchränkte, wird ſeit vier Jahren beſonderes Gewicht auf choriſches Singen und Chorleiterſchulung gelegt. Die künftigen Muſikmeiſter des Heeres, der Luftwaffe und Marine werden in einem dreijährigen Lehrgang planmäßig in die Praxis des Chorleiters eingeführt, und in ſtändiger Arbeit mit und vor dem — von den Wehrmachtsſtudierenden ſelbſtgebildeten — Männerchor (z. Zt. 220 Stimmen) werden ſie vertraut gemacht mit den Aufgaben einer fachgemäßen Chorleitung (Textausſprache, choriſche Stimmbildung und Stimmpflege, Volksliedkunde, altes und neues volkstümliches Liedgut, Formen des choriſchen und inſtrumentalen Gemeinſchaftsmuſizierens u. a.). Schon jetzt beginnt dieſe Arbeit Früchte zu tragen, denn von den Muſikmeiſtern, die in den letzten zwei Jahren von der Hochſchule abgingen, haben ſchon zahl-





reiche bei ihren Truppenteilen Mannſchaftschöre mit ſchönſtem Erfolg ins Leben gerufen. Wenn, was zu hoffen ſteht, die oberſte Heeresleitung in der Freizeitgeſtaltung der Wehrmacht dem Chorſingen unter Leitung der ſo vorgebildeten Muſikmeiſter ihre beſondere Förderung angedeihen läßt, dann wird der deutſche Chorgeſang und vor allem das kraftvolle unſentimentale Männerchorſingen einer neuen Blüte entgegengehen. Denn wie der Wehrdienſt fürs ganze Leben erzieht, ſo wird mancher Mann, der während ſeiner Militärzeit für das Chorſingen begeiſtert worden iſt, auch dieſe Anregung nicht vergeſſen und ſpäter Anſchluß an eine Chorgemeinſchaft ſuchen. Daß in einer Wehrmachtsformation ſelbſt bei angeſpannteſter militäriſcher Beanſpruchung die Pflege des Chorgeſangs planmäßig eingebaut werden kann, wenn nur ein kunſtbegeiſterter Vorgeſetzter ſich dafür einſetzt, das beweiſt der Chor der Leibſtandarte ϟϟ Adolf Hitler, deſſen Kommandeur Obergruppenführer Sepp Dietrich die Chorproben als — ſehr willkommenen — „Dienſt" angeordnet hat und den Übungen nicht ſelten perſönlich beiwohnt.

Im Privatmuſiklehrer-Seminar unſerer Hochſchule muß ebenfalls jeder Inſtrumentaliſt und Soloſänger zum mindeſten die Elemente der Chorleitung erlernen und in der Prüfung vor dem Chor nachweiſen. Da ſchon die Schüler der Orcheſterſchule in ihrem Gemeinſchaftsſingen in das Volkslied und das nationale Liedgut eingeführt werden und auch in der weltanſchaulichen Schulung des Studentenbundes das Volkslied und das Lied der Bewegung im Vordergrund ſteht, durchdringt das Chorſingen wie ein lebendiger Pulsſchlag die geſamte Erziehungsarbeit der Hochſchule, ſie vom Gemeinſchaftserleben her nach allen Seiten hin befruchtend und bereichernd. Denn hier iſt jede einſeitig-doktrinäre Beſchränkung vermieden: die werdenden Muſiker werden mit allen Formen des choriſchen Singens vertraut gemacht, vom Volkslied und völkiſchen Bekenntnislied bis zum künſtleriſch geadelten Männerchor, vom kunſtvollen A-cappella-Geſang bis zum orcheſterbegleiteten großen Oratorium.

Chorſingen und Muſikerziehung ſind alſo gar nicht voneinander zu trennen, und die Erfüllung der hieraus ſich ergebenden Forderungen iſt heute in der muſikaliſchen Laien- und Berufsausbildung eine Selbſtverſtändlichkeit geworden.

An dieſer Stelle möchte ich zum Schluß, da wir nun einmal von Erziehung ſprechen, den choriſchen Fachverbänden ans Herz legen, der erzieheriſchen Betreuung der kleinen und kleinſten Chöre draußen auf dem Lande beſondere Aufmerkſamkeit zu ſchenken. Wenn man, wie ich es gelegentlich auf Reiſen zu tun pflege, unangemeldet Proben kleinſtädtiſcher und dörflicher Chöre beſucht, kann man da oft dilettantiſche „Chormeiſter" antreffen, die, von keinem Chorleiterkurs erfaßt, in völliger Ahnungsloſigkeit die ihnen anvertrauten Geſangvereine in alten Gleiſen weitertrotten laſſen. Arbeitet man mit einem ſolchen „verlorenen Haufen" auch nur zwei oder drei Proben mit Freude und Hingabe, lockert ihn durch Atem-, Stimm- und Ausſpracheübungen auf, begeiſtert ihn durch künſtleriſch wertvolles Liedgut zu neuer Singfreudigkeit, ſo wird man erleben, wie dankbar ein ſolcher erzieheriſcher Auftrieb von den Sängern und meiſt auch vom Vereinsdirigenten aufgenommen wird, wenn man taktvoll, warmherzig und unprätentiös als Helfer und nicht als überlegener Beſſerwiſſer, ſich nur in den Dienſt der Sache ſtellt. R e i ſ e n d e S c h u l u n g s d i r i g e n t e n ſollten angeſtellt werden, um planmäßig dieſe kleinen Singgemeinſchaften zu beſuchen und weiterzubilden, die fern von aller künſtleriſchen Anregung leben und oft nicht einmal ihr Verbandsorgan leſen. Junge, fachgemäß ausgebildete Chorleiter ſind für dieſe dringend notwendige „Innenarbeit" vorhanden, die den Fachverbänden neben den großen feſtlichen Chortagungen ein weites Gebiet dankbarſter volksmuſikaliſcher Erziehungsarbeit eröffnet.

Schon Peſtalozzi hat als Ziel der Muſikerziehung aufgeſtellt: „Es ſoll eine ſingende Schule, eine ſingende Gemeinde, ein ſingendes Volk, eine ſingende Nation werden!" Laſſen Sie uns alle mit brennenden Herzen und mit dem Fanatismus, den der Führer uns vorlebt, dieſer hohen Aufgabe dienen!

VERLAGSNACHRICHTEN

Wir weiſen die Leſer beſonders auf die Proſpekte der Firmen: Verlag Hermann B ö h l a u s Nachf., Weimar, G u ſ t a v B o ſ ſ e Verlag, Regensburg, E r n ſ t E u l e n b u r g, Muſikverlag, Leipzig, Edition Peters, Leipzig, Edition S t e i n g r ä b e r, Leipzig, C h r. F r. V i e w e g, Muſikverlag, Berlin-Lichterfelde, V e r e i n i g t e W e i n g u t s b e ſ i t z e r, Koblenz hin, die dieſem Hefte beiliegen.



Prof. Dr. Fritz Stein

Geb. 17. Dez. 1879

(Aufnahme Presseverlag, Berlin)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

106. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN/DEZEMBER 1939 HEFT 12

Fritz Stein.

Das Bildnis eines deutschen Musikers.

(Zu seinem 60. Geburtstag am 17. Dezember 1939.)

Von H. J. Therstappen, Hamburg.

Man kann die tiefste Eigenart eines großen Komponisten lediglich aus seinem Schaffen ablesen, den künstlerischen Charakter eines bedeutenden Interpreten — sei er Dirigent, Sänger oder Spieler — aus Besonderheiten ihm ganz allein gehöriger und möglicher Leistungen ableiten, — einer Persönlichkeit wie Fritz Stein gegenüber ist das nicht möglich, es sei denn, daß man bei ihm den Begriff des Musikers im vollen, umfassenden Sinn anwendet. Denn wollte man Fritz Stein, der heute als Direktor der Hochschule für Musik in Berlin an sichtbarster Stelle im deutschen Musikleben steht, in dieser Tätigkeit als Musikorganisator, als Musikerzieher im höchsten Sinn bezeichnen, man würde seinem Wesen und seiner Arbeit das eigentliche künstlerische Leben, das stets lebendige künstlerische Fluidum nehmen, das ihn und seine Tätigkeit umgibt. Wollte man aber wiederum Sonderleistungen hervorheben, wie es meist von außen her geschieht, die Bildung und Leitung von Chören aller Art, Symphoniekonzerte und Aufführungen im Kammerstil, Vorträge über zeitnahe, musikpolitische Fragen oder über das persönliche Erleben großer Meister, Vorträge als Einführungen und Erläuterungen innerhalb eines Konzertes, wollte man auf fortgesetzte schriftstellerische Arbeiten hinweisen oder auf die stattliche Zahl seiner musikalischen Neuausgaben eingehen, die ebenso praktisch wie wissenschaftlich ausgerichtet sind, oder wollte man endlich die Lehrtätigkeit an Universität und Hochschule nennen, so würde man zwar das Bild einer beispiellosen Vielseitigkeit im Dienste nahezu aller Zweige unseres Musiklebens zeichnen können, aber von keinem der Einzelgebiete her würde man Fritz Stein ganz gerecht werden. Denn es ist so bei ihm, daß in all diesen Tätigkeiten keine ohne die andere existieren kann; sie sind miteinander verflochten und durchdringen sich immer wieder neu, gespeist aber werden alle aus der einen lebendigen Quelle, dem Dienst am Aufbau und Weiterbau unserer deutschen Musik. Man kann nicht Fritz Stein irgend ein noch so entwickeltes Spezialistentum zuschreiben wollen, das würde gerade die Universalität in seinem Arbeiten und in seinen Leistungen in ein einseitiges Licht rücken.

Wenn wir dagegen diesen Ganzheitswillen im Musikertum Fritz Steins erkennen, so wird gerade hierin das charakteristisch Deutsche seiner Erscheinung sichtbar. Das trifft ebenso auf die Überlieferung zu, aus der dieses Künstlertum erwachsen ist, wie auf die Gegenwart, die es verkörpert, und die mehr denn je auf die Zukunft gerichtet ist.

Ein Musiker von seinem Schlage setzt die Linie des erfahrenen und vielseitig gebildeten Kantors fort, dessen Typus sich in der Zeit des deutschen Humanismus und namentlich im protestantischen Norden gebildet hatte. Ein solcher Kantor hatte bekanntlich in praxi et litteris seinen Mann zu stehen, er mußte das „Trivium" von Grammatik, Latein und Rhetorik ebenso beherrschen, wie im „Quadrivium" neben den mathematischen Fächern die Wissenschaft

und Praxis der Musik. (Ja sogar das diesen „sieben freien Künsten“ folgende Studium der Gottesgelahrtheit ist Fritz Stein nicht fremd geblieben, wie wir sehen werden.) Und wie nach Matthesons Rangordnung im „Vollkommenen Kapellmeister“ neben diesem „musikgelehrten Kirchen- und Schulbedienten“ der Organist als „kunstreicher Kirchendiener und starker Klavierspieler“ steht, wie in der Zeit des Spätbarock der Kapellmeister als Director musices und Staatsdiener hinzutritt, so sind mit diesen drei starken Grundpfeilern, welche die deutsche Musik durch Jahrhunderte getragen haben, auch die tragenden Kräfte bezeichnet, aus denen Fritz Steins Künstlertum erwachsen ist. Und der Musikhistoriker kann einen weiteren Entwicklungszug aufzeigen, der die deutsche Musik neben ihren einmaligen und einsamen schöpferischen Leistungen in Bescheidenheit und Treue begleitet: am Ende der Aufklärungszeit steht der Göttinger Universitätsmusikdirektor Joh. Nic. Forkel, dessen Bachbiographie von 1802 einem Heroen der Tonkunst dienen will und dessen „Leben und Kunstwerke“ sie zu vorbildlicher Größe erhebt. Mehr noch: am Schluß seiner Schrift wendet sich Forkel für seinen Helden, „dessen Kunstwerke sämtlich wahre Ideale und unvergängliche Muster der Kunst sind und ewig bleiben werden“, an die ganze Nation: — „dieser Mann war ein Deutscher. Sei stolz auf ihn, Vaterland; sei auf ihn stolz, aber sei auch seiner wert!“ Damit ist ein Weg des Musikerlebnisses gezeigt, der nicht nur für alle Bachpflege bis in die Gegenwart die Richtung gewiesen hat, sondern auch zum Dienst am großen Einzelgenius der Musik aufruft. Fritz Stein hat gerade dieses Vermächtnis treulich übernommen und erfüllt, den großen Toten gegenüber und auch vor dem Meister, dessen Freundschaft er schon zu Lebzeiten als heilige Verpflichtung übernahm, um mit ihm und nach seinem Heimgang ein Vorkämpfer seines Werkes zu sein: vor dem Genius Max Reger.

Das ist die geschichtliche Sendung, der Fritz Stein gegenübergestellt war, und er hat sie erfüllt, stets als ein Dienender, als ein Begeisterter. Er hat es weiterhin verstanden, diese Überlieferung mit den Forderungen eines neuen geschichtlichen Zeitalters zu vereinigen.

Im Nordosten des badischen Landes, in Gerlachsheim, kam er am 17. Dezember 1879 zur Welt. Seine Vorfahren sind Bauern, der Vater erfüllt als Taubstummenlehrer sein schweres und selbstloses Amt. Nicht Lehrer, sondern Pfarrer sollte der Sohn werden; er bezieht die Heidelberger, dann die Berliner Universität, um unter steten Nebenarbeiten, die der Familie zugute kommen, bis zum ersten theologischen Staatsexamen dieser Ausbildung gewissenhaft obzuliegen. Schon in diesem Zuendeführen eines einmal gesteckten Zieles liegt ein wesentlicher Charakterzug Fritz Steins, der seiner Aufgabe auch noch treu bleibt, als sich bereits die eigentliche Berufung zur Kunst gemeldet hat. Denn die Musik steckt dem jungen Menschen weit tiefer im Blut als das geistliche oder weltliche Lehramt. (Stammt doch auch die Sippe des großen Instrumentenbauers Joh. Andr. Stein aus dem badischen Heidelsheim und erst nach seiner Straßburger Lehrzeit bei Andreas Silbermann hat sich Stein in Augsburg niedergelassen.)

Ein anderes Erbteil aber ist das fränkische Stammestum, von dem Fritz Steins Erscheinung körperlich und geistig ganzes Zeugnis ablegt. Körperlich: seine kraftvoll gedrungene Gestalt, deren Haltung öfters zu Vergleichen mit dem niederfränkischen Dirigenten-Kollegen Willem Mengelberg geführt hat, und der nicht minder kraftgeladene blonde Kopf, bei dem schmale Lippen und vorspringende Nase den Willensmenschen verraten, während aus den blauen Augen der warmherzige, versonnene Träumer zu uns spricht. Denn das ist Fritz Steins geistiges Stammeserbteil: weiche Gemüthaftigkeit, die auch das Erleben der Musik unmittelbar vom Gefühl her in sich aufnimmt und verarbeitet, die unter dauernder Teilnahme von Phantasie und Einfühlungskraft den Menschen und der Kunst gegenübertritt. Der fränkische Stamm, nach den Worten Joseph Nadlers „beweglich, leichtblütig, heiter, fleißig und genußfroh, dies Volk von geläufiger Zunge, mitteilsam und erregbar, von genialem Formvermögen“ — läßt in sich die Kräfte des Aufnehmens, der Wiedergabe in besonderem Maße fruchtbar werden. Und wir verstehen so eine Persönlichkeit wie diejenige Fritz Steins in ihrer Gabe des Anpassungsvermögens, der immer neuen Aufnahmebereitschaft aus den tiefen Zusammenhängen seines Volkstums. Diese Kräfte bestimmen denn auch von Anfang an seine künstlerische Entwicklung.

Philipp Wolfrum, seit 1884 Universitätsmusikdirektor, seit 1898 Professor für Musikwissenschaft in Heidelberg, außerdem aber auch Organist und Dirigent der Heidelberger

Chöre, die er zu großen Chortreffen und Tonkünstlerfesten mit den Kräften der ganzen Provinz vereinigt, dieser Mann wird die erste bedeutende Musikerpersönlichkeit, mit der Stein zusammentrifft. Es dauert nicht lange, daß Wolfrum die ihm so ähnlich geartete Begabung erkennt, er überläßt dem jungen Schüler Probenarbeit, gelegentlich sogar Konzertleitungen, und nun entwickelt sich das alte Lehrverhältnis zwischen Meister und Geselle, bei dem Kleinarbeiten wie Notenkopieren und Korrekturlesen genau so wichtig und willig aufgenommen werden, wie die stete Belehrung im persönlichen und freundschaftlichen Umgang. In dieser Zeit erfährt die Begabung Steins ihre entscheidende Formung, seine künstlerischen Ideale treten klar hervor, und am leidenschaftlichen Kämpfergeist des Lehrers erstarkt auch die Energie des Jungen, dessen frisches, unbekümmertes Zupacken seine Helfer bewundern lernen, wenn er später alle nur denkbaren Schwierigkeiten der künstlerischen Praxis wie spielend meistert. Wolfrum ist begeisterter Anhänger der neudeutschen Schule. Liszt und Richard Strauß sind neben Wagner die Meister, für deren Kunstideen er sich einsetzt; zu ihnen tritt in den Jahren 1903—05 der Name Max Regers, zu dessen Werken sich Wolfrum besonders hingezogen fühlen mußte, weil für diese beiden schöpferischen Persönlichkeiten das Werk J. S. Bachs als Maßstab über allem stand. In diesen Jahren entwickelt sich auch die Freundschaft Fritz Steins mit Reger. Es ist recht aufschlußreich, aus seinen eigenen Erzählungen zu erfahren, welches Werk Regers Stein als erstes von seines Meisters Sendung überzeugt hat. Nicht, wie man annehmen möchte, eine der riesigen Choralphantasien, die damals schon vorlagen, sondern — ein stilles, schlichtes Lied, das „Volkslied" („Ein Vöglein singt im Baum"), das in den 1899 komponierten und erschienenen „Fünf Gesängen" als op. 37 Nr. 2 steht. Damals setzte gerade der heftige, langdauernde Streit um die „kühl berechnete" Regersche Musik ein, und gerade der schlichte und echte Volkston dieses Liedes hat Fritz Stein für sein Leben von der inneren Wahrhaftigkeit des Komponisten überzeugt!

Dabei blieb er freilich nicht stehen. Als er sich dem Orgelspiel intensiv zuwendet und von 1904—06 am Leipziger Konservatorium beim „alten Homeyer", daneben aber privat bei dem ersten Vorkämpfer Regerscher Orgelwerke Karl Straube seine Meisterklasse absolviert, da spielt er bei der Abgangsprüfung des Meisters „Morgenstern-Phantasie" Werk 40 vor, die er „heimlich" bei Straube studiert hatte. Und nun bedeutet jedes neue große Werk von Reger auch für Fritz Stein eine innere Station. Voll tätigen Miterlebens steht er dem großen Freunde zur Seite, wo er nur kann. Man sagt nicht zuviel, wenn man feststellt, daß bis zum Jahre 1914 das Leben Steins ganz im Zeichen Regers gestanden hat. Als er zum Musikdirektor der Jenaer Universität als Nachfolger Ernst Naumanns berufen ist und dort in akademischen Konzerten Kammermusik- und Choraufführungen veranstaltet, erscheint auf den Programmen immer wieder der Name Regers, sei es als Komponist, sei es als Kammermusikspieler in eigener Person. Ihren Höhepunkt erfährt diese Zeit, als zum 350. Jubiläum der Universität im Juli 1908 Fritz Stein mit seinem Chor von 350 Sängern den ersten Teil von Regers „100. Psalm" zur feierlichen Uraufführung bringt. Er hatte die Anregung zum Auftrage der Festkomposition gegeben, und zum würdigen Dank ernannte die philosophische Fakultät Max Reger zum Ehrendoktor. Von nun an bezeichnet eine ganze Reihe von Werken die enge Verbundenheit der beiden Musiker: der „Römische Triumphgesang" auf dem Tonkünstlerfest in Jena 1913 (das auch Rudi Stephans geniale „Musik für Orchester" brachte), der „Hymnus der Liebe", 1914 geschaffen und gleich den „Kinderliedern" Fritz Stein und den Seinen zugeeignet als Zeichen herzlicher Familienfreundschaft. Nach dem Tode Regers setzt das Werben des Freundes nicht aus. Das Regerfest 1938 in Berlin mit der Uraufführung des unvollendeten „Requiem" steht als vorläufig letzte Zusammenfassung dieser praktischen Regerarbeit da, sie wird begleitet von zwei großen Druckwerken Steins über den Meister: einem thematischen Katalog der Werke und einer an persönlichen Erlebnissen und Erinnerungen reichen Biographie, die in der Reihe „Die großen Meister der Musik" 1939 erschienen ist. Wenn der Freund hier feststellen kann: „Reger ist durchgedrungen", so darf er damit voller Stolz das Recht für sich in Anspruch nehmen, bei diesem Siege selbst in vorderster Linie mitgefochten zu haben.

Nach den erfolgreichen Arbeitsjahren in Jena drängt es den heranreifenden Meister in das rein künstlerische Wirkungsfeld des Dirigenten: der „Kantor" will „zum Director musices avancieren!" Die Umstände scheinen günstig: Max Reger, von seinem Hofkapellmeisteramt in

Meiningen überlaſtet, gedrängt, ganz dem Schaffen zu leben, trat von der Stellung zurück. Fritz Stein ſollte 1914 ſein Nachfolger werden vor einem Orcheſter, das unter Hans v. Bülow, Fritz Steinbach und unter Reger ſelbſt der Meininger Theatertradition an Ruhm und Leiſtung nicht nachſtand. Aber das Schickſal lenkte Fritz Steins Weg anders. Der Kriegsausbruch führte die Auflöſung der Hofkapelle herbei, und der angehende Hofkapellmeiſter trat als Sanitätsfreiwilliger in den Dienſt des Vaterlandes. Und nun ſetzt als neuer Abſchnitt dieſes bewegten und innerlich doch ſo folgerichtigen Künſtlerlebens eine Tätigkeit ein, die der mächtigen Zeit würdig und ganz aus ihr erwachſen iſt: der Aufbau eines Chors von Feldgrauen an der Weſtfront, der unter den hiſtoriſchen Kulturleiſtungen des deutſchen Heeres im Angeſicht der Feinde einen unvergänglichen Ehrenplatz einnimmt: der „Kriegsmännerchor Laon". Wie unter den Schreckniſſen des dreißigjährigen Krieges die große deutſche Muſik des Barock aufgetürmt wurde, wie Friedrich der Große im Lagerzelt zur Flöte gegriffen hat, wie Prinz Louis Ferdinand am Vorabend ſeines Heldentodes 1806 Beethoven muſizierte, ſo hat auch der deutſche Soldat des Weltkrieges ſein Bekenntnis zur jenſeitigſten der Künſte abgelegt und Fritz Stein iſt ſeinen Sängern, Männern des Volkes, und ihren ſoldatiſchen Hörern Wegbereiter zur Muſik geweſen.

„Mit dem Kriegsmännerchor Laon, der, urſprünglich zum Singen einiger Weihnachtslieder am Heiligen Abend 1914 in der Kathedrale zu Laon zufällig zuſammengeſtellt, ſich allmählich zu einem reiſenden Berufschor entwickelte, der in den vier Kriegsjahren an der Weſtfront von den Argonnen bis Oſtende, in Kirchen, Kinos, Waldlagern und Höhlen hinter der vorderſten Linie über 800 Konzerte veranſtaltete, — — konnten wir ſegensreich wirken für die Verbreitung künſtleriſch wertvoller, geiſtlicher und weltlicher Männerchor-Literatur." Mit dieſen ſchlichten Worten ſpricht Stein ſelbſt über Entſtehung und Arbeit ſeines Chors. Das „Volksliederbuch für Mänerchor", als „Kaiſerliederbuch" ſeit 1906 weit verbreitet und bekannt, bildet den Grundſtock der geſungenen Stücke; Stein veranſtaltet davon eine „Feldausgabe", in der das Volkslied vorherrſcht. Satz und Auswahl der Weiſen leben noch ganz in der Empfindungswelt der Romantik, und gerade das unhiſtoriſche, unmittelbare Erleben des Liedes hat es vermocht, die Hörer innerlich anzuſprechen. Dieſes Erlebnis der Muſik aus dem Volkstümlichen, die volkserziehenden Aufgaben der Tonkunſt haben denn auch in der politiſchen Niedergangszeit nach dem Kriege Steins Wirken entſcheidend beſtimmt.

Kurz vor dem Ausbruch der Novemberrevolution 1918 war er nach Kiel beurlaubt, um eine neue Stellung vorzubereiten, zu der man ihn nach eindrucksvollen Konzerten ſeines Chores in der Marineſtadt berufen hatte. Als Organiſt an St. Nikolai läßt er ſich im Januar 1919 in Kiel[1] nieder, aber ſchon einen Monat ſpäter iſt ein neuer großer Chor gegründet, der als „Oratorienverein" das Kieler Muſikleben ganz entſcheidend neuprägt, mehr noch, aus deſſen Wirken in den folgenden Jahren der Ruf Kiels als einer wichtigen Muſikſtadt des deutſchen Nordens immer heller hervorleuchtet. Was Fritz Stein in den vierzehn Jahren ſeiner Kieler Tätigkeit geſchaffen und durchgeführt hat, läßt ſich nur in Stichworten angeben, es würde ein ganzes Buch erfordern, den Aufbau einer reichen Muſikkultur darzuſtellen, wie er ſich unter Steins Führung aus den Trümmern des Staates und der Wirtſchaft in unglaublichem Einſatz von Arbeitskraft und Idealismus vollzogen hat. Franz Rühlmann hat zum 10jährigen Beſtehen des Chores eine umfängliche Gedenkſchrift verfaſſen können, die als ſachlicher Arbeitsbericht das Geleiſtete nur umſo eindrucksvoller hervorteten läßt; hier reicht von Schütz und Bach bis in die Gegenwart mit den Werken von Pfitzner, Keußler, Kaminski, Kurt Thomas eine lückenloſe Linie unſerer großen vokalen Meiſterwerke, die hier nicht in Einzelaufführungen, ſondern in vielfachen Wiederholungen dargeboten worden ſind.

Ebenſo erſtaunlich raſch vollzieht ſich die Verbreiterung des Arbeitsfeldes, das Stein ſich von dieſen beiden „Grundſtellungen" aus ſchafft: ein weiterer kleiner Chor, der „A cappella-Chor" wird gegründet, Männerchöre kommen hinzu, um bei großen Aufführungen das Chorfundament zu verſtärken. Schon zum Winter 1919 war Stein als Orcheſterleiter des „Vereins der Muſikfreunde" berufen worden, und neben dieſen vielfältigen Funktionen, die Stein ſeit 1924 als

[1] In dieſem Zuſammenhang ſei auch auf den Aufſatz von Dr. Franz Rühlmann „Zum Wirken Fritz Steins in Kiel — zugleich Betrachtungen zum Thema: Subventionspolitik oder — Kulturpolitik der Städte" im Oktoberheft 1930 der ZFM hingewieſen. D. Schriftltg.

ſtädtiſcher Generalmuſikdirektor ausübt, tritt ſchon früher die wiſſenſchaftliche Arbeit an der Univerſität Kiel, an der er die Einrichtung eines muſikwiſſenſchaftlichen Inſtitutes durchſetzt und als Ordinarius betreut. Auf dieſer Baſis erheben ſich als Markſteine die großen Muſikfeſte, die aus örtlichen Veranſtaltungen zu Muſiktagungen Geſamtdeutſchlands emporwachſen: das Tonkünſtlerfeſt 1924, das Händelfeſt 1928, das Nordiſch-Deutſche Muſikfeſt 1929, das Bachfeſt 1930. Dazu kommen planmäßig durchgeführte Konzerte in der Provinz Schleswig-Holſtein, dazu kommt ſchließlich die Leitung eines Kammerorcheſters in Hamburg, das die Philharmoniker zur Pflege alter Muſik gegründet hatten.

Worin liegt nun das Geheimnis des Dirigenten Fritz Stein, das ihn zu einer ſolchen Fülle der Leiſtungen befähigt hat, zu Leiſtungen, die über lokale und provinzielle Beachtung weit hinausführen konnten? Karl Straube hat einmal ein paradox anmutendes Wort über den Freund geprägt. Er ſagte: „Fritz Stein iſt kein — Erfolgsmuſiker." Das heißt aber: er iſt kein Muſiker, der den Erfolg ſucht; er ſchafft nicht, um ſich zu produzieren, oder um ſeine Perſon hervorzudrängen. Er ſucht nicht den Erfolg, er ſucht das W e r k ; ſein Ziel iſt die vollendete Einfühlung, das Aufgehen ſeines Selbſt in die Welt des Kunſtwerkes. Wenn er dirigiert, feiert er ſeine Meiſter; er fühlt ſich als gläubiger und begeiſterter Mittler zwiſchen der klingenden Welt der Spieler und der ſchweigenden Andacht der Aufnehmenden. Dieſe Herzenswärme des Muſizierens ſtrömt auf Spieler, Sänger und Zuhörer eindringlich über, ſie ſchafft lyriſches Verſtrömen der Stimmungen, wie ſie aus der Begeiſterung zu mächtigen Aufſchwüngen emporzutragen vermag. Und dieſe innere Anteilnahme trägt er ſchon in die Probenarbeit hinein. Er will nahebringen, miterleben laſſen, wie er ſelbſt erlebt: nicht in dogmatiſcher Prinzipientreue und trockener Schulmeiſterei, ſondern in lebensvoller Aufgeſchloſſenheit und Hingabe. Als er einmal von einem weltberühmten Orcheſter und ſeinem diktatoriſchen Dirigenten ſagte: „Sie ſpielen herrlich, aber immer in der Furcht des Herrn", da verriet das luſtige Zwinkern ſeiner Augen, daß ein ſolches Muſizieren ganz und gar nicht in ſeinem Sinne iſt, weil ihm über der virtuoſeſten Leiſtung die Muſik als Kunſtwerk der Gemeinſchaft ſteht.

Deshalb entfaltet ſich der Dirigent Stein am freieſten und eigenartigſten in zwei ganz entgegengeſetzten Formen der Wiedergabe: vor dem mächtig geſchichteten Maſſenchor einer monumentalen Oratorienaufführung, wie er ſie im Oratorium Händels unvergeßlich meiſtert, und in der ganz perſönlichen, kammermuſikaliſchen Kunſt des kleinen Orcheſters, deſſen intime Stilwelt ihn als lebendigen Forſcher im Bemühen um hiſtoriſch klanggetreue Wiedergabe beſonders reizt und liebevolles Eingehen auf die Einzelheit ermöglicht.

Aus alldem erhellt, welche Bedeutung die Chorpflege im Wirken Fritz Steins einnimmt. Von Anfang an hat er im Chorgeſang das wichtigſte und natürlichſte Aufbaumittel der geſamten Muſikkultur erblickt. Der Weg dahin aber führt über den Muſikunterricht in der Schule. Von der Schule aus muß die Muſikbereitſchaft in Stadt und Land geſchaffen werden, und es iſt bezeichnend, daß Stein ein weſentliches methodiſches Mittel tatkräftig gefördert hat, um ſchon von der Schulbank her tüchtige Sangeskräfte zu gewinnen: die geniale Tonwortlehre des Lehrers Carl Eitz. Wie hoch er dieſes neuartige und durchdachte Solmiſations-Syſtem ſchätzt, zeigt die Verleihung des Ehrendoktortitels an Eitz, die ſchon 1922 die Kieler philoſophiſche Fakultät auf Steins Anregung dem ehemaligen Volksſchullehrer gegenüber ausgeſprochen hat.

Gewiß, vom Schulchor bis zum Oratorienverein, der Beethovens Neunte aufführt, bleibt immer noch ein weiter Weg. Es liegen nicht nur mannigfache Zwiſchenſtufen auf dieſem Wege, ſondern gerade die jüngſte Zeit hat eine grundlegend neue Einſtellung zum Volkslied, zum gegenwartsnahen Gemeinſchaftslied geſchaffen. Es iſt das Marſch- und Kampflied der politiſchen Organiſationen, deſſen gedrungene Einſtimmigkeit keine andere Form zuläßt. Aber hier ſtehen ſich keine getrennten Welten gegenüber, wie es einem oberflächlichen Beobachter wohl ſcheinen mag, ſondern Muſik als Ausdruck des politiſchen Bekenntniſſes und Muſik als Ausdruck der künſtleriſchen Welt entſpringen der gemeinſamen Wurzel ihres Volkstums, aus dem beide entſtanden und einzig ermöglicht ſind. Es iſt die der deutſchen Muſik j e d e r Art gemeinſame Idee des Völkiſchen, die in ihr wirkt, ob ſie ſpontan und namenlos aus der Geſamtheit emporſteigt, oder ob ſie in der Viſion eines einzelnen Genius gültige Prägung erfahren hat. Denn das große deutſche Chorwerk iſt ja längſt nicht mehr „Bildungsgut" einer bevorzugten Ober-

schicht, es ist Volksgut, das zu jedem spricht und jedem, der nach ihm verlangt, aus seiner Fülle schenkt.

Ein deutscher Musiker wie Fritz Stein fühlt die Berufung zur Pflege der großen Kunstwerke als völkische Verpflichtung, sein Chor ist ihm Bewahrer und Vermittler edelsten Kunstgutes der Nation. Als er 1929 in Essen seinen Vortrag „Staat und Chorgesang" hielt, mußte er mit Forderungen an den Staat treten, diese Kulturpflege zu stützen und zu übernehmen. Allzuoft hatte er seine Aufführungen gegen staatliche und städtische Gleichgültigkeit durchsetzen müssen, manches Mal mußten die organisatorischen Vorbedingungen förmlich erkämpft werden.

Es ist umso bedeutsamer, daß unmittelbar nach dem Umbruch 1933 der nationalsozialistische Staat gerade Fritz Stein innerhalb der gesamten musikalischen Neuorganisation des Reiches an der Leitung des Chorwesens im Reich maßgebend beteiligt hat. Er wird als Präsidialrat in die Reichsmusikkammer berufen und mit der Neuordnung und staatlichen Erfassung des ganzen Chorwesens betraut. Als neuer Direktor der Hochschule für Musik in Berlin wird dieser Mann mit dem vollen Vertrauen des Staates — denn dieser ist von nun an der verantwortliche Träger aller Musikkultur in Deutschland — ausgezeichnet. Ein Höhepunkt seines Musikerschicksals ist erreicht, den er freilich nicht als bequemen Endpunkt ansehen kann und ansehen will. Die von Anfang an auf Höchstleistung und äußerste Kräftespannung gestellten Anforderungen des Dritten Reiches sind Fritz Stein gerade gemäß, und die Einzellinien seines bisherigen Schaffens werden hier zur Synthese geführt. Eine grundlegende Neuordnung des Lehrbetriebes an der Hochschule, die Aufstellung von 17 Fachgruppen, in denen Orchester- und Chorarbeit ihre führende Rolle spielen, die Berufung junger schöpferischer Kräfte als Lehrer, wobei die Namen Grabner, Höffer, Pepping und Thomas als Vertreter des zeitgenössischen Schaffens immer stärker ihre Geltung vertreten, das bezeichnet die hier beschrittene Linie. Neugründungen unter Steins eigener Leitung sind im Augenblick geschaffen und lebensfähig. Ein Kammerorchester der Studierenden hat bereits auf Auslandsreisen seine Leistungen erhärten können, aus den angehenden Musikmeistern der Militärmusikschule werden wiederum Chor und Orchester gebildet, die in jedem Einzelnen den Erzieher eines späteren Musizierkreises ausbilden, und endlich hat Fritz Stein auch aus der Leibstandarte des Führers eine Sängerschar auswählen und schulen können, die in diesem Jahre Adolf Hitler ein Geburtstags-Ständchen darbrachte.

Das alles ist Gegenwart. Und keiner, der ihn kennt und mit ihm arbeiten durfte, wird den Eindruck haben, daß der sechzigste Geburtstag, den er am 17. Dezember 1939 begeht, für ihn beschauliches Einhalten bedeuten wird. Alle Kräfte dieses breitgelagerten Schaffens sind in vollem Dahinströmen. An dieser jugendlichen Kraft, dem lebendigen Glauben an die hohe Sendung des deutschen Volkes zur Musik vermag auch die Kriegszeit nicht zu rühren, in deren Zeichen er herannaht. Im Gegenteil: wie Fritz Stein im Weltkriege durch die Musik die Seele der Kämpfenden erhoben und gestärkt hat, so wird er aus der neuen Kraftanspannung seines Volkes selbst neue Kräfte erschaffen, als verantwortungsbewußter, seinem Ideal hingegebener Mitstreiter.

Die Musiker seiner Zeit grüßen ihn zu seinem Geburtstag, der auf ein reiches Leben unablässiger Arbeit und fruchtbarer Leistung zurückblicken läßt, und der auf immer neue, immer reifere Ernte voranzuschauen berechtigt.

Fritz Stein als Musikerzieher und als Lehrer.

Von Carl Adolf Martienssen, Berlin.

In den Prüfungen des Lebens erkennt man den Menschen. Das ist ein gutes altes Volkswort. Man kann es übertragen anwenden: In den Prüfungen des Examens erkennt man den Erzieher. Bei den Aufnahmeprüfungen der Hochschule lernte ich, frisch nach Berlin berufen, Fritz Stein zuerst als Betreuer der Jugend kennen. Tritt da herein ein junger Mann, ganz Provinz, ganz Schüchternheit, ganz Verklemmtheit. Dem Eintreten entspricht das Spiel. Eigentlich war er glatt durchgefallen. Da spricht gütig Stein mit ihm. Er bringt ihn auf Volkslieder. Der

Prüfling ſpielt einige hübſch und gewandt, mit gutem Klang und mit geſchmackvoller Harmoniſation. Nun iſt das Eis gebrochen, der junge Menſch aufgetaut. Als er nun noch eines ſeiner vorbereiteten Prüfungsſtücke ſpielen darf, iſt das Bild ein ganz anderes als vorher. Er kann aufgenommen werden und hat ſich dann bei ſeinem weiteren Fortſchreiten gut bewährt. Dann aber tritt ſelbſtbewußt ein Berliner Mädel herein. Sie hat einen vielgeſuchten Lehrer gehabt. Wie am Schnürchen gehen die Stücke, wie am Schnürchen auch einige verlangte Übungen. Auch ſie ſoll nun Volkslieder nach dem Gehör ſpielen. Welches elende Verſagen aber hier! Auch die Prüfung des Gehörs ergibt ein troſtloſes Reſultat. Sie kam aus einer pianiſtiſchen Dreſſurſchule — ſie werden ja heute Gott ſei Dank ſeltener —, von ihrem Fortſchreiten war im kulturellen Sinn wenig zu erwarten. Vor dem endgültigen Urteil aber verſucht Fritz Stein im Geſpräch noch den Menſchen im Prüfling zu erkennen. Und erſt als auch hier offenbar wurde, daß nichts als eine gewiſſe Eitelkeit ihrer ſelbſt oder ihrer Eltern dieſe pianiſtiſche Aſphaltblüte reifen ließ, gibt er ſeine Zuſtimmung zur Ablehnung für die Aufnahme. Die junge Dame ſuchte mich nachher auf und war entrüſtet, daß man von ihr verlangt habe, Volkslieder zu ſpielen. Ich konnte ihr nichts Beſſeres ſagen, als das, was Fritz Stein uns nach ihrem Herausrauſchen aus dem Prüfungszimmer ſagte: Iſt es nicht ein Unding, Muſiker werden zu wollen, Mittler zwiſchen den höchſten Dingen der Menſchheit und dem Volke, und nicht das geringſte Verhältnis zu haben zu dem, was aus der Seele des Volkes erwuchs?

Man hat es häufig als einen Mangel der ſchulmäßigen Ausbildung der jungen Muſiker angeſehen, daß ſo ſelten volle, abgerundete Muſikerperſönlichkeiten eine Hochſchule, ein Konſervatorium verlaſſen. Dieſe hochſchulmäßige Ausbildung iſt in Deutſchland ja noch nicht ein Jahrhundert alt, und man meint, die vordem allein übliche Ausbildung bei einem Meiſter habe demgegenüber doch gewaltige Vorzüge gehabt, indem man etwa auf Meiſter wie Spohr, Liſzt hinweiſt. Gar zu leicht läuft ja eine ſchulmäßige Erziehung ſo, wie man in der Automobilfabrik etwa ein Auto „am laufenden Band" herſtellt: der eine fertigt dieſen Teil, der andere jenen, und ſchließlich iſt das Automobil aus lauter einzelnen Stücken zuſammengeſetzt und fertig. Aber auch hier klappt dieſe Methode nicht, wenn nicht der Geiſt des Konſtrukteurs das Ganze zuſammenhält. Sie kann ſelbſtverſtändlich ganz und gar nicht „klappen" im Pſychiſchen, wenn der Schüler nicht ſtändig von ſeinen Lehrern darauf hingewieſen wird, welchen Sinn dieſe Ausbildung mit verteilten Rollen hat, wenn er nicht am Vorbild ſeiner Lehrer es erlebt, daß alle dieſe Teilſtudien notwendig ſind, um zu einer lebendigen Künſtlerperſönlichkeit heranzureifen. Beiſpielhaft ſind da Steins Prüfungen in der Muſikgeſchichte bei den Abſchluß- und Reifeprüfungen. Wie weiß er da mit wenigen Worten intuitiv ſich vorzutaſten in das eigentlich bewegende Kraftzentrum des zu Prüfenden. Niemals wird er da trockenes und unlebendiges Wiſſen prüfen. Denn es iſt ſein muſikerzieheriſcher Grundſatz, daß alles Wiſſen dem Künſtler aus ſeinem praktiſchen Können zuwachſen ſoll. So fragt er den Klavierſpieler zunächſt nach dem, was er geſpielt, was er ſtudiert hat, den Organiſten nach ſeinem bisherigen künſtleriſchen Erleben, den Sänger, den Inſtrumentaliſten. Wenn er von da aus dann aber weitergeht und feſtſtellt, daß alles Gelernte, alles „Geübte" für den Prüfling nur eine handwerksmäßige oder, wie man auch ſo ſchön ſagt, ganz losgelöſt künſtleriſche Aufgabe war, wenn er feſtſtellt, daß dem Prüfling die Erkenntnis verſchloſſen iſt, daß jedes wirkliche Kunſtwerk nur hervorwachſen konnte aus einer ſeeliſch auch allgemein vielverwurzelten Perſönlichkeit, da kann er recht ungemütlich werden, und ſehr häufig hat da ein eingebildeter Taſten-, Kehlkopf- oder Bogenheld ſchneller verſungen und vertan als er es ſich dachte. Wie lebhaft dagegen kann er ſich bei der zuſammenfaſſenden Schlußzenſurierung wiederum für einen Prüfling einſetzen, der durch Überarbeitung vor dem Examen, durch Indispoſition oder alle dieſe vielen Examensteufel vielleicht in manchem Fach verſagte, deſſen lebendige ſeeliſche Grundkraft er aber im Verlauf der ganzen Prüfung, bei der Stein immer in vorbildlicher Führerhingabe bald in dem einen, bald in dem anderen Prüfungszimmer zuhört, ganz klar erſchaute.

Eine von ihm ſehr häufig geſtellte Frage iſt auch die nach Weſen und Art von Werken, die in den Hochſchulkonzerten zur Aufführung kamen. Er weiß, daß der nicht als Künſtler in einer Gemeinſchaft anregend, hochreißend wirken kann, der nicht fähig iſt, ſich wirklich in

eine Gemeinschaft einzugliedern. Was kann man, so sagt Stein, von einem Musiker erwarten, der nicht einmal während seines Studiums den Willen und die Fähigkeit hat, am Gesamtleben der Hochschule wesenhaft teilzunehmen? Man hat es wohl manchmal Fritz Stein vorgeworfen, daß das historische Element in seinen Aufführungen etwas vorherrsche. Aber gerade wer es wünscht, daß die jungen Künstler, die die Hochschule verlassen, vorzugsweise heutige, aus dem heutigen Leben für das heutige Kunsterleben wirkende Künstler werden, muß Dank wissen, daß sie an der Hochschule diese herrliche Gelegenheit zum stilgerechten Erlebnis der alten Musik haben. Man kann es ein Gegenstück zur Sippenforschung nennen: nur wer weiß, woher er kam, weiß gefühlsmäßig sicher, wohin er zu gehen hat.

Daß der Musikerzieher Fritz Stein alles andere als ein rückwärts gerichteter Musiker ist, beweist das prachtvolle Wort in seinem großen Werk über Max Reger: „Nicht die rückwärts schauenden Wissenschaftler und Ästheten machen die Musikgeschichte, sondern die schaffenden Meister." In diesem großen Regerwerk schreibt Fritz Stein so nebenbei gleichsam ein Kompendium seiner musikerzieherischen Einsichten. Ebenso richtunggebend ist dieses Wort über Reger: „Sein leidenschaftliches Temperament wurde von geistigen und seelischen Tiefen her bewegt." Diese Feststellung, die über jedem großen Künstlerleben stehen könnte, enthält zugleich die Forderung, die Fritz Stein an jeden seiner Hochschüler stellt. Ein flammendes Hohelied der Arbeit eines Künstlers, der nur seine Aufgabe und immer wieder nur seine Aufgabe kennt, und sollte er dadurch vorzeitig, wie Reger, sich verbrennen, ist so dieses Regerbuch geworden. Stein selber ist in dieser rücksichtslosen Hingabe an die Arbeit seinen Schülern ein leuchtendes Vorbild. Und Regers Stoßseufzer: „Ich arbeite wie ein Vieh", „Ich sitze 30 Meilen tief in der Arbeit", und auf der anderen Seite seine humorvolle Frohnatur einigt Stein durch das schöne Wort Kants vom Segen der Arbeit: „Das einzig sichere Mittel, seines Lebens froh und dabei doch auch lebenssatt zu werden, ist Ausfüllung der Zeit durch planmäßig fortgesetzte Beschäftigung, die einen großen, beabsichtigten Zweck zur Folge hat." Und er einigt sie weiter durch das Goethewort: „Alle große und echte Kunst kommt aus dem Herzen."

Mit diesen erzieherischen Leitsätzen steht der Musikerzieher Fritz Stein sicher am Steuerrad der Musikhochschule in des Reiches Hauptstadt. Immer wieder bemühen sich die einen, ihn zu veranlassen, den Kurs mehr zu den Ufern einer bevorzugten Musikerziehung, die anderen, den Kurs mehr zu der „reinen" Ausbildung von Künstlern nehmen zu lassen. Er aber weiß, daß einzig der Mittelweg, die Erziehung von geistig lebendigen Künstlerpersönlichkeiten den kulturellen Sinn einer Hochschule für Musik erfüllen kann. Aber seiner drängenden Persönlichkeit genügt dieses am Steuerrad-Stehen allein nicht. Er will auch selber mit Hand anlegen. Diesem Wollen entspringt seine Arbeit am Männerchor der Militärmusiker der Hochschule, am Hochschulchor und die Leitung der großen Chorkonzerte, die seine erzieherische Tätigkeit an und in so vielen Chören an allen Orten seines Lebenswirkens, an der Front des Weltkrieges wie jetzt an der SS-Leibstandarte Adolf Hitler fortsetzen. Diesem Wollen entspringt dann seine Tätigkeit als Lehrer des Dirigentennachwuchses der Hochschule[1]. Die Grundsätze, nach denen er diese kulturell in so hohem Maße wichtige Lehrtätigkeit ausübt, stehen ebenfalls zu einem großen Teil in seinem Regerbuch. Gern zitiert er da das Wort, das ihm Reger einmal schrieb: „In Deinem allereigensten Interesse bitte ich Dich dringend, in jeder Probe, bei jedem Werk so gründlichst vorbereitet zu erscheinen, wie ich es getan habe." Er wird nicht müde, den Studierenden zu sagen: „Bitte, kommen Sie nicht halbvorbereitet! Es hat gar keinen Zweck, die Werke nur zu kennen, vielleicht sogar gut zu kennen; man muß sie k ö n n e n, um berechtigt zu sein, eine Probe abzuhalten oder gar eine Aufführung zu leiten." Er verlangt eine genaueste Beherrschung der Werke in allen Einzelheiten: „Nur derjenige, der ein Werk bis in seine entlegensten Ecken und Winkel durchforscht und durchleuchtet und es so als Ganzes in sich aufgenommen hat, vermag es dann darzustellen." Gern sagt er auch zu seinen Schülern: „Vertiefen Sie sich immer wieder in das Bild der Partitur, machen Sie sich dieses Bild so gründlich zu eigen, daß es Ihr ganzes Leben fest haftet."

Mit Richard Wagner ist er der Überzeugung, daß es für den Dirigenten sehr wichtig ist, den

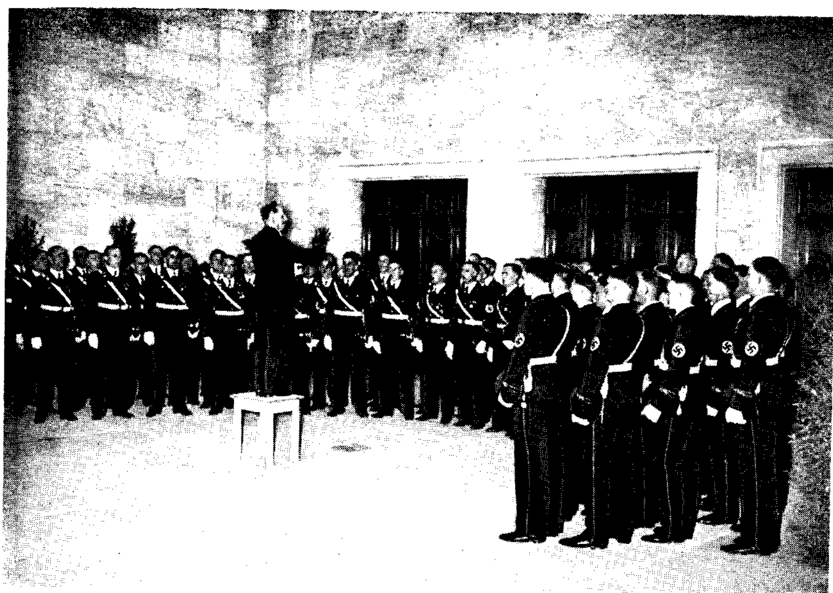
---

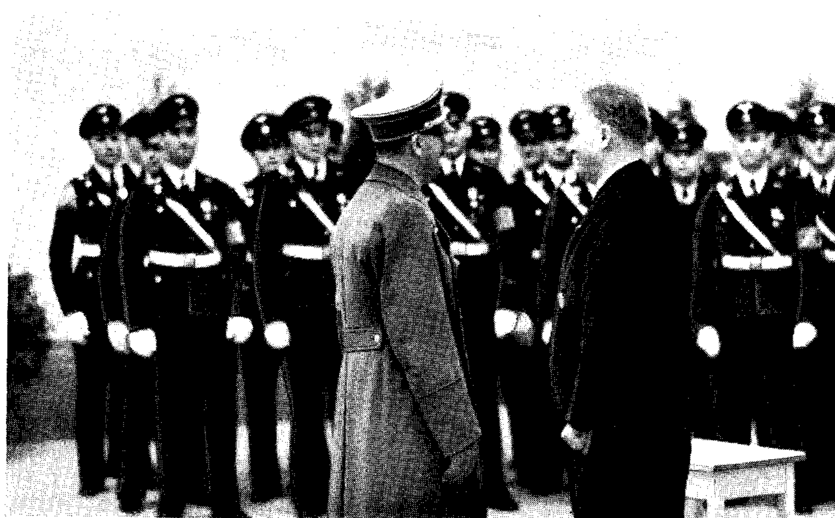
[1] Für die folgenden Zeilen stellten mir dankenswerterweise schriftliche Aufzeichnungen zur Verfügung die Studierenden Aad de Clerq, Oswald Enterlein und Martin Stephani.



Prof. Dr. Fritz Stein im Unterricht

(Aufnahme Foto-Nilbers, Berlin)





Prof. Dr. Fritz Stein mit dem Leibstandartenchor vor dem Führer singend
am Vorabend des Führergeburtstages (19. 4. 1939)
in der Reichskanzlei

Sinn einer Partitur am Klavier mit den eigenen Fingern plastisch und überzeugend darstellen zu können, und macht bei seinen Studierenden sehr häufig Stichproben dieses Könnens. Er weiß aber auch, daß in der Praxis der Kapellmeister allen Eventualitäten gewachsen sein muß, daß er die Geistesgegenwart haben muß, auch einmal fast unvorbereitet eine Aufgabe hochanständig durchzuführen. So stellt er gern vor der Chorprobe einmal eine „Blitzaufgabe": „Singen Sie einmal schnell diesen Kanon mit dem Chor!" Das geht dann so geschwind, daß gar keine Hemmung oder gar Angst aufkommen kann, — eine wichtige Schulung für das Leben. Diese Geistesgegenwart zum schnellen, auch unvorbereiteten Einspringen, der so häufig schon, vor allem bei der Oper, ein Dirigent ein schnellstes Aufrücken in eine erste Stellung verdankte, kann natürlich nur ein Musiker haben, der sich auch während des Studiums schon möglichst vielseitig ausbildet. Fritz Stein rät seinen Dirigentenschülern mit Nachdruck, ein Orchesterinstrument zu erlernen: „Jeder Dirigent sollte einmal eine Zeitlang im Orchester gesessen haben. Es ist von der äußersten Wichtigkeit, daß er nicht nur den Tonumfang meinetwegen des Hornes kennt, sondern auch eine Ahnung von den Nöten und Schwierigkeiten des Orchestermusikers bekommt. So wird er am besten die sehr feine Orchesterpsyche verstehen und meistern lernen und wird sie dann nicht mehr dunkel als feindliche Macht empfinden, mit der man sich irgendwie abfinden muß." Wer Offizier werden will, muß zunächst als einfacher Soldat Dienst tun. Am liebsten sieht Stein es, wenn seine Dirigentenschüler das eine Mal als Begleiter des Chores am Klavier sitzen, das andere Mal mitsingen, dann auch wieder blasend oder streichend im Orchester wirken, um von dort dann, vielleicht mitten in der Probe, das Instrument mit dem Taktstock zu vertauschen. Er möchte nicht, daß in seiner Hochschule „Pultvirtuosen" gezüchtet werden.

Von den Dirigierbewegungen verlangt er, daß sie in äußerster Präzision den letzten Feinheiten der Partitur nachspüren, um sie auf den Klangkörper zu übertragen. Hervorgehen aber müssen diese Bewegungen „aus dem Wunschbild der Partitur, das unwiderstehlich lebendig in Ihrem Herzen lebt". Die äußerste Energie und Bestimmtheit mit der größten Sparsamkeit der Bewegungen zu verbinden, stellt er den Studierenden als das Ideal hin. Temperamentsausbrüche beim Dirigieren, die nach außen vielleicht „bedeutungsvoll" wirken, läßt er nur gelten, wenn ihre Begründung durch die Musik zwingend erbracht ist. Mit untrügerischer Einfühlsamkeit erkennt er bereits nach den ersten Dirigierbewegungen, wenn ein Studierender mit „Schwung" und angeblichen „seelischen Erlebnissen" die mangelnde Beherrschung der Partitur zu verdecken sucht. Nichts kann ihn mehr in Harnisch bringen, als wenn ein „genialer" Studierender in der Stunde etwa in der äußeren Erscheinungsform Furtwänglers dirigiert, ohne die Partitur im Kopf zu haben. „Um wie Furtwängler hier aufzutreten, muß man erst so viel können wie Furtwängler, sonst ist es alberne Pose", sagt er dann wohl. Wie gütig aber dann auch weiß er den Schüchternen aufzulockern, aus sich heraus zu gehen: „Seien Sie doch nicht so zaghaft, das, was Sie wirklich erleben, auch in Ihren äußeren Gesten zum Ausdruck zu bringen."

Wie in Steins gesamter direktorialer Tätigkeit seine instinktsichere Menschenkenntnis, sein großes Menschengedächtnis geradezu verblüffen, so weiß er hier in seiner praktischen Lehrtätigkeit jedem Studierenden stets das zu geben, was er nötig hat, zwingt sie alle, zu ihrem eigenen Besten, in seinen Bann und weist ihnen ihre Ziele. Was wunder, daß alle Schüler mit großer Liebe an ihm hängen und ihn gern unter sich „Papa Stein" nennen. Besonders tief haften die Stunden in den Seelen der künftigen Dirigenten, in denen die großen Chorwerke durchgearbeitet wurden, die Stein selber so oft dirigierte. Er dirigierte sie als der geistig lebendige Musiker, der er ist, und dazu möchte er eben auch seine Schüler erziehen. Da breitet er dann das ganze umfassende Wissen seines reichen und vielbewegten Künstlerlebens vor seinen Schülern aus. Welche Fülle der Überschau, des Woher, des Wohin, des Warum weiß er ihnen mitzuteilen in den großen geistlichen Werken, etwa der Hohen Messe Bachs oder der Missa solemnis Beethovens! Seine reichen Erkenntnisse aus der Zeit, da er, sehr jung noch, das theologische Staatsexamen bestand, aus der Zeit, da er als Universitätsprofessor Musikwissenschaft und Musikgeschichte ex officio lehrte, einen sich hier mit dem Erleben des reifen Künstlers und Musikerziehers zu einem Vollklang der Mitteilung, daß seine Schüler aus solchen Stunden

mit neuer Beseſſenheit für das hohe Ziel eines umfaſſenden Künſtlertums freudig zu neuer Arbeit eilen.

Zur Muſik erziehen — — — eine ſchöne Aufgabe; zum Können in der Muſik erziehen — — — die höhere Aufgabe; zur Kunſt erziehen als der zentralen Macht im Leben des Geiſtes — — — die höchſte Aufgabe kulturellen Wirkens: das iſt das, was mir in lebendiger Zuſammenarbeit mit Fritz Stein als der Sinn ſeines muſikerzieheriſchen Wirkens immer wieder aufleuchtet.

Fritz Stein als Organiſator und Muſikpolitiker.

Von Eberhard Preußner, Salzburg.

Der Blick für die Organiſation und der Sinn für die Muſikpolitik ſind ſo ſelten wie die rein künſtleriſche Begabung. Grade in der Verbindung mit der Kunſt wachſen die Schwierigkeiten in der Organiſation, weil Idee und Wirklichkeit ſtändig im Widerſtreit liegen und den Ausgleich zu finden, nicht nur Geſchick erfordert, ſondern oft genug den Mut zum Handeln gegen eine ſogenannte Intereſſenpolitik Einzelner und ganzer Gruppen vorausſetzt. Nur wer es verſteht, den Blick vom Einzelnen fort auf das Ganze zu lenken, wer weiß, daß jede rechte organiſatoriſche Maßnahme weniger die Gegenwart als die Zukunft treffen muß, kann zu den Organiſatoren der Tat und den wahren Politikern gezählt werden.

Fritz Stein beſitzt von Hauſe aus eine geſunde Vielſeitigkeit. Lehrhaftes und Künſtleriſches, Theoretiſches und Praktiſches verbinden ſich bei ihm in einer Weiſe, die von ſelbſt zu organiſatoriſcher Betätigung drängt. Allerdings, die organiſatoriſche Tat beginnt nicht beim Grenzenloſen, ſondern grade im eng Begrenzten. Das Feld, auf dem Stein ſeine organiſatoriſchen Fähigkeiten für unſer Auge zum erſten Mal unter Beweis geſtellt hat, iſt das Chorweſen, auch hier zuerſt nicht das Ganze, ſondern der Teil. Sein Kriegsmännerchor Lâon iſt ſeine erſte organiſatoriſche Tat geweſen. Mitten in der Kriegszeit des Weltkrieges und in nächſter Nähe der Front wurde damit die Bedeutung der Muſik und des Geſanges auch in ſogenannten kulturellen Notzeiten programmatiſch verkündet, woraus ſchon an dieſem erſten Beiſpiel erhellen mag, wie ſehr die organiſatoriſche Tat mit muſikpolitiſchen Zielen jedesmal verknüpft iſt.

Daß Stein einen Chor zu organiſieren und zu leiten verſtand, hat er in der Nachkriegszeit an dem Beiſpiel ſeines Kieler Oratorienvereines gezeigt. Auch hier iſt der Ausgangspunkt an ſich gering geweſen, es handelte ſich zuerſt nur um die Gründung des e i n e n Oratorienvereines; was aber daraus entſtand, war ein gewaltiger Sektor im muſikaliſchen Leben der Stadt Kiel, ja ſchließlich d i e Organiſation des ganzen ſtädtiſchen Muſiklebens und darüber hinaus der Provinz Schleswig-Holſtein durch die Hand des Kieler akademiſchen Muſikdirektors und ſpäteren Generalmuſikdirektors. Das grade zeigt den Organiſator von Rang, daß er, von einer Zelle aus beginnend, es zur rechten Zeit verſteht, den Teil in das Ganze hinüberzuführen. Dieſer günſtige Augenblick äußerſter Bewährung war gekommen, als Stein mit ſeinem Chor auf dem Kieler Tonkünſtlerfeſt 1924 die Meſſe Werk 1 des jungen Kurt Thomas zur Uraufführung brachte. Mit einem Schlage war nicht nur die Kieler Chorkultur Vorbild für das ganze Reich, ſondern das vokale Schaffen der Gegenwart geradezu ſprunghaft in den Mittelpunkt des Intereſſes geſtellt. Mit dieſer Aufführung begann im Grunde der neue Aufſtieg der Chormuſik in Deutſchland.

Schon durch die Kieler Zeit war Stein in die vorderſte Reihe der Organiſatoren und Muſikpolitiker gerückt. Das Arbeitsfeld, vor das ihn ſeine Berufung nach Berlin ſtellte, war im Grunde nur die Ausdehnung ſeiner bisherigen Tätigkeit vom ſtädtiſchen Gebiet auf das ſtaatliche. Als Direktor der Berliner Hochſchule für Muſik hielt er nach wie vor an den Grundlagen der muſikaliſchen Organiſation feſt: an der Laienmuſik. Das Chorweſen blieb ſein Leitſtern, ob er durch den Einſatz für Eitz eine Hebung der Schulmuſik immer wieder forderte, ob er an der Hochſchule eine Ausbildung des Chorleiternachwuchſes einleitete, den Schulchor umwandelte, einen Chor der Militärmuſiker gründete, ob er ſchließlich von ſeiner Stelle als Leiter des Amtes für Chorweſen und Volksmuſik in der Reichsmuſikkammer in den wichtigſten Jahren des kulturellen Umbruches die Organiſation des geſamten deutſchen Chorweſens und der Volksmuſik, zwar weniger durch Worte als durch die Tat und das Vorbild, beſtimmte. Seine

Tat ist der organisatorische Aufbau des Chorwesens, wie er heute vor uns steht. Das Vorfeld für die kulturellen Leistungen der Chöre freigelegt zu haben, ist sein Verdienst. Das Vorbild aber gibt er dadurch, daß er — Chorleiter geblieben ist. Wer wie Stein in der Lage ist, einen Männerchor wie den Chor der Leibstandarte Adolf Hitler zu leiten und ihn in kürzester Zeit zu einem künstlerischen Elitechor zu erziehen, der zeigt, daß er vom Wesen der Organisation und der Musikpolitik zutiefst berührt ist, das sich nur durch die praktische Tat offenbart. Was Stein als Musikpolitiker erstrebt, ist durch seine organisatorischen Taten festgelegt; es kann mit drei Worten umrissen werden: Hebung der Volkskultur.

Fritz Stein als Musikforscher.

Von Friedrich Blume, Kiel.

Die Vielseitigkeit, die das Wirken Fritz Steins auszeichnet, ist allbekannt. Der Dirigent, der Organisator, der Lehrer, der Chormusiker werden in diesen Wochen verdientermaßen gefeiert werden. Diese Vielseitigkeit hat auch vor derjenigen Grenze nicht Halt gemacht, die den Bereich praktischer Musikübung von der historischen Forschung scheidet.

Man weiß, daß die Erforschung der Musikgeschichte als wissenschaftliche Disziplin ihren Ausgang von praktischen Bedürfnissen genommen hat. Die Restaurationsbewegung der Kirchenmusik zu den Zeiten Thibauts und Winterfelds hat einen, das zunehmende Interesse für das Volkslied einen anderen Anstoß gegeben. Die Bachbewegung trat in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts mächtig fördernd an die Spitze, die Wiedererweckung Händels schloß sich an. Unmerklich hat sich ein Glied der Kette an das andere gereiht, und unmerklich ist aus der einstigen Befriedigung praktischer Musikbedürfnisse eine eigene historische Disziplin geworden. Wohl hat diese es auf die Erforschung der Musikgeschichte als eines selbständigen und selbstwertigen Gebietes unserer Volks- und Kulturgeschichte abgesehen, wohl will sie darüber hinaus die Entwicklung der abendländischen Musik als Zeugnis abendländischen Denkens, der deutschen als Zeugnis des deutschen Geistes verstehen lernen und kennen lehren. Neben einer solchen Verselbständigung in absolute Wissenschaft aber hat sie sich doch ständig einen Zusammenhang mit ihrem Ausgangsort bewahrt: auch heute noch ist die Musikgeschichtsforschung durch viele Fäden mit der musikalischen Praxis verknüpft, und beide ziehen aus diesem gesunden Verhältnis Gewinn.

Es liegt in der Natur der Dinge, daß mit der fortschreitenden Entwicklung der Musikforschung als selbständiger wissenschaftlicher Disziplin Gebiete angebaut und Bereiche angegliedert werden, die mit der praktischen Musikpflege keinen unmittelbaren Zusammenhang mehr besitzen. Sie sind notwendig und für das Wachstum der Forschung unentbehrlich. Auf der anderen Seite jedoch kann die Beziehung zur Praxis immer wieder eine Art Kraftquelle werden, aus der die Forschung Erfahrungen ziehen, und durch die sie sich vor der Isolierung in lebensferne Abseitigkeit bewahren kann. Mit der fortschreitenden Entwicklung mußte von selbst die Zahl musikwissenschaftlicher Spezialisten zunehmen, deren Bindung an das lebendige Musizierbedürfnis hinter ihrem rein wissenschaftlichen Forscherdrang zurückblieb. Von Fritz Stein wird man den Satz wagen dürfen, daß seine wissenschaftliche Arbeit in seinem praktischen Musikertum wurzelt. Aber auch die Umkehrung dieses Satzes ist richtig: daß nämlich sein praktisches Musikertum von seinem wissenschaftlichen Denken durchdrungen und durchgeistigt ist. So wenig bloße Schreibtischarbeit seinen Forschersinn befriedigt haben würde, so wenig hat sich Stein je mit der bloßen Überlieferung handwerklichen Musikantentums begnügt: er hat sie von der Seite der Wissenschaft her und durch eigene Forschungsarbeit weiterzubilden, umzuformen und zu erneuern gesucht.

Steins wissenschaftliche Neigungen reichen zurück bis in seine Jugendzeit, in der er bei Wolfrum in Heidelberg studierte, und sie blieben ihm während seiner Jenenser Tätigkeit als akademischer Musikdirektor erhalten. Damals entstand seine Arbeit über die „Geschichte des Musikwesens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jahrhunderts“ (1910, 2. Aufl. 1921), mit der er zum Dr. phil. promovierte. Mit ihr erweist sich Stein als philologisch exakter und sattelfester Historiker. Als „Gesellenstück“ beschränkt sich die Schrift notwendigerweise noch auf

die bloße Darstellung der geschichtlichen Zusammenhänge, noch werden die Namen der großen Meister nur schlicht in ihre historische Verbindung eingeordnet. Aber schon mit der Herausgabe der unbekannten C-Dur-Symphonie aus einem Jenaer Archivbestand setzt sich das Interesse an der Verbindung von Wissenschaft und Praxis durch. Die zugehörige Arbeit Steins über „Eine unbekannte Jugendsymphonie Beethovens?" (Sbde. der Int. Musikges. XIII, 1911/1912) hat zu ihrer Zeit Aufsehen erregt und den Namen des Jenaer Musikdirektors bekannt gemacht. Sie läßt den seines Könnens und seines Stilgefühls sicheren Dirigenten spüren, dem das Glück möglicherweise ein noch unbekanntes Jugendwerk Beethovens in die Hände gespielt hat, der dieses Glück aber auch zu würdigen weiß und seinen Fund mit Wärme verteidigt. Einfühlungsgabe und Fähigkeit zu historischer Kritik verbinden sich in glücklicher Weise zu einer umfassenden Beweisführung. Auch im Ton ist die etwas spröde Gelehrsamkeit der Dissertation überwunden. An ihre Stelle ist, bei aller vorsichtig abwägenden Zurückhaltung, die Entschiedenheit des eigenen Urteils getreten. So kann es zu einem Satz wie diesem kommen (den Stein gewiß auch heute noch aussprechen könnte): „Das, worauf es ankommt, ist das persönliche Ethos des Komponisten, jenes individuellste Etwas, das im Gegensatz zu allem rein musikalisch Greifbaren sich der Nachahmung völlig entzieht". Und wenn schon hier eine Haltung von ausgesprochener Eigenart durchschimmert, so wird dem Beobachter von Steins Lebensarbeit ein tieferer Zug solcher Haltung zum Bewußtsein gebracht durch das ehrliche Bekenntnis zu Reger, das schon hier einmal (noch bescheiden in eine Fußnote gebannt) zu vernehmen ist: „Glaubt man hier nicht einen Kritiker von heutzutage über unseren neuen Meister Max Reger sprechen zu hören? Fast wörtlich kann man dergleichen täglich über diesen ‚gelehrten Fugenschreiber' lesen!"

An die „Jenaer Symphonie" knüpft sich ein ganzer Arbeitszweig des Forschers Fritz Stein, der in vielen Ausgaben älterer Musik seine Früchte getrieben hat. Der „Jenaische Wein- und Bierrufer" von J. Nikolaus Bach, das sog. „Augengläserduo" und die Variationen über „La ci darem la mano" von Beethoven begannen, später folgte eine große Reihe von Symphonien J. Christian Bachs, und neuerdings schlossen sich die sechs biblischen Historien von Schütz an, alle mit umsichtig einführenden und wertenden Vorworten, die das historische Interesse ebenso enthüllen, wie sie den erfahrenen Orchester- und Chorleiter erweisen. Alle diese Ausgaben sind Zeugnisse jenes Bestrebens, Forschung und Praxis in enger Fühlung zu halten. Sie alle bilden überdies keine Zufallsauswahlen, die ebensogut auch in diese oder jene andere Richtung hätten führen können, sondern gründen sich auf das enge persönliche Verhältnis zwischen Herausgeber und Werk. Es ist wohl keine Ausgabe darunter, hinter der nicht, wie hinter jener C-Dur-Symphonie, die Wärme der Überzeugung und die Festigkeit des Willens stünden, sich für das kritisch Erkannte auch mit der bekennenden Tat einzusetzen. Freilich reicht der Interessenkreis in Wirklichkeit weiter, als der Umfang der Editionstätigkeit ihn sichtbar macht. Das warme Eintreten Steins etwa für die Wiederbelebung von Haydns Werken hat wohl bisher keinen allgemein zugänglichen Niederschlag gefunden.

Die 15 Jahre seines Wirkens in Kiel gaben Stein wiederum Gelegenheit, seine Neigungen zu verwirklichen und die praktische Tätigkeit des Dirigenten mit der wissenschaftlichen des Universitätsprofessors zu verbinden. Längst bevor die Bedeutung einer landschaftlichen Musikforschung allgemein anerkannt war, begann Fritz Stein hier mit der stillen und unverdrossenen Arbeit einer Sammlung des wertvollsten Musikgutes der älteren Schleswig-Holsteinischen Geschichte. Zwei Meister sind durch seine Bemühungen ans Licht getreten, der eine bis dahin zwar von einer Art legendärer Berühmtheit, tatsächlich aber fast unerschlossen, Nikolaus Bruhns, der andere, so gut wie unbekannt, Augustin Pfleger. Über den letzteren hat Stein erstmalig in der Festschrift für Max Schneider, 1935, berichtet; wenig später hat er eine Komposition von ihm, eine Passionsmusik, veröffentlicht (Das Chorwerk, Heft 52). Die weitere Sammlung von Pflegers Werken ruht in seiner Hand. Das umfangreiche Ergebnis der in langen Jahren mit liebevoller Hartnäckigkeit zusammengetragenen Sammlung der Werke von N. Bruhns liegt heute in den 2 stattlichen Bänden der Bruhns-Gesamtausgabe (Landschaftsdenkmale der Musik in Schleswig-Holstein, 1 und 2) vor. Der Erfolg hat die Mühe gelohnt. Der große Vertreter des norddeutschen Barock, nach Stil und Qualität Dietrich Buxtehude ebenbürtig, ist

durch Steins Arbeit ins volle Licht der Musikgeschichtsforschung gerückt, unsere Kenntnis um eine bedeutende Erscheinung des deutschen Wesens in der Musik bereichert worden. Mit größter Sorgfalt hat Stein die Werke kritisch gesichtet und sie mit einer eingehenden Studie über das Leben des Meisters eingeleitet. Auch hier steht hinter dem historischen das praktische Interesse: wie die Werke Schützens und Buxtehudes gehören diejenigen von Bruhns zu einer Gattung vorbachischen Kunstgutes, die der Wiederbelebung unmittelbar zugänglich ist.

Eine Liebe aber hat Fritz Stein durch sein ganzes Leben begleitet. Sie reicht bis in seine frühesten Zeiten zurück und hat erst spät ihren Niederschlag in der schriftstellerischen Arbeit gefunden. Sie gilt der Persönlichkeit und dem Werk Max Regers. Es ist weit mehr als ein bloßes sachliches Interesse, mehr sogar als Verehrung und Begeisterung, es ist eine echte Liebe und tiefe Freundschaft, was sich in Steins Eintreten für Reger äußert. Und so ist denn aus der lange erwarteten Reger-Biographie (1939) auch weit mehr geworden als eine bloße monographische Studie, mehr auch als ein „Erinnerungsbuch", wie der Verfasser selbst es bescheiden genannt hat, sondern ein echtes Bekenntnisbuch, das mit rückhaltloser Festigkeit für den verkannten Reger eintritt und mit kämpferischer Freudigkeit die Schranken niederzureißen sucht, die dem Nachleben seines Werkes und dem Nachruhm seiner Persönlichkeit entgegenstehen. Aus jeder Zeile, selbst aus der Schilderung äußerer Daten dringt die Wärme der Überzeugung, und manchesmal wetterleuchtet es streitbar, wenn der Stumpfsinn gekennzeichnet wird, der einem Großen die Wege verbauen möchte. „Nicht die rückwärts schauenden Wissenschaftler und Ästheten" — so heißt es einmal — „machen die Musikgeschichte, sondern die schaffenden Meister. Jene Sachlichkeits- und Stilfanatiker vergessen zu gern über der ‚Richtung' den Menschen, die schöpferische Persönlichkeit und ihre Eigengesetzlichkeit." Die Form ist von allem Zwang befreit, der Ton sachlicher Erörterung wechselt mit dem der Erzählung, des Erlebnisberichtes, mit der Schärfe der Polemik und der Güte des Humors, wie es der Gegenstand erfordert. Eine eindringende Forschungsarbeit, das Studium zahlloser Briefe und Zeugnisse, umfänglicher Literatur und der fast unübersehbaren Menge von Regers eigenen Werken ist der Biographie vorausgegangen, Studien, aus denen auch das begonnene „Thematische Verzeichnis der Werke Regers" entstanden ist. Als Frucht langer Reifezeit erwuchs die Biographie, die Tiefe der Kenntnis mit Eindringlichkeit der Erkenntnis und Wärme des Bekenntnisses verbindet. Ein Dokument der Treue und der Mannhaftigkeit. Das Regerbild, das Stein schlagkräftig zeichnet, ist das jenes fast urtümlich-reckenhaft gewaltigen „Reaktionärs aus Erfahrung", der so viel mit den deutschen Altmeistern Schütz, Bach und Händel gemein hat, und dessen kindlich versunkene Züge dem Engel Grünewalds glichen. „Nur die Persönlichkeit, der seelische Gehalt, den eine Persönlichkeit ausstrahlt, sind das Unterpfand für die Unsterblichkeit", hat Reger einmal gesagt. Diesen seelischen Gehalt rein gespiegelt zu haben, ist das jüngste große Verdienst des Forschers Fritz Stein.

Adolf Sandberger als Lieder-Komponist.

(Zu seinem 75. Geburtstage, 19. Dezember 1939.)

Von Friedrich Munter †, München.

Eine merkwürdige und bedauerliche Erscheinung in unserem Musikleben ist die verhältnismäßige Nichtbeachtung des Liedschaffens einiger namhafter und im übrigen (d. h. in ihren instrumentalen und musikdramatischen Werken) auch viel aufgeführter Komponisten der neueren Zeit. Selbst von dem berühmtesten und populärsten unter ihnen, Richard Strauß, werden von seinen ca. 150 Liedern immer wieder nur dieselben 15—20 gesungen, und vielleicht nicht einmal — die besten, wenn auch allerdings „effektvollsten". Noch geringer ist die Zahl bei Max Reger, trotz seiner enormen Produktivität auch auf diesem Gebiete (ungefähr 250 Lieder!), dabei sind es auch hier immer wieder dieselben paar gewiß sehr reizvollen und volkstümlichen „schlichten Weisen", die man zu hören bekommt, während seine zahlreichen bedeutenden Kunstlieder in sträflicher Weise vernachlässigt werden. Noch schlimmer steht es um den überhaupt viel zu sehr vergessenen Ludwig Thuille, von dem man gelegentlich, wenn

auch ſelten genug, noch ſeinen entzückenden „Lobetanz“ oder eines ſeiner wertvollen Kammermuſikwerke hören kann, faſt niemals aber eines von ſeinen (gegen 50) ſchönen, romantiſchen und ungemein ſanglichen Liedern.

Und ähnlich verhält es ſich auch mit Adolf Sandberger: wohl werden ſeine beiden meiſterhaften ſymphoniſchen Dichtungen „Riccio“ und „Viola“ immer wieder im Konzertſaal und im Rundfunk aufgeführt, ebenſo, wenn auch ſchon weniger häufig, — ſeine feinen, formvollendeten Kammermuſikkompoſitionen; dagegen findet ſeine Lyrik keineswegs die Beachtung, die ſie verdiente. Dabei haben berühmte Sänger, wie früher Anna Erler-Schnaudt und Friedrich Broderſen und neuerdings (— gelegentlich der Feiern zum 70. Geburtstage des Komponiſten —) Felicie Hüni-Mihaſcek und Paul Bender mit dieſen Liedern ſtarke Wirkungen und Erfolge erzielt, leider aber kaum eine Nachfolge gefunden. Und doch wären dieſelben nicht nur für den Konzertſaal, ſondern auch fürs Haus, und nicht nur für Berufsſänger, ſondern auch für begabte Dilettanten ſehr geeignet, da ſie (— im Gegenſatz zu manchen von Hugo Wolf, Pfitzner und Strauß —) muſikaliſch und geſangstechniſch keine übermäßig großen Schwierigkeiten enthalten. Auch wird eine Auswahl erleichtert durch ihre nicht ſehr große Anzahl (bis jetzt an gedruckten 26), was wohl damit zuſammenhängt, daß in Sandbergers reichem Lebenswerk die muſikwiſſenſchaftliche und die muſikſchöpferiſche Tätigkeit ſich die Wage halten, und daß auch innerhalb der letzteren die Lyrik den quantitativ, aber nicht qualitativ geringeren Teil bildet. Hieraus erklärt es ſich vielleicht auch, daß in den einſchlägigen Büchern über das deutſche Lied Sandberger gar nicht oder nur ganz flüchtig erwähnt iſt, — mit Ausnahme des neueſten ausgezeichneten von Hans Joachim Moſer, in dem aber — wie es im Weſen eines ſolchen Sammelwerkes liegt — der einzelne Komponiſt auch nur ſehr knapp behandelt werden kann. Umſo mehr erſcheint ein eingehender beſonderer Hinweis auf dieſen Teil von Sandbergers Schaffen gerechtfertigt.

Wie ſo viele junge Komponiſten hat auch Sandberger mit Liedern angefangen, wenigſtens — was die Veröffentlichung anbetrifft. Gleich ſein erſtes gedrucktes Opus beſteht aus drei Liedern (davon zwei nach Gedichten von Geibel), die bereits eine gute Führung der Singſtimme und eine korrekt geſetzte Klavierbegleitung, aber natürlich noch keine ausgeprägtere perſönliche Eigenart aufweiſen. Es folgen — als anmutiges Intermezzo — „Due Romanze toscane“ Werk 6, wohl Nachklänge ſeiner erſten italieniſchen Reiſen[1], in denen die „lingua toscana“ ſich auch „in bocca — tedescha“ ſehr gut ausnimmt; beide Lieder ſind ſehr melodiös, vielleicht ein wenig à la Toſti, der Klavierpart aber doch ſchon reicher und harmoniſch differenzierter als bei dieſem Meiſter des italieniſchen Salonliedes. Mit dem nun folgenden Liederopus 11 (dem bereits das erſte Streichquartett Werk 9 und die Violinſonate Werk 10 vorangegangen waren) erſcheint dann der reife Sandberger. Gleich 1 Nachtlied (von Schwab) gehört zu ſeinen ſchönſten und tiefſten Eingebungen; eine einheitliche dunkle und etwas geheimnisvolle Stimmung iſt hier durch das ganze Lied feſtgehalten, ohne doch je monoton zu werden. In den beiden folgenden Nummern, „Dämmerung“ und „Klage“ (nach Gedichten von Heyſe) fällt neben dem ſeelenvollen Ausdruck (in 2) und der ſchönen Naturſtimmung (in 3) beſonders die untermalende feine Harmonik des Klavierpartes auf. Und in 4 erſcheint Sandberger als Dichterkomponiſt eines reizenden Wiegenliedes, das ſich den weltbekannten von Schubert und Brahms durchaus würdig anreiht. Waren die bisherigen Lieder, — wie auch die ſpäter folgenden, — alle für eine hohe Stimme (Sopran oder Tenor) komponiert, — wenngleich manche ſich auch in einer erheblichen Transpoſition (um eine Quarte nach unten) ſehr gut machen (wie der Vortrag durch die Altiſtin Erler-Schnaudt und den Baſſiſten Bender erwies), — ſo enthält das nächſte Liederheft Werk 13 freie Geſänge, die direkt im Baßſchlüſſel, wenn auch der Lage nach für Bariton geſchrieben ſind. In dem erſten derſelben „Am See“ iſt Sandberger wieder ſein eigener Textdichter und bietet — inſpiriert durch den Starnberger See (bei München) mit ſeinem Blick auf das Gebirge — abermals eine ſehr ſchöne Naturſtimmung, die in einem großartig geſteigerten Anruf der Natur gipfelt; auffallend iſt das hierauf folgende ſehr ausgedehnte Nachſpiel (eine ganze Druckſeite mit vielen Wiederholungen), deſſen Länge aber vielleicht doch durch den Vorwurf gerechtfertigt erſcheint. 3 „Bergfrühling“ (von Keller) in

[1] Sandberger war über 60 Mal in Italien!

der ſtreng dreiteiligen Liedform (A—B—A) bringt dieſes Mal ſtürmiſch bewegte Naturſchilderungen in den Außenteilen, die einen gehaltenen kraftvollen Mittelſatz umſchließen, alles mit reicher vollgriffiger Klavierbegleitung. Zwiſchen dieſen beiden ausgeſprochenen Männerliedern ſteht denn als weibliches Gegenſtück das zarte Lied „Der Brent", deſſen Text ſich überraſchender Weiſe als das erſte der Brentlieder von Cornelius erweiſt[2]; es mag merkwürdig erſcheinen, daß Sandberger ſich veranlaßt gefühlt hat, dasſelbe noch einmal zu komponieren, jedenfalls zeigt aber der Fall wiederum, wie ein und dasſelbe Gedicht zwei ganz verſchiedene und dabei doch beiderſeits überzeugende muſikaliſche Auffaſſungen und Geſtaltungen auslöſen kann. — Die hierauf folgenden drei Lieder Werk 14 ſind denn ausnahmsweiſe alle nach Gedichten von ein und demſelben Dichter, Hermann Lingg. In 1 „Aeolsharfe" iſt die Singſtimme überwiegend deklamatoriſch, aber die Worte gut erſchöpfend, gehalten, während der Schwerpunkt hier mehr im Klavier liegt, das die Aeolsharfe ſehr fein mit eigentümlichen Pedaleffekten (und wahrſcheinlich genauer wie bei Brahms und Wolf) nachahmt. 2 „Maienglocke" zeichnet ſich durch eine ſchöne einfache Melodie mit wiederum harmoniſch ſehr feiner Begleitung aus. 3 „Die Verbannten" aber gehört zu Sandbergers bedeutendſten Eingebungen: eine düſtere, ſich bis zur Verzweiflung ſteigernde Stimmung iſt hier mehr balladesk wie lyriſch behandelt und wird im Klavierpart durch beſonders kühne Harmonik (z. B. eine chromatiſche Folge von Quintſextakkorden) und reiche Tonmalerei großartig unterſtützt. Zwiſchen dieſem Liederwerk und dem folgenden liegen die beiden ſymphoniſchen Dichtungen „Riccio" Werk 16 und „Viola" Werk 17, und man erwartet eigentlich, daß die glutvolle, farbenprächtige Tonſprache derſelben auch auf Sandbergers Lyrik abfärben würde. Doch kehrt er in ſeinem Werk 18 wieder zu der einfacheren, innigen Art der früheren Lieder zurück, ja einige zeichnen ſich gerade durch beſondere Schlichtheit aus, ſo 2 „Verſchneiter Weg" (nach einem altdeutſchen Gedicht) und 6 „An einen Boten" (Des Knaben Wunderhorn), die durchaus im Volkston gehalten ſind, mit einer ganz einfachen vierſtimmigen, Note gegen Note geſetzten Begleitung, während 3 „Mutterfreude" zu der Kategorie der liebenswürdig humorvollen Kinderlieder (— etwa in der Art wie Straußens „Muttertändelei" —) gehört. Dagegen enthalten 1 „Im Heidekraut" und 3 „Wann?" (beide nach Gedichten von Sergel) allerdings ſehr eindringliche (z. B. durch die viermal wiederholte Schlußfrage „Denkſt du daran?") oder ſchmerzlich intenſive Stimmungen, und 5 „Hat dich die Liebe berührt" (Heyſe) iſt ein ausgeſprochenes Liebeslied (wie man es bei Sandberger nicht eben häufig findet) mit ſchwungvoller Steigerung und glänzendem ſtimmlichen Höhepunkt. Im Ganzen enthält dieſes der Zahl der Lieder nach (6) umfangreichſte Heft ſehr verſchiedene Stimmungen nach ganz heterogenen Dichtungen, wie denn überhaupt Sandberger jede zykliſche Abſicht fern liegt. Das erweiſt auch ſein neueſtes und bis jetzt (— denn wir dürfen von dem 75jährigen auch auf dieſem Gebiet hoffentlich noch manches erwarten —) letztes Liederwerk 22. Es zeigt ihn auf der vollen Höhe ſeiner reifen Meiſterſchaft, zugleich aber auch — ſeiner unverwüſtlichen jugendlichen Friſche und Wärme. Charakteriſtiſch iſt es, wie verſchiedene Wege Sandberger auch hier in den einzelnen Liedern geht: während 1 „Über den Kirchhof bin ich gegangen" und 2 „Warnung" aus einer anfänglich frühlinghaften oder überſchwänglichen Stimmung die Wendung zum Melancholiſchen oder Düſteren, ja Verzweifelten nehmen, leiten umgekehrt 3 „Auf verwegenſten Gedankenwegen" und 4 „Der toten Mutter" aus ſchmerzlichen Anfängen zu einem lebensbejahenden, bzw. verſöhnlichen Ausklang hin. Das Schlußlied dieſer Gruppe „Wer hat die ſchönſten Schäfchen" (Hoffmann von Fallersleben) gehört aber wieder zu dem von ihm ſchon wiederholt (ſ. o.) kultivierten Gebiet des Kinderlieds und gibt ſo ſeinem bisherigen Liederſchaffen einen freundlich harmloſen Abſchluß. —

Was nun — nach dieſer kurzen Aufzählung der einzelnen Werke — eine allgemeine Charakteriſtik der Sandbergerſchen Lieder anbetrifft, ſo iſt vor allem auf ihre ausgeſprochen „cantabile" Art hinzuweiſen. Sandbergers Lied iſt niemals „Klavierlied" (— wie vielfach bei Hugo Wolf und anderen Modernen —), ſondern der Schwerpunkt liegt, bei aller ſorgfältigen Behandlung der Begleitung, immer in der Singſtimme. Das hängt wohl mit Sandbergers ſtarker melodiſcher Begabung zuſammen, die auch in ſeinen Inſtrumentalkompoſitionen zu Tage

[2] Über den Sandberger ja ſeine Doktorarbeit geſchrieben hat.

tritt (— eine weitgeschwungene Melodie von 20 Takten im engen Rahmen der G-Saite, wie zu Beginn des zweiten Satzes seiner Violinsonate, schreibt denn heutzutage niemand so breit mehr —). Doch handelt es sich in den Liedern nicht um Melodien „an sich", d. h. ohne Rücksicht auf den Text, sondern stets um eine innige Verschmelzung von Wort und Ton mit sorgfältigster Deklamation. Die weitere Erläuterung des Textes besorgt dann die Begleitung oder — richtiger gesagt — der Klavierpart, der sich besonders durch feine immer differenziertere Harmonik (unter häufiger Verwendung von Enharmonik und Alteration) und vielfache tonmalerische Momente auszeichnet. Daß jemand, der in seinen Kammermusikkompositionen die Sonatenform so tadellos beherrscht, auch die derselben zu Grunde liegende Liedform meistert, versteht sich von selbst; natürlich sind Sandbergers Lieder fast immer durchkomponiert, nur ganz ausnahmsweise (in den beiden Wiegenliedern) wendet er die Strophenform an. Bemerkenswert ist die weite Skala der in den Liedern ausgedrückten Empfindungen, die von schlichten Kinder- und Volksliedern über schöne Naturstimmungen zur rein gefühlsmäßigen seelischen Emmanation führt; bei letzteren kann man ein gewisses Überwiegen schmerzlicher und pessimistischer Stimmungen konstatieren, während eigentliche Liebeslieder (im engeren Sinne des Wortes) zwar nicht ganz fehlen, aber doch verhältnismäßig selten sind. In der Wahl seiner Textdichter ist Sandberger ziemlich wechselnd; bis zu einem gewissen Grade bevorzugt er Geibel, Heyse und Lingg; gelegentlich tritt er auch — wie erwähnt — selbst als Dichter auf. Dagegen findet sich nicht ein einziger Eichendorff, und damit entsteht die Frage, ob Sandberger überhaupt Romantiker ist? Diese Frage kann man nur mit ja und nein zugleich beantworten: romantisch ist seine Auffassung der Musik als einer Ausdrucks- und Empfindungskunst, antiromantisch (also klassisch?!) sein Streben nach Klarheit und Formvollendung und Vermeiden alles dunkel Verschwommenen, „Nebenlosen". Dem entspricht auch seine Stellung unter seinen Zeitgenossen. Wenn F. Gysi in seiner Richard Strauß-Monographie[3] über letzteren als Liederkomponisten schreibt: „Mit Alexander Ritter und einigen ungefähr gleichaltrigen Lyrikern (Hausegger, Anforge, Bischoff, Reger, Pfitzner) schlug sich Strauß geradewegs ins Lager der Impressionisten, während Thuille, d'Albert, Weingartner und Schillings am Ideal der Wort- und Tonplastik festhielten", so ist Sandberger durchaus dieser letzteren Reihe zuzusprechen. Innerhalb seines eigenen Schaffens nimmt das Lied einen zwar nicht dominierenden, aber durchaus vollwertigen Platz ein, der bei den geschilderten Vorzügen (vor allem ausgezeichneter Sangbarkeit und nicht schwerer Ausführbarkeit) eine größere, als die bisherige Beachtung wohl sehr gerechtfertigt und wünschenswert erscheinen ließe. Und so möchte man den vielen beruflichen und dilettierenden männlichen und weiblichen Sangesbeflissenen auch in Bezug auf die Lyrik Adolf Sandbergers die Goethesche Mahnung zurufen:

„Nicht nur lesen, immer singen,
Und ein jedes Lied ist dein!"

Julius Weismann.

Zum 60. Geburtstag des Komponisten am 26. Dezember 1939.

Von Wilhelm Zentner, München.

Den Zauber oberrheinischen Landes, zum sprechendsten Sinnbild verdichtet im gesegneten Himmelsstrich des Breisgaus, ermißt vielleicht nur derjenige bis zur letzten Neige, der selbst Sohn dieser Erde ist. Mag einen solchen das Schicksal gleich an anderen Ort verschlagen haben, immer wieder fühlt sich seine Sehnsucht zur Wiederkehr gedrängt, sei es auch nur im flüchtigen Verweilen eines kurzen Ferientags. Wo verbrächte sich dieser wunschlos beglückender als am schlagenden Herzen des Breisgaus, in Freiburg? Unwillkürlich lenken sich die ersten Schritte des Wanderers zur Höhe des Schloßbergs, wo in erhabenem Weitblick eine umfassende Schau die Fülle jener begnadeten Schönheit ausbreitet, durch die diese Landschaft unserem Herzen teuer und unvergeßbar bleibt wie die Erinnerung erster Liebe. Das Auge umkost mit Zärtlichkeit die hochgiebeligen Bürgerhäuser, die sich um den schlanken Bau des

[3] S. 19.



ZFM-Archiv

Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger

Geb. 19. Dez. 1864



ZFM-Archiv

Prof. Julius Weismann

Geb. 26. Dez. 1879

gotischen Münsters sammeln, schweift von da hinaus in die weite Ebene mit Wald, Wiesen und Feldern, von sauberen Dörfern durchvölkert, ruht aus am vulkanischen Massiv des wie aus einer Zentaurenschlacht liegengebliebenen Kaiserstuhls, an dessen Hängen die Sonne einen edlen Wein auskocht, und grüßt fern das silberne Band des Rheines, umsäumt vom Grün der Uferpappeln. Wendet sich sodann der Betrachter von West gen Osten, taucht sein Blick in die Bucht des von dunkelforstigen Höhenzügen umrandeten Dreisamtals, dem selbst nach heißesten Sommertagen lindernd kühle Abendlüfte entwehen, und verliert sich in die Märchenferne des Hochschwarzwalds. Alles findet sich hier, was das Herz erhebt, die Phantasie beschwingt: Berg und Strom, Stadt und Land, Korn und Rebe, und der Eindruck wird im Innern der zauberumfangenen Seele je nach Stimmung und Empfindung zum Gemälde, zur Dichtung, zu Musik.

Derjenige aber, in dessen Geiste sich das dankbar Geschaute in Ton und Klang verwandelt, entsinnt sich, daß nicht weit von hier jener Künstler wohnt, dem gar vieles von dem, was uns nur ahnungsvoll und ungeformt bewegt, auszusprechen und Gestalt zu bilden vergönnt ward: der Komponist Julius Weismann. Wer Freiburg grüßt, der meint zugleich auch ihn. Denn Julius Weismann gehört zum künstlerischen Gesamtbilde dieser Stadt und ihrer Umwelt wie Schloßberg oder Münsterturm zum landschaftlichen. Die Freiburger haben sich einmal beklagt, daß zum Preise ihrer Heimat noch kein Lied erklungen sei gleich Scheffels „Altheidelberg", der weltbekannte Lobgesang auf die Schwesterstadt am Neckar; allein sie haben dabei offenbar nicht beachtet, daß sie in der Tat schon alles besaßen, worauf sie stolz sein konnten, die leuchtende Verklärung Breisgauer Schönheit und Breisgauer Wesens im kompositorischen Werk Julius Weismanns, des vom Ort gebürtigen Meisters, das, ohne Heimatkunst in einem enggebundenen Sinn zu sein, mit seinen tiefgreifendsten Wurzelfasern in oberrheinisch volkhaften Grund lotet.

Ich will nun keineswegs behaupten, daß die genaue Kenntnis Freiburgs und seiner landschaftlichen Reize Vorbedingung sei, die Musik unseres Meisters erst richtig zu verstehen oder zu würdigen. In vielen Fällen entfällt diese Voraussetzung. Jedoch mich dünkt, gar manches vom intimsten Zauber, der feinsten Poesie dieser Tonsprache entschleiert sich am innigsten demjenigen, der selbst ins Antlitz des begnadeten Landstrichs geschaut hat, dessen Lebensodem so mannigfach und unmittelbar die Inspiration des Künstlers befruchten sollte.

Wer eine unfehlbare Beziehung zu Julius Weismann zu finden trachtet, der wähle zunächst den Weg über Liedschaffen und Klaviermusik. In dieser Welt sind dem Meister Töne und Stimmungen gelungen, die jedes fühlende Herz angehen. Als untrüglicher Prüfstein für die Goldechtheit lyrischen Karats dürfen wohl Gattungen wie Kinder- und Volkslied gelten. Nun beginne man etwa mit den reizenden Stücken der Gruppe „Der Tanzbär und andere Kinderlieder" und dringe von dieser köstlichen Kleinwelt aus zu den Wunderhornliedern Werk 29 und 53, zum Eichendorff-Zyklus Werk 43 und damit in eine immer herrlicher und weiträumiger sich entbreitende Landschaft lyrischer Beseeltheit vor: man wird sich einem Bann verfallen fühlen, der nun weiter begierig macht, die Stücke nach dichterisch komplizierteren Texten, etwa das schwermutsvolle Erinnerungsmal, das Weismann in Werk 70 und 81 den Manen des frühverstorbenen Walter Calé errichtet hat, die „Fünf Lieder des Gärtners" Werk 67 (nach Rabindranath Tagore), die sensiblen Rilkevertonungen in sich aufzunehmen. Nicht mindere Offenbarung innersten Wesens gibt sich in dem Klavierkomponisten Julius Weismann kund. Das Klavier ist der eigentliche Vertraute des Meisters. Die heimlichsten seiner Zwiesprachen hält er mit ihm. Manches mutet an wie Tagebuchaufzeichnungen in Noten. Nicht der bequem in seinen Sessel zurückgelehnte Konzerthörer, der Selbstspieler, der Hausmusikant wird die innigste Begnadung von dieser Kunst erfahren. Freilich bedarf es dazu auch der wirklich versenkungsbereiten Liebe, so wie man den vollen Zauber eines Gedichtes von Moerike oder Storm erst dann ganz zu ergründen vermag, wenn man es nicht nur einmal, sondern Dutzende von Malen liest. Wer die Titel der einzelnen Sammlungen, etwa „Aus meinem Garten", „Aus den Bergen", „Sommerland" erfährt, ist vielleicht schnell fertig mit dem Wort „Impressionismus"! Gewiß ist Weismann ein Meister der Farbe, ihrer feinsten Tönungen und Mischungen, allein vor dieser Farbe steht ihm stets als Grundbedingung die Zeichnung: die Form, das Absolute! Ja, nach Art des echten Schwarzwälders, der oft abseitige Wege sucht,

kann Weismann geradezu zum Grübler über gewisse Formprobleme, zum Fanatiker des Absoluten werden, der das Schwierige, das allerdings ganz etwas anderes ist als das erklügelt Artistische, bewußt aufsucht, seiner Herr zu werden. So reihen sich den Schöpfungen ausgesprochen romantischer Haltung Werke von strengst absolutem Charakter, die sich als solche bereits durch ihre Titel ausweisen: „18 Inventionen für Klavier", „14 Etuden für Klavier", „Partita für zwei Klaviere". Der gleichen Spannweite zwischen Romantik und Neuklassik begegnet man in Weismanns Kammermusik- und Orchesterschaffen; man vergleiche daraufhin etwa den „Phantastischen Reigen" Werk 50 für Streichquartett, die dreisätzige „Rhapsodie" Werk 56 oder die Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum" mit den rein geistig-formalen Spannungen der drei Schwesterwerke „Sinfonietta giocosa", „Sinfonietta severa" und „Sinfonietta brevis". Das ist nicht ein Mensch mit seinem Widerspruch, das ist der Künstler, der eine ganze Polheit in sich umspannt und bewußt gestaltet!

Diese waltet zugleich in der Wahl der Opernstoffe. Den Strindbergopern „Schwanenweiß", „Traumspiel" und „Gespenstersonate", letztere eine der ganz seltenen Fälle, wo das Unheimliche, seit den Totentänzen und Teufelsfratzen des Mittelalters selten geworden in der deutschen Kunst, in der Tat musikalische Wirklichkeit geworden ist, stehen die Komödie „Leonce und Lena" (nach Georg Büchner), die Lustspieloper „Die pfiffige Magd" (nach Holberg) gegenüber. Da jede dieser Schöpfungen in sich geschlossen, von überdurchschnittlicher Feinheit der Faktur und dramatischen Lebens voll ist, versteht man eigentlich nur schwer die Zaghaftigkeit, mit der sich die Bühnen dem Weismannschen Bühnenschaffen nähern. Daß hierin sich grundlegender Wandel vollziehe, ist gewiß nicht der unwillkommenste Geburtstagswunsch, den man dem Meister darbringen kann!
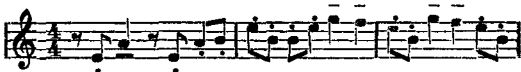
Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.
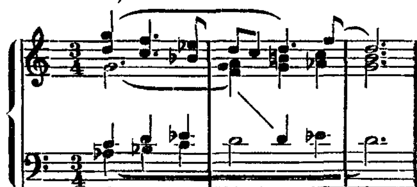
Mitunter wird ein Komponist gerade dadurch bekannt, daß eines seiner Werke — nicht aufgeführt wird. Zum Beispiel Kurt Hessenberg, dessen Streichquartett vor einiger Zeit bei einer Berliner Kammermusikaufführung in letzter Minute vom Programm abgesetzt wurde — angeblich weil es in den beabsichtigten Rahmen nicht hineingehörte. Diese Begründung ist ohne weiteres verständlich. Der hochbegabte Frankfurter Komponist, Schüler von Günther Raphael und Teichmüller in Leipzig und seit 1933 Lehrer an der Frankfurter Musikhochschule, braucht einen ganz anderen Rahmen zu seiner Entfaltung. Nicht genug des Dankes verdient Wilhelm Furtwängler, der Hessenbergs 1939 auf dem Internationalen Musikfest in Frankfurt/Main uraufgeführtes „Concerto grosso" in die Vortragsfolge des 1. Philharmonischen Konzertes aufgenommen hat. Ein offenes Bekenntnis zur jungen Generation und damit zum gesunden Fortschritt, den der 31jährige Tonsetzer in seiner höchst beachtenswerten Arbeit bekundet.

Endlich wieder einmal ein Tonsetzer, der unbeirrbaren Charakter zeigt und ihn zur Grundlage eines starken, eigenschöpferischen Gestaltens macht. Die so übereifrig angestrebte Synthese zwischen vorklassischen Stileigenheiten und neuzeitlichem Ausdrucksvermögen ist eine Klippe, an der schon viele gescheitert sind. Leicht ist es, mangelnde Subjektivität durch ein zur Mode entartetes Epigonentum zu entschuldigen und den Anschein zu erwecken, als sei die Huldigung vor dem Bach-Zeitalter ein ausreichender Ersatz für das Versagen der schöpferischen Persönlichkeit. Kurt Hessenberg gehört zu den wenigen, die restlos von der inneren Notwendigkeit ihrer Berufung überzeugen. Sein „Concerto grosso" spannt den Bogen von der Vergangenheit über die Gegenwart hinweg in die Zukunft. Die Synthese ist gefunden, das Ideal seiner Verwirklichung nahegebracht.

Bereits die ersten Töne des „Allegro ma non troppo" mit seinen kühnen, starren Linien, die sich eng aneinander reiben und doch eine innere Gesetzmäßigkeit künden, lassen aufhorchen. Der Komponist arbeitet häufig mit Quarten, die seine Thematik bestimmen und ihr eine eigene, herbe Harmoniefärbung geben, beispielsweise in folgendem Trompetenmotiv:



Ein weiteres Thema im Mittelsatz ist den Bläsern anvertraut (beide Beispiele sind dem Programmheft entnommen):



Die formalen Beziehungen zur Vorklaſſik ſind durchaus loſer Natur. Der Titel des Werkes bedeutet keine Abhängigkeit von großen Vorbildern, vorherrſchend iſt das ſympathiſche Beſtreben einer Auflockerung in freier Behandlung des Concertinos, das von Fall zu Fall den verſchiedenſten Inſtrumenten anvertraut iſt und damit als formbildend kaum noch in Erſcheinung tritt. Die Schöpfung verrät ebenſoviel handwerkliches Verantwortungsgefühl wie Sauberkeit und Reinheit der Geſinnung voll ausgeſprochenem Adel der Seele. Eine Kompoſition, die weniger in jugendlichem Drang als in bedachtſamem Ernſt entſtanden iſt. In den ſorgſamen Steigerungen, vor allem aber in den Kadenzen ſpürt man bis zum letzten Ton die peinliche Genauigkeit der Ausfeilung bis zur völligen Klarheit und Vergeiſtigung des Ausdrucks. Jeder der drei Sätze bewahrt ſeinen eigenen Charakter, und das verinnerlichte Adagio iſt zwiſchen zwei toccatahaft lebhaften Sätzen eingebettet, von denen der letzte durch die Größe barocker Klangpracht beſtrickt. Nach den ſtarken Eindrücken dieſes Abends darf man überzeugt ſein, von Kurt Heſſenberg noch bedeutende Leiſtungen erwarten zu können. Wilhelm Furtwänglers Einſatzbereitſchaft in überzeugender Darſtellung ſteht über allem Lob.

Nicht die gleiche Reife iſt Heſſenbergs „Fantaſie für zwei Klaviere" aus dem Jahre 1938 zuzuerkennen, die an einem Kammermuſikabend der „Gemeinſchaft junger Muſiker" zur Erſtaufführung gelangte. Man hat vielmehr den Eindruck, daß die Einheitlichkeit durch gewiſſe ſtiliſtiſche Schwankungen beeinträchtigt wird. Es fehlt die unbedingte Konſequenz. Es iſt, als ob ſich der Tonſetzer mitunter Gewalt antun möchte, um den verſonnenen Romantiker zu verbergen, der in dem langſamen Mittelſatz unverkennbar iſt. Überzeugend iſt der erſte Teil, ſowie die gewandte Schlußfuge. Dieſer Konzertabend, mit dem die „Gemeinſchaft junger Muſiker" das fünfte Jahr ihres Beſtehens einleitete, bot weiterhin eine kurze Sonate für zwei Klaviere von Helmut Degen, formal nicht zwingend genug in der Beſchränkung der lyriſchen Elemente zugunſten eines großen, übertrieben geſteigerten Ausdrucks, der über den inſtrumentalen Rahmen hinausging. Wenn ſich auch ſeine Thematik mehr auf Andeutungen als Entwicklungen beſchränkt, ſo iſt ſie doch eigenwertig und echt empfunden. Den ſtärkſten Eindruck hinterließ Hugo Puetter mit ſeinem „Duo concertante für 2 Klaviere". Eine ausgeglichene Arbeit mit vielfach eigener Behandlung der Inſtrumente, denen er abwechſlungsreiche, aparte Klangfarben abgewinnt. Der Schwerpunkt liegt auf dem Mittelſatz mit ſeinem zarten, reinen Empfinden. Trefflich die Ausführung durch die temperamentvolle Anneliſe Walther und den zuverläſſigen Georg Kuhlmann. Ein Wort des Gedenkens noch für die rührige „Gemeinſchaft junger Muſiker", die unter Leitung von Agathe von Tiedemann aus beſcheidenſten Anfängen zu einer Vorrangſtellung im Berliner Muſikleben emporgeſtiegen iſt. In Austauſchkonzerten mit Dänemark, Jugoſlawien, Schweden, Norwegen, Rumänien uſw. erweiſt ſich ihre kulturelle Bedeutung. Nicht zuletzt durch die Förderung junger Tonſetzer. Möge ſie noch viele Jahre dieſer im allgemeinen wenig befolgten Ehrenpflicht nachkommen!

Nach wie vor iſt der Beſuch der großen Konzerte ſehr rege. Eine Reihe namhafter Dirigenten wechſelte ſich auf dem Podium des Philharmoniſchen Orcheſters ab, Wilhelm Furtwängler beſcherte in ſeinem zweiten Konzert u. a. César Francks d-moll-Sinfonie in ſtrahlendem Glanz und beglückender Weichheit des Empfindens, Karl Böhm bot eine begeiſternde Wiedergabe des „Don Juan" voll dithyrambiſchem Jubel, Carl Schuricht führte Bruckners „Achte" in der erſtaufgeführten Originalfaſſung zum Siege, der rumäniſche Dirigent Georgescu hatte die Erſte Sinfonie von Prokofieff auf das Programm geſetzt. Arthur Rother betreut vorbildlich das Orcheſter des Deutſchen Opernhauſes, letzthin mit Neuheiten von Alfano („Sakuntala") und Caſella, Fritz Zaun mit dem Städtiſchen Orcheſter verausgabte ſich an Sibelius, deſſen „Zweite" mit ihrem rhapſodiſchen Charakter ſtarke äußerliche Wirkungen erzielte.

Zwei bedeutende Chorkonzerte heben ſich über den Durchſchnitt. Georg Schumanns treffliche „Singakademie" verhalf dem „Paradies" und der „Peri" ſeines Namensvetters zum Erfolg neben der vornehm empfundenen, gehaltvollen „Nänie" von Hermann Goetz. Beſonderem Intereſſe begegnete Günther Ramins Darſtellung der h-moll-Meſſe.

An einer der neuerdings wieder aufgenommenen Ausſprachen zwiſchen Künſtlern und Kunſtſchriftleitern bekannte ſich Ramin zu dem Standpunkt, daß es keine authentiſche Bach-Auffaſſung gäbe, da Bachs eigener Aufführungsſtil ſtark von Äußerlichkeiten abhängig geweſen ſei. Jedes Jahrhundert habe Bach neu für ſich zu entdecken unter Berückſichtigung des jeweiligen Zeitgefühls. Aufſchlußreich waren ſeine Beobachtungen über die verſchiedenartige Einſtellung einzelner Nationen zu Bach. Rußland verrate eine auffällige Neigung zu dem architektoniſchen Prinzip der Bachſchen Kunſt, Nordamerika ſei ſtark für Bach aufgeſchloſſen ſelbſt in kleinſten Liebhaberkreiſen, allerdings in romantiſierender Form, während auf dem Programm eines Orgelkonzertes die unmittelbare Nachbarſchaft Bachs mit muſikaliſchem Kitſch nicht als ſtörend empfunden würde. In nordiſchen Ländern ſetze eine ſtarke Bachbewegung beſonders innerhalb der Jugend ein, während Frankreich an einer ſtreng konſervativen, mehr virtuos als geiſtig-

ſeeliſch bedingten Bach-Auffaſſung feſthalte. — In ſeiner Darſtellung der h-moll-Meſſe bekundete Ramin eine erfreulich geſunde Einſtellung, die einen herben Grundcharakter aufwies, ohne auf gefühlsmäßige Auslegung zu verzichten. Er verwendet kleines Orcheſter, zu den Arien nur den halben Streichkörper, als Continuo durchgehend die Orgel mit Streichbäſſen in typiſch barockhafter Regiſtrierung. Die hohe Kultur des Philharmoniſchen Chors war bewunderswert.

Zu den zahlreichen Soliſtenkonzerten zählt ein Liederabend Gerhard Hüſchs, der ſich ausſchließlich Liedern von Kilpinen widmete, darunter manche Neuheit wie der „Schneefall", die Notenbeilage aus dem Kilpinenheft unſerer ZFM. Bewunderswert bleibt die Größe ſeiner Einſatzbereitſchaft, die Tiefe ſeiner Ausdeutung voll ſeeliſcher Bewegtheit, die Kultur ſeines edlen, gepflegten, warmherzigen Organs. Sein Konzert war eine Feierſtunde der ſtillen Andacht im wiederum äußerſt lebhaften Konzertbetrieb der Reichshauptſtadt. (Schluß folgt.)

Muſik in Köln.

Von Hermann Unger, Köln.

Immer deutlicher erweiſt ſich die Ausrichtung des Kölner Muſiklebens als zeitbetont: das zweite Gürzenichkonzert ſtand unter dem Motto „Slawiſche Muſik" mit ſeinem „Poème de l'extase" Skriabines als klangſchwelgeriſcher Einleitung, dem Dvořákſchen Geigenkonzert — mit Vaſa Prihoda als glänzendem Soliſten — als Mittelſtück und Tſchaikowskys Fünfter als gefühlsſattem Ausklang. Führte hier GMD Prof. Eugen Papſt das Szepter, ſo leitete ſein Amtsnachfolger in Münſter, Hans Rosbaud, den zweiten Abend des Zyklus „Vom goldnen Überfluß", den der Reichsſender Köln mit „Kraft durch Freude" gibt, ebenfalls mit ſlawiſcher Muſik: der Ouvertüre zu Glinkas „Ruslan und Ludmilla", dieſem leichtgeſchürzten famoſen Spielſtück, den Polowetzer Tänzen Borodins und der Sinfonie „Aus der neuen Welt" Dvořáks, deren Heimatſehnſucht er mit feinem Nachempfinden muſikaliſch deutlich werden ließ. Zu Tſchaikowskys Rokokovariationen begleitete er den Berliner Cellovirtuoſen Adolf Steiner mit Umſicht. Das dritte Gürzenichkonzert galt Verdis „Requiem", das 1877 in Köln unter des Komponiſten Leitung zuerſt erklang, und deſſen muſikantiſche Melodienſeligkeit auch diesmal wieder hinriß. Amalie Merz-Tunner und Eliſabeth Höngen (Düſſeldorf), Walter Ludwig und Mathieu Ahlersmeyer (Dresden) vereinigten ſich zu einem idealen Soloenſemble. Wie dieſes Konzert ſo waren auch die noch zu nennenden wieder ausverkauft und von zahlreichen Angehörigen der Wehrmacht beſucht. Köln entwickelt ſich mehr und mehr zum Ausgangspunkt des kulturellen Lebens hinter der Weſtfront. So fanden auch die Bunten Sonntagnachmittage der „Kraft durch Freude" lebhaften Zuſpruch. Auch hier ſah und hörte man italieniſche Muſik und Muſiker, ſo die Mailänder Koloraturſängerin Maria Sigri, den Tenor Marabottini und Giovanni Evangeliſti, die Arien, Duette und Terzette von Bellini, Verdi und Donizetti, vom Rheiniſchen Landesorcheſter unter Heribert Weyers famos begleitet, meiſterlich vortrugen. Im Rahmen eines Kammermuſikabends bot die gleiche Organiſation Inſtrumentalwerke und Lieder von Dvořák, Dohnanyi, Brahms und Pfitzner, denen das Erich Rummel-Trio und die Maria Philippſchülerin Ellen Boſenius vortreffliche Interpreten waren. Die „Gilde" hatte das Kammerorcheſter des Muſikhochſchullehrers Alfred Scharrenbroich gewonnen, das Stücke von Gluck, Haſſe, Stamitz, Haydn und Mozart mit beſtem Gelingen zum Klingen brachte. Die Hanſeſtadt Köln tritt immer wieder als Gaſtgeberin unſerer Wehrmacht-Angehörigen hervor: ſo lud ihr Oberbürgermeiſter Dr. Schmidt Offiziere und Mannſchaften in den Gürzenichſaal, wo ihnen neben guter Verpflegung Muſik, dargeboten von Solokräften des Opernhauſes, Arien von Lortzing u. a. m. geſpendet wurde.

Eine neue Reihe Morgenfeiern „Vom deutſchen Soldatentum" wurde eröffnet, die Leſungen (z. B. Friedrichs des Großen Rede vor Leuthen und ſein Teſtament) und Geſänge wie Inſtrumentalwerke bot. Eliſabeth Delſeit als Sopraniſtin, Pillney als Pianiſt, Reinhard Fritzſche als Flötiſt und Prof. Michael Schneider als Organiſt wirkten einträchtig zuſammen. Die zweite dieſer Veranſtaltungen ſtand unter dem Zeichen der Totenehrung und brachte Geſänge von Brahms und Schubert (Trude Fiſcher), Klavierwerke von Händel und Beethoven (Mary Janſen-Füſſel), Orgelwerke mit Geige (Prof. Bachem und G. M. Kiſſelbach), ſowie die Rede des Perikles auf die Gefallenen. Die neu eingeführten Stapelhauskonzerte ließen vom Priska-Quartett Michael Haydns Divertimento und Beethovens Werk 18, 2 ſowie Tartinis Teufelsſonate zu eindrucksſtarkem Gehör kommen. In der Staatl. Hochſchule für Muſik, die bald ihre Pforten wieder ganz öffnen wird, ſtellte ſich im erſten Samstagskonzert der neugewonnene Geſangsmeiſterlehrer Julius Gleß ſeinen zahlreichen Kölner Freunden als tiefempfindender und plaſtiſch geſtaltender Ausdeuter Schubertſcher und

Wolffcher Gesänge vor, von Prof. Dr. Hasse begleitet, und Prof. Jarnach trug mit Prof. Beerwald Busonis Violinsonate G-dur ausgezeichnet vor. Die Konzerte junger Künstler zeigten den jungen, aber schon als Reichssieger hervorgetretenen R. Griesbach als Komponisten echtempfundener Gesänge, denen Frl. Sieckmann eine vorzügliche Interpretin war. Der Bachverein hatte Emmy Leisner verpflichtet, die ganz wundervoll Arien von Bach und Händel vortrug, unterstützt von dem, durch Erich Kraack geleiteten Kammerorchester. Im Opernhause kam Wagners „Tristan" unter Karl Dammer zu einer mitreißenden Wiedergabe und im Reichssender Köln gedachte man des 65jähr. Chordirigenten Karl Kämpf durch eine Sendung von Klavierwerken und Liedern, denen Karl Delseit und Käthe Höter sorgfältige Auslegung zuteilwerden ließen.

Musik in Leipzig.

Von Horst Büttner, Leipzig.

Theater.

Die Städtische Oper holte die örtliche Erstaufführung von Strauß' „Frau ohne Schatten" nach. Jene sorgfältige Arbeit, die in szenischer wie musikalischer Beziehung den Neuheiten hier durchwegs gewidmet wird, kam auch diesem Werk zugute, dessen bühnengemäße Verwirklichung ja besonders schwierig und dessen befriedigende musikalische Gestaltung nur wirklichen Kennern von Strauß' Eigenart möglich ist. Diese Voraussetzung traf vor allem auf den Dirigenten Paul Schmitz zu, der seine besondere Eignung gerade für Strauß'sche Werke hier wieder hervorragend bewährte. Auf der Bühne gaben Walther Zimmer dem Barak und Margarete Bäumer der Färbersfrau plastischen Umriß, Camilla Kallab gewann der Amme ab, was ihr möglich war, dem Kaiser lieh August Seider den Glanz seiner Stimme. Die Kaiserin sang in der von mir besuchten Vorstellung der Gast Hilde Scheppan mit gutem Gelingen. Durchwegs treffliche Besetzung auch der kleineren Rollen. Die Spielgemeinschaft hatte Wolfram Humperdinck gut aufeinander abgestimmt; die Bühnenbilder von Max Elten wurden den mythisch-märchenhaften wie den realistischen Elementen des Werkes gleichermaßen gerecht. Wenn also trotzdem ein Rest blieb, so lag es doch an dem Werk, dessen Text zu wenig von der Bühne her gestaltet ist.

Mit neuen, niedlichen Bühnenbildern von Max Elten stellte sich Lortzings „Zar und Zimmermann" vor. Willy Wolff gab ansprechend den Zaren. Die Doppelbesetzung kam mancher Rolle zustatten: dem van Bett durch Gottlieb Zeithammer und Walter Streckfuß, dem Peter durch Alfred Bartolitius und Hanns Fleischer, der Marie durch Lotte Schürhoff und Ursula Richter. Die musikalische Leitung besorgte zuverlässig Wolfgang Allio. Die Spielleitung von Sigurd Baller würde erheblich gewinnen, wenn sie das Prinzip der Lebendigkeit (das beim Chor freilich mehrfach in starre, unnatürliche Gruppierung umschlug) etwas mehr von der Musik her und weniger um seiner selbst willen anwenden würde. Van Bett ist nicht Frosch, und die Musik von Lortzing ist tatsächlich so gut, daß man von ihr nicht abzulenken braucht.

Zu einem schönen, ja sogar unvergeßlichen Theaterabend geriet die neue Bühnengestaltung von Glucks „Orpheus". Hans Schüler und Max Elten stimmten den szenischen Rahmen und die szenischen Vorgänge völlig auf die wunderbare klassische Klarheit, von der das Werk getragen ist. Besonders eindrucksvoll waren die durch Wurfbilder auf den Rundhorizont erzielten Blickwirkungen. Dieses ideale Zusammenstimmen aller Beteiligten zu einer vollendeten Werkwiedergabe geschah auch von der Musik her. Paul Schmitz gab als Dirigent eine wahrhaft gestaltungsmächtige Leistung. Die neue Altistin Maria Cornelius bewies als Orpheus ein außergewöhnliches Format, die Eurydike von Irma Beilke kann man sich vollendeter nicht vorstellen, und die stimmlichen Qualitäten von Lotte Schürhoff sind eigentlich noch nie so gut zur Geltung gekommen wie in ihrer Rolle als Amor. Auch der klangschön singende, von Johannes Fritzsche einstudierte Chor bleibe diesmal nicht unerwähnt. Der Riesenbeifall der Zuhörerschaft ist wohl ein deutlicher Beweis dafür, daß Glucks Opern, die doch immer sehr weit am Rande des üblichen Opern-Werkbestandes stehen, nur einer erstklassigen Aufführung bedürfen, um auch von breiteren Kreisen der Theaterbesucher nach Gebühr gewürdigt zu werden.

Der Zufall wollte es, daß Gluck, der sonst jahrelang nicht zu hören ist, während der letzten Wochen noch mit einem weiteren Werk im Leipziger Musikleben vertreten war: Die Wiener Sängerknaben würzten ihr Konzert mit der szenischen Wiedergabe des Schäferspiels „Die Maienkönigin", das in dieser Besetzung natürlich doppelt reizvoll wirkte. Die jugendliche Singgemeinschaft erweckte unter ihrem Leiter Viktor Gomboz aber auch mit dem konzertmäßigen Vortrag von hochkünstlerischen Chören und Volksliedern berechtigte Begeisterung. (Über die Konzerte des gleichen Zeitraumes berichtet das nächste Heft.)

Musik in München.

Von Wilhelm Zentner, München.

Der Spielplan der Staatsoper hat in den ersten Wochen des neuen Spieljahrs vom stehenden Repertoire, vor allem von den glanzvollen Neuinszenierungen der Festspielzeit gezehrt. Im künstlerischen Personal hat sich im allgemeinen kein einschneidender Wechsel vollzogen; lediglich im Altfach begegnet man mehreren neuen Gesichtern. Die bedeutendste Neuverpflichtung dürfte die von Elisabeth Höngen sein, die wir allerdings vorläufig noch mit anderen Bühnen teilen müssen. Hatte man bereits von ihrer Amme in „Frau ohne Schatten" und Ortrud in „Lohengrin" den Eindruck außergewöhnlichen Stimmtums sowie einer elementaren Theaterblütigkeit gewonnen, so sollte eine wahrhaft königliche Verkörperung der Amneris in Verdis „Aida" das Bild dieser Persönlichkeit noch weiter ausrunden und vertiefen. Auch die beiden anderen in unser Ensemble eingetretenen Altistinnen Erika Koch und Ruth Michaelis haben sich stimmlich, die erstere vor allem auch in der Fähigkeit vielseitiger Verwendbarkeit, aufs beste ausgewiesen und eingelebt.

Eine besondere Genugtuung für die Münchener Opernfreunde war die Tatsache, daß Wilhelm Rode das stolze Jubiläum seiner 250. Verkörperung des Hans Sachs in Wagners „Meistersingern von Nürnberg" an der Stätte seines ehemaligen langjährigen Wirkens beging. Denn Rode, obwohl nunmehr Generalintendant des Deutschen Opernhauses in Berlin, zählt als Bühnenkünstler immer noch zu den „Unsern". Versinnbildlicht sich doch in seiner Persönlichkeit ein Stück Münchener Wagnertradition, die während seiner Münchener Schaffensjahre vor unseren Augen gewachsen und zu einzigartiger Größe emporgeblüht ist. Rode ist in der Tat einer jener Künstler, die ihr ganzes reiches Wesen an die zu verkörpernde Gestalt dahingeben; wir standen auch diesmal wieder völlig im Banne eines solchen inneren Ergriffenseins, das die Gestalt von innen durchleuchtet und Rodes Sachs zu einer Norm macht, an deren Geschlossenheit man sich versucht fühlt, jeden anderen Vertreter der Partie zu messen.

Gleich zu Beginn der neuen Spielzeit hat die Leitung der Bayerischen Staatsoper mit der Erfüllung eines von den Münchner Musikfreunden sehnlich gehegten Wunsches begonnen. Wagners „Ring des Nibelungen" zählt für den Münchner Theaterbesucher zum selbstverständlichen Spielplanbesitz. Nachdem wir im abgelaufenen Spieljahr zum ersten Mal seit Jahrzehnten auf die geschlossene Darstellung der Tetralogie hatten verzichten müssen, hat nunmehr eine völlige Neuinszenierung derselben mit „Rheingold", nahezu genau 70 Jahre nach der Münchener Uraufführung vom 22. September 1869, ihren Anfang genommen. Die Grundsätze, nach welchen dabei verfahren werden soll, traten klar und eindringlich im Aufführungsbilde hervor. Dieses hielt im allgemeinen an jener szenischen Erscheinungsform fest, wie sie Wagner vorschwebte, ohne deshalb auf gewisse Neuerungen und Verbesserungen, wie sie durch den Stand der heutigen Bühnentechnik möglich, ja, vielleicht Pflicht geworden sind, zu verzichten. Die Neuinszenierung erhärtete Wagners szenische Welt als eine realistische, hinter der die dem Handlungsvorgang innewohnende Symbolik auch vom unvorbereiteten Zuschauer erfaßt und aufgenommen werden kann. Ludwig Sievert, ein seit vielen Jahren in die Probleme der Ring-Inszenierung gründlich eingedrungener Künstler, hat auch diesmal Bühnenbilder geschaffen, die jede „Stilisierung" vermeiden, wie sie dem Wagnerschen Realismus (selbst das Gestein des Rheingoldfelsens läßt sich geologisch einwandfrei bestimmen: Schiefer!) unangemessen wäre. Indes verbannt der Bühnenbildner innerhalb dieser Sphäre jeglichen kleinlichen Naturalismus und ertrachtet eine einfach monumentale, dem mythischen Wesen des Dramas entsprechende Form. Ein neuer, von Wagners Vorschriften allerdings sich entfernender Einfall ist das Erscheinen der Erda, die nicht mehr aus der Tiefe auftaucht, vielmehr über einem breit im Hintergrunde hingelagerten Felsmassiv thront, gleichsam Sinnbild eines sogar die Götter übergipfelnden Schicksals. Die Rheintöchter bekennen sich mehr zum Fisch- als zum Menschenwesen, schuppige Fischhaut umschließt sie bis zu den Armen, das Gesicht zeigt larvenhaft starre, fast medusenhafte Züge. Die Spielleitung von Rudolf Hartmann hat aus gründlicher Kenntnis des Werkes zu gestalten vermocht, um sich zwar nicht überall an den Wortlaut, wohl aber an den Geist der Wagnerschen Vorschriften zu halten. Die musikalische Leitung von Clemens Krauß, auf sorgfältige Klangabstimmung im Orchester und peinliche Deklamationsdeutlichkeit auf der Bühne bedacht, bevorzugte flüssige, ablauffreudige Tempi, um nur an gewissen Höhepunkten wie Alberichs Fluch oder beim Erscheinen der Erda mehr ins Breite auszuladen. In der Besetzung wetteiferten neue Rollenträger in Person von Hans Hotter (Wotan), Trude Eipperlo (Freia), Peter Anders (Froh) mit den klassischen Vertretern des Münchner Wagnerstils wie Luise Willer (Fricka), Ludwig Weber (Fasolt), Paul Bender (Fafner) und Carl Seydel (Mime). Für den Loge steht eine Doppelbesetzung zu Gebote, die in Julius Patzak und Julius Pölzer zwei ebenbürtige, in ihrer Eigenart un-

vergleichbare Vertreter einander gegenüberstellt. Scheint Patzak mit seiner geschmeidigen Deklamation und seinem schleichenden Wesen mehr auf eine Vermenschlichung bedacht, so vergöttlicht Pölzer eher seinen Loge, indem er ihm Züge eines nahezu prometheischen Trotzes einmeißelt. Den Alberich gestaltete mit flammender Dämonie Jean Stern (Frankfurt): wie vielseitigen Schlags dieser Künstlersänger ist, sollte sich am nächsten Abend zeigen, wo er als Luna in Verdis „Troubadour" einsprang, um hier mit einer nicht minder stilhaltungsbewußten Leistung in einer gesanglich und darstellerisch völlig anders gearteten Aufgabe zu überraschen!

Im Konzertsaal hatte der Ruf und Name der Wiener Philharmoniker, potenziert durch die Stabführung Wilhelm Furtwänglers, die Musikfreunde in hellen Scharen gelockt. Die Vortragsfolge umfaßte nur Werke, die dieses herrliche Orchester in seinem ebenbürtigen Wetteifer der einzelnen Instrumentengruppen, mit seiner berückenden Spielwärme, Klangkultur und eingeborenen Musikalität nicht nur auf der virtuosen Palette, zugleich im Blute hat: Haydn, Schubert, Richard Strauß. — Zu einem weiteren großen Ereignis gestaltete sich die Münchener Erstaufführung von Anton Bruckners „Achter" in der Originalfassung der Gesamtausgabe, dargeboten im Rahmen des 4. Philharmonischen Konzerts unter Oswald Kabasta. Wie sehr es sich um die Wiederherstellung des ursprünglichen Gestaltungswillens des Meisters handelte, wurde vor allem deutlich beim Erklingen der zehn weggefallenen Takte im Adagio, die insofern einen wesentlichen Formteil darstellen, als sie wohl als Auskomponierung der absteigenden Schritte des Hauptthemas zu gelten haben. Im übrigen sei noch angemerkt, daß das *fff* statt der Diminuendo-Vorschrift bei der letzten Tuttistelle des ersten Satzes dem Münchener Konzertbesucher nichts absolut Neues war, denn Siegmund von Hausegger hatte diesen „echt Brucknerschen Kontrast", der nach dem Abbrechen im mächtigsten Stärkegrad das *pp* der Coda in wahrhaft erschütterndem Gegensatz hervortreten läßt, bereits bei einer früheren Wiedergabe der Sinfonie anstatt jenes allmählichen Übergangs in seine originalen Rechte eingesetzt. Die Aufführung atmete unmittelbare Brucknernähe. Bereits 10 Tage vor Ansetzung des Konzerts war sie völlig ausverkauft, so daß am nächsten Tage eine Wiederholung stattfinden mußte. Es kommen in München freilich auch drei Umstände zusammen, wie man sie selten in derart glückhafter Ergänzung vereint findet: ein berufener Brucknerdirigent wie Kabasta, ein wahrhaft erlesenes Brucknerorchester wie die Münchener Philharmoniker und die glühende Brucknerliebe der Münchener Musikfreunde! (Schluß folgt.)

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Eine zweite anerkennenswerte Tat der Wiener Volksoper bestand darin, der pantomimischen Ballettkunst einen ganzen Abend gewidmet zu haben und hiebei eine der im Altreich bereits seit längerer Zeit bewährten modernen Tanzhandlungen in Wien heimisch gemacht zu haben, nämlich die „Kirmes von Delft" von Hermann Reutter.

Wir haben in diesen Blättern wiederholt unserem Bedauern darüber Ausdruck gegeben, daß Wien, einst die Stätte hervorragender tänzerischer Einzel- und Gesamtleistungen, von der aus die Ballettkunst und die Ballettmusik so wertvolle Anregungen und Bereicherungen erfahren haben, seit Jahren schon diese doch immerhin bedeutsame Seite deutscher Bühnenkunstübung fast völlig vernachlässigt hat. Es war dies umso beklagenswerter und verwunderlicher, als aller Orten im übrigen Deutschland ein gewaltiger Aufschwung im Bühnentanz zu bemerken war, so daß es geradezu als besondere Aufgabe der Wiener Staatsoper, als der einstigen fruchtbaren Pflanzstätte dieser Kunstübung, erschienen wäre, hier tätig mitzutun und nicht zurückzustehen. Dies umso mehr, als der Tanz auch bei uns längst die Reinigung erfahren hat von all dem, was sensationsgierige Regisseure an Falschem, Unechtem und Undeutschem zuletzt in ihn hineininterpretiert hatten. Die natürliche Begleiterscheinung dieses inneren Aufschwungs war — im Altreich, aber im Stillen und bisher unaufgeführt auch bei uns! — eine gesteigerte künstlerische Produktion in neueren Bühnentanzwerken, in denen die deutsche Fantasie unbegrenzte Möglichkeiten eines neu gewonnenen künstlerischen Audrucks fand. Eines dieser im Altreich bereits seit längerer Zeit und erfolgreich aufgeführten Ballette ist diese „Kirmes von Delft" und das Verdienst, sie und damit die Gattung durch eine Aufführung in Wien wieder eingeführt und damit auch die Musik- und Tanzstadt Wien wieder in die Reihe der an edler Tanzkunst interessierten deutschen Großstädte zurückgeführt zu haben, gebührt der Wiener Volksoper.

Das neu aufgeführte Werk soll uns zu keinen Superlativen verleiten, denn es ist an sich gewiß nicht absolut vollkommen: es haften ihm Mängel choreographischer und musikalischer Art an. So ist nicht zu verkennen, daß die in den beiden ersten Bildern angeregte Handlung dann im dritten und letzten Bild zum eben bloß Bildhaften verflacht,

indem das Stück den anfangs leitenden Gedanken, daß zwei Liebende (der Student und sein Mädchen) durch eine Art von zauberhafter Tanzhexe doch nur vorübergehend getrennt werden konnten, zu keiner befriedigenden Lösung bringt. Während das erste Bild mit seinen derb-klotzigen, alten Breughelbildern abgelauschten Bauerntänzen einen großartigen Anfang zeigt, versiegt das Bewegungselement im 2. und 3. immer mehr und wird zuletzt zum nichtssagenden bloßen Bild. Auch wirkt es stilwidrig, wenn in das Kirmestreiben einer altholländischen Volksszene plötzlich ein Solo mit Spitzentanz eingeschoben wird, wo doch das Fremdartige einer berückenden Frauenerscheinung auch durch andere Mittel glaubhaft zu machen gewesen wäre. Auch die Musik Reutters — wenn wir zunächst unsere Bedenken loswerden wollen — von der wir in Wien durch seinen „Großen Kalender" einen nicht immer erfreulichen Eindruck gewonnen hatten, hält auf die Länge nicht durch: die Lieblingsmanier des (gewandten und erfahrenen und vor allem blendend instrumentierenden) Komponisten bilden liegende Stimmen und Ostinato-Figuren, die das Aufkommen einer von innen her belebten schwungvollen Melodik hindern. Und doch besitzt Reutters Musik im hohen Grade illustrative Bildhaftigkeit, die der tänzerischen und mimischen Ausdeutung sehr entgegenkommt, dann aber allerdings mehr zu großen Tanzszenen, zu Auftritten und Massenbewegungen, als zu eigentlichen, in sich geschlossenen Tanzformen paßt; gerade diese, im „Textbuch" angekündigten „bunten Volkstänze" bleiben daher auch leider aus. Indes können alle diese choreographischen und musikalischen Mängel — die wir nur aus Liebe zur Sache und in der Hoffnung, damit der pantomimischen Kunstentwicklung selbst zu dienen, erwähnen — nicht darüber täuschen, daß wir es hier mit einem wirksamen, in hohem Grade interessanten, modernen Bühnentanzwerk zu tun haben, das als Gattung gewertet ebenso Beachtung verdient wie durch die praktische Vorführung in der Wiener Volksoper zum Lob dieser selbst. Hier ist vor allem als Hauptverdienst der neuen Choreographin, der neuen Ballettmeisterin Leonore Kerre, ihre eigene solistische Leistung gebührend hervorzuheben, die als Spitzentänzerin die Rolle der in das bäuerliche Volkstreiben wie eine fremde Erscheinung tretenden „Tänzerin" mit vollendeter Technik meisterte. Auch die übrigen Mitwirkenden waren um pantomimische Ausdeutung ihrer Partien erfolgreich bemüht: Theo Killer als der der fremden Erscheinung verfallene Student, Liesl Beer als das um seine Liebe betrogene Bürgermädchen, Karl Fränzge mit den lustigen Kapriolen des Gauklers und Herbert Willems in der schaurigen Figur des Henkers. Die musikalische Leitung lag in den geschickten Händen von Walter Pflüger. — In einer, den zweiten Teil des Ballettabends bildenden Folge „Bunter Tänze" kam schon Bekanntes neben Neuerem zur Aufführung, wofür nicht weniger als vier Choreographen zeichneten: neben Leonore Kerre und der gleichfalls schon genannten Grete Führer noch Andrej Jerschik, der bisherige Ballettmeister der Volksoper, und Dia Luca. Die Fülle des auch hier Gebotenen entzückte die Wiener, die so lange keinen rechten Bühnentanz mehr gesehen haben; — wir möchten dem „Zigeunertanz", als dessen musikalische Schöpfer unklarerweise drei slawisch klingende, uns unbekannte Namen genannt waren, den Vorzug geben, schon deshalb, weil sich auch darin die ausgezeichnete persönliche Kunst der Kerre aufs neue wirksam und erfolgreich bewährte.

GMD Hans Weisbach hat sich, da er nunmehr als Nachfolger Dr. Karl Böhms die ständigen Orchesterkonzerte im Wiener Konzerthaus eröffnete, aufs glänzendste eingeführt mit einem Abend, auf dessen Programm lediglich der Name Bruckners stand, mit dem Te Deum und der IX. Sinfonie in der Originalfassung. Mehr hätte es nicht bedurft, um dem neuen (in Wien schon von früheren Gastspielen her bestens bekannten und geschätzten) Dirigenten die Sympathien der Wiener ganz nahe zu bringen. Indem er das Te Deum voranstellte, erzielte er, daß die ergreifende Endwirkung des Abends dem berühmten langsamen Satz der IX. verblieb, der ja auch der letzte von Bruckner vollendete ist. Weisbach musiziert so, daß ihm die vorhergegangene gründliche Probenarbeit die freieste Entfaltung des schöpferischen Willens ermöglicht und die Gliederung im Aufbau der einzelnen Sätze und Teile nach ihrem inneren Geist klar und entschieden zur Geltung kommt. Er hebt die Generalpausen vielleicht stärker hervor, als man es sonst hört, aber auch dies dient ihm nur zur Verdeutlichung einer Thematik, die in ihrer genialen Gegensätzlichkeit und Vielfalt ihresgleichen wohl in der ganzen Musikliteratur sucht. So erleben wir in seiner Interpretation Bruckner in seiner ureigensten Tonsprache, in der sein Geist überraschend neue und eigene Wege ging. Auch die IX. klingt in ihrer Urgestalt, die zugleich die Proportionen der Struktur wieder herstellt, ungleich herber, als sie Ferdinand Löwe „appretiert" hatte, um dem vermeintlichen damaligen Zeitgeschmack entgegen zu kommen. Auch die Riesenmaße der Form werden nun verständlicher. Das Te Deum erlebte eine der besten und einheitlichsten Aufführungen, die ich je gehört habe: namhafte Solisten (Esther Réthy, Lilly Schlusina, Anton Dermota und Dr. Paul Lorenzi) und ein vorzüglich geschulter Chor (der Wiener Singakademie, verstärkt durch den Schubertbund) half im Verein mit dem längst zur höchsten Höhe emporgestiegenen Stadtorchester der Wiener Sinfoniker, um diesen ersten offiziellen

Weisbach-Abend zu einem weithin wirksamen und bedeutsamen Auftakt für die Tätigkeit unseres neuen Konzertdirektors zu kennzeichnen.

Tiefe Wirkung erzielte auch das Mildner-Quartett, das ja berufen war, bei dem diesjährigen Großdeutschen Brucknerfest das Streichquintett des Meisters zu spielen, mit der Wiederholung dieses herrlichen Stückes im Wiener Konzertsaal. Die beteiligten Herren (Alfred Mildner, Willy Pitzinger, Adolf Löffler und Eduard Lukas, ergänzt durch Arthur Kreiner an der 2. Viola) bieten ein vorbildliches Zusammenspiel, bei dem man das beruhigende Gefühl hat, wie emsig hier studiert wurde, wie diese fünf Künstler sich über jedes Detail in so und so viel Proben klar geworden sind, wie nichts dem Zufallsspiel überlassen bleibt, sondern alles mit tiefem Eindringen in Geist und Form des Werkes gebracht wird. Diese hervorragende Wiener Quartettvereinigung, die heuer ihr 15. Spieljahr feiert, setzte vor das Brucknersche Quintett das etwas bizarre und unruhige Streichquartett Max Regers in A-dur (Werk 54), dessen Variationensatz, wie immer bei Reger, von besonderer Schönheit und Ausgeglichenheit ist. Den Schluß des Abends bildete Beethovens e-moll-Quartett, Werk 59, auch dieses mit der ganzen hingebenden Einfühlung vorgetragen. Wir würden wünschen, daß es diesem Quartett durch die Zeitumstände ermöglicht werde, sich wieder in zyklischen Veranstaltungen dauernd in Wien zu betätigen. (Schluß folgt.)

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

G. Armando: Concertino für Oboe u. Streichorchester. Werk 11. Klavierauszug Mk. 4.—, Stimmen zunächst nur leihweise, Ausgabe für Oboe und Klavier Mk. 5.— no. Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Joh. Seb. Bach: Klavierkonzert D-dur für Klavier, Flöte, Violine und Streichorchester. Für 2 Klaviere unter Beibehaltung der Original-Solostimme im 1. Klavierpart herausgegeben von Bruno Hinze-Reinhold. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Joh. Seb. Bach: Orgelsonate Nr. 6 G-dur. Für 2 Klaviere übertragen von Hermann Keller. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Joh. Ludwig Bach: Ouvertüren-Suite in G-dur für 2 Violinen, Viola, Violoncello, Cembalo. Universal-Edition, Wien.

Fröhlicher Beethoven. 15 kleine Tänze. Für Klavier zu 4 Händen herausgegeben von Leopold Josef Beer. Mk. 2.—. Universal-Edition, Wien.

Theodor Berger: „Malinconia" für Streichorchester. Werk 5. Ries & Erler, Berlin.

Theodor Berger: Rondino giocoso für Streichorchester. Werk 4. Ries & Erler, Berlin.

Rudolf Bode: Gottfried Keller-Lieder. 4. und 5. Heft. Liederwerk Heft 9/10. Je Mk. 2.50. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Rudolf Bode: Goethe-Lieder. Liederwerk Heft 11. Mk. 2.50. Chr. Friedr. Vieweg, Berlin.

Rudolf Bode: Hafis-Lieder. Liederwerk Heft 12. Mk. 4.—. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, herausgegeben vom Deutschen Volksliederarchiv. 2. Band: Balladen, 2. Teil, 2. Hälfte; 3. Band: Balladen, 3. Teil, 1. Hälfte. Walter de Gruyter & Co., Berlin.

Carl Ehrenberg: Drei Lieder nach Gedichten von Goethe für eine mittlere Stimme mit Klavier oder Kammerorchester. Werk 31. Ries & Erler, Berlin.

Fidelio F. Finke: Egerländer Sträußlein. Eine Reihe kleiner Stücke für Klavier zu 2 Händen nach Egerländer Volksweisen. Mk. 1.50. Universal-Edition, Wien.

Hans Fischer: Fest der Zünfte. Kleine Tänze und Stücke für zwei Blockflöten in C. 2 Hefte je Mk. —.35. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Martin Frey: Schule des Pedalgebrauchs. Als Unterrichtswerk für die Unter-, Mittel- und Oberstufe. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Martin Frey: Kleine Stücke großer Meister. Eine Sammlung leichter bis mittelschwerer Originalstücke in 3 Heften. Ausgewählt, nach pädagogischen Gesichtspunkten geordnet, phrasiert, mit Vortragszeichen und Fingersätzen versehen. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Karl Gerstberger: Streich-Trio fis-moll. Werk 9. Partitur Mk. 1.50. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Otto Jochum: Wanderer im Frühling. Fünf Gesänge für unbegl. Männerchor nach Worten von Arthur Maximilian Miller. Werk 75. Partitur Mk. 2.—, 4 Chorstimmen je Mk. —.40. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Otto Jochum: „Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren." Soldatenlied 1839 für 1 bis 2st. Chor mit zwei Piccoloflöten, Trompete, kl. Trommel, gr. Trommel und Becken ad lib. und Klavier. Partitur Mk. 1.50, Chorstimme Mk. —.05, 4 Instrumentalstimmen Mk. 1.—. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Adolf Hoffmann: Kommt zum Tanz! Eine kleine Tanzliederkantate für Singstimmen, 2 Geigen und Cello. Partitur kplt. Mk. 1.50,

Chorpartitur Mk. —.25, je Streicherſtimme Mk. —.30. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Walter Jentſch: Sonate für Violoncello und Klavier. Werk 22. Ries & Erler, Berlin.

Georg Karſtädt: Bibliographie des Muſikſchrifttums. Jahrgang 1938. 215 S. Geb. Mk. 14.50, broſch. Mk. 12.—. Fr. Hofmeiſter, Leipzig.

Wilhelm Kempff: Arkadiſche Suite für kleines Orcheſter. Werk 42. Ries & Erler, Berlin.

Julius Klaas: Sonate für Viola und Klavier in B-dur, Werk 36. Heinrichhofens Verlag, Magdeburg.

Otto Kobin: „Die Quelle" für Violine und Klavier. Ries & Erler, Berlin.

Heinz Kohlheim: Der junge Chor. Band I: Chöre zur Feier. Heft 4: 9. November. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Stephan Krehl: Beiſpiele und Aufgaben zum Kontrapunkt. 5. Auflage. Broſch. Mk. 3.—. Walter de Gruyter & Co., Berlin.

Hans Lang: Frühlingskantate „Der Schnee iſt zerronnen . . ." für einſt. Chor und Inſtrumente. Part. Mk. 3.—, Chorſtimme Mk. —.30, Inſtrumentalſtimmen Mk. 2.50. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Hans Lang: Märchenbuch. Werk 38. I: Klavierſtücke Mk. 2.—. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Urſula Lehmann: Deutſches und italieniſches Weſen in der Vorgeſchichte des klaſſiſchen Streichquartetts. Kart. Mk. 3.90. Konrad Triltſch, Würzburg.

Robert Leukauf: Drei heitere Claudius-Lieder für mittlere Singſtimme und Klavier. Mk. 2.—. Univerſal-Edition, Wien.

Liederblatt der Hitler-Jugend Nr. 87/88, enthält eine wertvolle Zuſammenſtellung „Lieder der Deutſchen in Polen", die in Zuſammenarbeit mit dem Leiter der Arbeitsſtelle für Deutſche Muſik im Ausland Stuttgart, der Außenſtelle des ſtaatlichen Inſtituts für deutſche Muſikforſchung Berlin, Guido Waldmann, entſtanden iſt.

Victor Luithlen: Führer durch die Sonderſchau „Klaviere aus fünf Jahrhunderten" im Kunſthiſtoriſchen Muſeum zu Wien. Ein vom Verein der Muſeumsfreunde zu Wien herausgegebenes kleines Bändchen mit guten Bildern, das über die an anderer Stelle dieſes Heftes angezeigte wertvolle Schau eingehend unterrichtet.

Joſeph Meßner: Symphoniſche Feſtmuſik. Werk 45a. Ausgabe für Bläſer und Orgel. Partitur Mk. 6.—, Stimmen Mk. 6.—. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Kurt B. Möchel: Rhythmus und Melodie. Ausgabe für Violine und für Kontrabaß. Je Mk. 3.50. B. Schotts Söhne, Mainz.

Joſef Müller: „Neues Liedgut". Fromme deutſche Geſänge für vierſt. Poſaunenchor geſetzt. 28 S. gr. 8°, broſch. Mk. —.90. Poſaunen-Verlag, Dresden.

Oscar von Pander: Des Lebens Lied. Eine Liederreihe für Chor, Soli, Orcheſter und Orgel. Klavierauszug vom Komponiſten. Adolph Fürſtner, Berlin.

Hugo Raſch: „In Liebe ganz verloren". Zehn Lieder nach Gedichten von Emil Grimm. Als Liederſpiel für Sopran, Bariton, gem. Chor und Kammerorcheſter eingerichtet von Walter Berten. Ries & Erler, Berlin.

Joh. Friedr. Reichardt: Kleine Klavierſtücke, herausgegeben und bearbeitet von Gerd Ochs. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Walter Rein: Weihnachten. Muſik zum Singen und Spielen. Hanſeatiſche Verlagsanſtalt, Hamburg.

Fr. Rößler-Graßmuck: Kapriziöſer Walzer. Werk 92. Für Klavier zu 2 Händen. Mk. 1.80. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Erich Scharff: Alte Spielmuſik für drei Blockflöten oder andere Melodieinſtrumente. 2 Hefte je Mk. —.80. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Anton Schindler, der Freund Beethovens: Sein Tagebuch aus den Jahren 1841—43, herausgegeben von Dr. Marta Becker. Dr. Waldemar Kramer Verlag, Frankfurt a. M.

Guſtav Schlüter: Zapfenſtreich der Hitlerjugend für Spielmannszug, Fanfarenzug, Muſikzug und Singſtimmen. Partitur kplt. Mk. 6.60, Stimmen je Mk. —.30. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Joſef Schmalnauer: Orcheſterſchule für Geiger. 4 Hefte. Heft I und II je Mk. 5.—, Heft III und IV je Mk. 4.—. B. Schotts Söhne Verlag, Mainz.

Erich H. Schmidt: Über den Aufbau rhythmiſcher Geſtalten. 14. Band der Neuen pſychologiſchen Studien. Mk. 5.—. C. H. Beckſche Verlagsbuchhandlung, München.

Heinrich Kaſpar Schmid: Über die Hütte weht der Wind. Weihnachtslied nach einem Gedicht von Albert Sergel für gem. Chor, Orgel, 2 Violinen ad lib. Partitur Mk. 1.20, 4 Chorſtimmen je Mk. —.20, 2 Violinſtimmen je Mk. —.25. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Otto Siegl: „Was Liebe iſt —?" für Geſang und Klavier. Mk. 1.20. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Otto Siegl: „Wanderer ſteh!" (Heinrich Lerſch). Eine Heldenweihe für Baritonſolo, Männerchor und Orch. oder Klav. Werk 110. Klavierauszug Mk. 3.—, 4 Chorſtimmen je Mk. —.25, Orcheſterpartitur leihweiſe. Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Weihnacht. Lobeda-Singeblatt Nr. 2 und 21 und Blatt 7—9 der Inſtrumentalblätter der NSG KdF. Hanſeatiſche Verlagsanſtalt, Hamburg.

Fr. Wülbern: Polyphone Violin-Übung. Mk. 2.50. B. Schotts Söhne, Mainz.

BESPRECHUNGEN

Bücher:

ANNA CHARLOTTE WUTZKY: „Der Wanderer". Ein Schubert-Roman. Rm. 4.80. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Die Verfasserin, unermüdlich in der dichterischen Ausschmückung der Lebensläufe unserer deutschen Tondichter, hat nun bei Franz Schubert Halt gemacht und die Freunde ihrer stets sehr lebhaften und eindringlichen Darstellungsweise, die alles Leid und alle Freude der Künstler aus ihren Herzen kommen läßt und dem Alltag nur eine fördernde oder hemmende Rolle zuweist, werden ihr diesmal besonders danken für den feinen und hohen Sinn, mit dem sie allem Kitschig-Sentimentalen und Oed-Wienerischen ausweicht, das sonst in den Dichtungen und Erzählungen „um" Franz Schubert vorherrscht und sein Bild sogar in einem Teile der Fachliteratur entstellt. Rühmenswert ist es auch, daß A. Ch. Wutzky nicht das ganze Leben Schuberts dichterisch behandelt hat, sondern nur seine Jugend, sein Verhältnis zum Vater und seine Beziehungen zu der gräflich Esterházyschen Familie in Zelész. Es ist gottlob nicht der Schubert-Roman, der sich vermessen würde, das ganze, wenn auch kurze, so doch in seinen engen Grenzen vielfältige und abwechslungsreiche Leben des Künstlers in den zu engen Rahmen einer spannenden Erzählung zu pressen, sondern nur ein Schubert-Roman, der den Gesetzen der erzählenden Dichtung, dem Bedürfnisse nach einheitlich geschlossener Handlung durchaus gerecht wird und aus dem uns zugleich die Persönlichkeit Schuberts und das Wesen seiner Kunst mit voller Klarheit entgegentreten. Die Komtesse Karoline, die ihr Herz an den Wiener Musiklehrer gehängt hat, ohne es sich und ihm eingestehen zu wollen und zu dürfen, ist mit schönster dichterischer Eingebung und innig weiblichem Verstehen gezeichnet. Diese Figur allein verleiht schon dem Buche einen tieferen Wert. Aber der breiten Masse der Leser wird vor allem zu empfehlen sein, daß sie sich an der Hand der Dichterin auch einmal mit dem menschlichen Gehalte der Schubertschen Lieder näher befassen. Das sind nicht nur besonders gute Vertonungen guter Verse, sondern wahre Herzensbeichten. Die vertonten Gedichte, seien sie nun von Goethe oder nur von einem der „Schubertianer", sind zwar von Schubert in ihrem Wert und Gehalt richtig erfaßt und in Form und Ausdruck musikalisch ebenbürtig gestaltet worden, aber sie haben doch nur dadurch zum Tondichter gesprochen, daß sie den jeweiligen Zustand seines eigenen Gemütes, seine persönlichen Eindrücke und Erlebnisse mit den besten Worten kennzeichneten; und was uns nun beim Anhören dieser Lieder so mächtig bewegt, das ist nicht nur eine allgemeine musikalische Schönheit, nicht nur die künstlerische Meisterschaft, sondern die überströmende Wärme, mit der Schubert vor uns sein Herz ausschüttet. Auch ohne es zu wissen, erleben wir in Schuberts Liedern das Hoffen und Sehnen, die Leiden und Enttäuschungen eines edlen, gütigen, tief empfindenden, vielleicht zu wenig kraftvollen und dennoch großen Menschen; und daß dieser nicht so sehr durch eine besondere Ungunst des Schicksals, als vielmehr durch seine angeborenen Eigenschaften zur Entsagung verurteilt war, daß ihm ein Schatten zur Seite ging, noch ehe sich das Licht, das seinen Weg beschien, auch von außen verdunkelte, dafür hat die Verfasserin in Schuberts „Wanderer" das rechte Sinnbild gefunden. Doch nicht nur seine Lieder, auch andere Tondichtungen, namentlich die vierhändigen Klavierstücke, die in Zelész entstanden sind, erfahren durch sie eine sinnige Deutung, die das rechte Verständnis dieser heute zu sehr vernachlässigten herrlichen Tonstücke auf das glücklichste fördert. Daß die Verfasserin die Wiener Mundart nicht genügend beherrscht und daß sie im einzelnen manchmal zu breit und überschwenglich wird, das sind kleine Unvollkommenheiten, die neben den geschilderten bedeutenden Vorzügen kaum ins Gewicht fallen. Einige ausdrucksvolle Zeichnungen von Hans Wildermann vervollständigen den Reiz des Buches. Hofrat Max v. Millenkovich-Morold.

Musikalien:

Weihnachtsmusik

im Bärenreiter-Verlag, Kassel:

1. „Weihnachtslieder zum Singen und Spielen am Klavier mit Blockflöte — Geige oder einem anderen Instrument." B. A. 1303.
2. „Das Quempas-Heft", Chorausgabe für gem. Stimmen. B. A. 1301.
3. „Die Quempas-Flöte". B. A. 1304.
4. „Schöne Weihnachtslieder". B. A. 1210.

1930 erschien im Bärenreiter-Verlag das sogen. „Quempas-Heft", eine Auslese wertvollsten einst. weihnachtlichen Liedgutes, welches unsere Vorfahren andächtig-gläubigen Herzens seit Jahrhunderten gesungen haben, das aber leider durch undeutsch-sentimentale Weisen verdrängt worden war. Nun liegt dieser Liedschatz in einer Vielfalt edelster Musizierformen vor uns, zur Beseelung der Weihnachtszeit. Die Ausgabe 1303 bringt die Lieder in leichtem Klaviersatz, denen eine ebenfalls leichte Überstimme für ein Melodie-Instrument mitgegeben ist, die aber auch fortfallen kann. Ausgabe 1301 enthält 2—5st. Sätze alter wie auch zeitgenössischer Meister. Die „Quempas"-Flöte" bringt Begleitstimmen zu den einstimmigen Weisen des Quempas-Heftes für die c''-Blockflöte. Ein Geschenk für sinnige Herzen möchte

das Heftchen „Schöne Weihnachtslieder" (einst.) sein, das Paula Jordan mit zarten Zeichnungen schmückte. Anneliese Kaempffer.

GREGOR JOSEPH WERNER: Pastorella in D für Soloorgel, zwei Geigen, Bratsche und Baß. Bärenreiter-Ausgabe 1557. Herausgegeben von Ernst Fritz Schmid. Bärenreiter-Verlag.

Gregor Joseph Werner war der Vorgänger Joseph Haydns als Kapellmeister beim Fürsten Eszterházy in Eisenstadt seit 1728. Der Herausgeber der Pastorella schließt sein Vorwort mit dem Satze: „In den Weihnachtsmusiken, die er in Eisenstadt zwischen 1728 und 1766 schrieb, zeigt uns Gregor Joseph Werner, sonst ein Meister strengen und herben Satzes, dessen Lebenswerk noch der Erschließung harrt, die ganze Lieblichkeit und einfache Innigkeit deutschen Weihnachtserlebens im Kleide österreichischer Volksmusik, ungemein zu Herzen gehend und in so anspruchsloser Form, daß auch bescheidene Kräfte sich diese Schätze deutscher Volkskunst zu erarbeiten vermögen."

Diese Pastorella wird in den Weihnachtsprogrammen an der Stelle stehen können, die sonst gerne von Händels Orgelkonzerten eingenommen wird. Prof. Friedrich Högner.

CESAR BRESGEN: „Lichtwende", Kantate für großen Chor, Frauenstimmen, Sprecher bzw. Tenor-Solo und Orchester. Partitur Rm. 3.—, Chorpartitur Rm. —.60, Stimmen je Rm. —.50. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde, 1939.

Die Kantate ist aus dem Gemeinschaftserlebnis der Wintersonnwende entstanden. Wort und Weise sind von Cesar Bresgen, der hier sein Temperament puritanisch gängelt und über didaktische Anweisungen einen altertümelnden psalmodierenden Ton anschlägt, welcher anstelle des christlichen „Amen" das heidnische „Eiajo" setzt. Eine ernsthafte Kantaten-Auseinandersetzung, unschwer erarbeitbar. Doch — ist diese Auseinandersetzung auch eine „Lichtwende" des Komponisten, bezeichnend für die Bresgensche Schaffensart, wie wir sie lieben und schätzen? Heinz Fuhrmann.

Hausmusik

CARL RORICH: Ouverture zu einem Puppenspiel für Flöte, zwei Geigen, Cello und Klavier. Verlag W. Martin, Nürnberg.

Ein ansprechendes Werkchen, das erfüllt, was es verspricht und darum seiner Wirkung sicher sein darf. Die Verwendung der Flöte zu den Streichern verleiht einen Klangreiz, der dem Ganzen den erwünschten puppenhaften Ausdruck gibt. Herma Studeny.

HERMANN GRABNER: Hausmusik Nr. 3, Triosonate. Kistner & Siegel Verlag, Leipzig.

Ein außerordentlich musikantisches Werk von sprühender Lebendigkeit und ebenso kühner rhythmischer wie harmonischer Gestaltung. Der erste Satz ist auf ein motorisches Motiv gestellt, von dem auch das zweite Thema abgeleitet ist, trotz der Einheitlichkeit durchaus nicht eintönig. Auch der zweite und dritte Satz deuten das einmal angeschlagene Thema in reizvoller Weise aus und um. Durchgehends ein frischer Zug. Diese Triosonate gehört der Jugend durch ihren Schwung und ihre leichte Spielbarkeit. Herma Studeny.

GERHARD STRECKE: Aus Schlesien. Sing- und Spielmusik nach sudetendeutschen Volksliedern. Verlag Konrad Littmann, Breslau.

Kleine instrumentale Vor- und Zwischenspiele sind beigefügt nebst einer durchlaufenden leichten Begleitung für drei Spieler mit mäßiger Technik. Wo sich musikfreudige Jugend zusammenfindet, wird diese Sammlung immer Freude bereiten. Herma Studeny.

HANS FRIEDRICH MICHEELSEN: Sonate für Geige und Klavier. Bärenreiter-Verlag in Kassel.

Die Satzbezeichnung deutet auf Anlehnung an alte Stilformen. Die Toccata stellt das rhythmische Element in den Vordergrund, die Aria wiegt sich ohne schwelgerisch zu werden im 6/8-Takt, der auch die kurze Chaconne bis auf einen Mittelteil erfüllt und ihr mittels einer durchlaufenden Bewegung Fluß verleiht. Herma Studeny.

MOZART-BACH: Sechs langsame Sätze und dreistimmige Fugen für Geige, Bratsche und Cello. Nach der Vorlage der Gesellschaft der Musikfreunde Wien durchgesehen und bezeichnet von Joh. Nep. David. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Zwei Namen, deren jeder für den Musiker eine Himmelstür öffnet! Da braucht über den Wert kein Wort zu fallen. Bemerkenswert, wie die herbe Bachsche Art selbst in den von Mozart stammenden Einleitungssätzen Ausdruck findet. Die Ausgabe nach einem Original, das in der Bibliothek der Musikfreunde Wien einen langen Dornröschenschlaf hielt, ist um so mehr zu begrüßen, als ja das Streichtrio auch von den Klassikern nicht so reich bedacht wurde wie das Quartett. Besonders für die Hausmusik sind die beiden Hefte eine Bereicherung, denn die darin enthaltenen Werke stellen keine großen technischen Anforderungen. Herma Studeny.

FRIEDRICH DE LA MOTTE FOUQUÉ: Kleine Stücke für Violine und Klavier, Werk 42. Herausgegeben von Dr. Wilhelm Altmann. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Hannover.

Ein besonderes Verdienst hat sich Prof. Dr. Wilhelm Altmann mit der Herausgabe dieser kleinen Stücke für Violine und Klavier Werk 42 von Friedrich de la Motte Fouqué erworben. Diese Sammlung 6 in Schwierigkeitsgrade progressiv geordneter Violinstücke bieten dem Spieler in tech-

nischer und rhythmischer Beziehung mancherlei Anregung. Sie eignen sich auch zum Konzertgebrauch als dankbare Violinmusik.

Prof. Adrian Rappoldi.

KURT HERRMANN: Leichte Tanz- und Spielstücke für Violine und Klavier nach Original-Kompositionen ausgewählt und aus dem Generalbaß bearbeitet. Verlag Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Diese Sammlung sei bestens Anfängern als wertvolles, in seiner abwechslungsreichen Folge anregendes Studienmaterial empfohlen. Sämtliche Stücke sind in der ersten Lage spielbar.

Prof. Adrian Rappoldi.

Für Schule und Haus

KURT THOMAS: „Zweite Spielmusik". Deutsche Tanzsuite für Jugendorchester, Werk 22. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Prägnante, mitunter etwas spröde motivierte Tongebilde sind hier in fünf abwechslungsreich gehaltenen Sätzen auf eine bei Dilettanten bewährte ad libitum-Besetzung hin ausgerichtet, die sich bei den Streichern durch leichte, nicht über die fünfte Lage hinausgreifende Griffigkeit und bei den Bläsern durch einfache Rufakkordik auszeichnet. Heinz Fuhrmann.

HERMANN SIMON: „Unter Kindern zu singen", eine kleine Kantate für Schule und Haus in Liedern und Sprüchen. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig.

Einfache rhythmische und melodische Vorgänge sind hier kindestümlich einem famosen Text überantwortet. Als Heft 17 in der Sammlung „Hausmusik der Zeit" veröffentlicht, wird hier der Unterbau häuslichen Musizierens zu aller Freude errichtet. Der 1—2stimmige Gesang kann mit Blockflöten und Streichern zusammen oder auch mit Klavier allein vorgetragen werden. Bei einer Aufführung des geschlossenen Werkes sind die „Lieder" von der Mehrheit zu singen, die „Sprüche" dagegen Einzelsängern zuzuteilen. Ein Komponist von dem klaren Musizierprofil eines Hermann Simon sorgt hier trefflich für eine „musizierende und singende Kinderstube". Heinz Fuhrmann.

Für Klavier

M. FREY: „Komm mit mir ans Klavier". Anleitung zum Klavierspielen. Nr. 2696. Steingräber-Verlag, Leipzig.

„Dieser neue Führer in das Reich der Tasten" will „auf bisher unbekannte oder doch nur wenig betretene Pfade hinführen" und im Schüler „noch mehr Spielfreudigkeit wecken". Er baut auf dem, was der Schüler schon aus der Schule in die erste Klavierstunde mitbringt, weiter auf. Auch Frey geht vom Gehörsweg über das mit Text gesungene Lied zum Spielen nach Noten über, nachdem stumme Übungen zur Lockerung des Spielapparates dem voraus gingen. Zur Befestigung aller musikalischen Erkenntnisse soll die schriftliche Arbeit im Notenheft herangezogen werden. Eine systematische und klar durchgeführte Einführung in das harmonische und formale Geschehen zeichnet diese Schule noch besonders aus. Jedem Kapitel sind Gehörsübungen voran gestellt. Aus der gehörsmäßigen Bestimmung der Harmonie soll sich das Finden freier Liedbegleitungen entwickeln. Ebenso wird das Transponieren und „das Umdeuten mancher Stücke aus Dur in Moll" gepflegt. Die Schule bietet nur wertvolles Spielgut homophoner wie polyphoner Art, welches oft durch lustige Überschrift frohes Echo im Kinderherzen erwecken wird. Das Vorwort sagt und gibt pädagogisch Wertvollstes dem, der zu hören und aufzunehmen versteht. Eine Mahnung darin sähe man am liebsten gesperrt gedruckt: „Man lasse im ersten Jahre niemals forte spielen, damit die Hand sich nicht verkrampft". Und man möchte fortfahren: damit nicht durch das laute und ja so unkindliche Spiel die feinen, zarten Klänge dieser Kinderstücke zerschlagen werden und das Hineinhorchen der Kinderseele in die Musik übertönt und damit zerstört wird.

Anneliese Kaempffer.

KARL LANDGREBE: „Neues Notenbüchlein für die klavierspielende Jugend". Merseburger & Co., Leipzig.

Hier wird uns eine hochwertige Anfängerschule geboten, welche „ein Helfer für das Gemeinschaftsmusizieren in HJ, Schule und Haus sein will". In dieser Schule sucht man vergebens nach abgeschmackten, erleichterten und damit verzerrten und entstellten Bearbeitungen von Opernmelodien und etwa Strauß'schen Walzern. Nein, hier wird nach Erfüllung des Schillerschen Wortes gehandelt: „Das, was den Besten gefällt, sollte sich in jedermanns Händen finden" (siehe Vorwort). Nachdem zuerst echte alte, vorwiegend polyphone Weisen aufgenommen sind, wird der Schüler dann an der Hand unserer großen Meister Händel — Bach, Mozart—Beethoven, sowie Schubert—Schumann in die einzig wahre veredelnde Musikwelt eingeführt. Die Bearbeitungen alter und neuer Volksweisen seitens des Herausgebers (darunter 2-, 3- und 4-händige und solche zum Musizieren mit Melodieinstrumenten) sind stets wertvoll. Von K. Landgrebes eigenen Kompositionen sei die „Chaconne" besonders hervorgehoben. Diese Schule verlangt ein sehr intensives und selbständiges Arbeiten auch seitens des Lehrers. Er soll nicht nur den Schüler zu steter Eigenarbeit anregen, sondern er soll selbst immer neue Aufgaben erfinden und kleine Kompositionen schaffen, was in manchen Fällen besonders nötig sein wird wegen des in rascher Folge vor sich gehenden Schwierigkeitsfortschrittes der Stücke. („Ein Ergänzungsheft für den weniger vorgebildeten Lehrer ist in Vorbereitung.") Über alles Musizieren stellt K. Landgrebe das Wort: „Höre in die Melodie hinein, dann spiele!"

Der Verfasser bricht mit mancher alten Gewohnheit: So fordert er z. B. neben legato- und staccato- auch schon das non legato-Spiel im Anschauungsunterricht. Für all seine Forderungen gibt das Vorwort die klare Begründung und ebenso Ratschläge, wofür der Musikerzieher, dem guten Neuen stets aufgeschlossen und tatbereit gegenüberstehend, dankbar sein wird.

Anneliese Kaempffer.

Für Gesang

ADOLF SANDBERGER: Ausgewählte Lieder für hohe und mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. (Aus Werk 11, 13, 14, 18 und 22.) Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Diese Auswahl ist ganz jungen Datums und zeigt den großen Münchener Gelehrten von seiner liebenswürdigsten Seite. Feinsinnige Einfühlung kennzeichnet die meisten dieser Lieder, die gewiß nicht als Beitrag zur Lösung des Liedproblems unserer Gegenwart gewürdigt werden wollen. Viele von ihnen verraten in ihrer balladesken Gestaltung die heimliche Liebe ihres Schöpfers zur dramatischen Musik, die er mehrfach unter Beweis gestellt hat; fast alle aber haben von dort her wenigstens eine üppige, mehr oder weniger orchestrale Begleitung. Den Anspruch, am meisten liedmäßig zu sein, darf vielleicht gleich das erste „Nachtlied" erheben, eine außerordentlich einfache und doch ergreifende Komposition, die schon mit ihrem dunklen Fis-dur tief in echter Romantik verankert ist und deren schwebende Akkordik man sich vielleicht auch ohne die ausdrückliche Anmerkung arpeggiert denken darf. Der in jeder Weise gepflegte Stil dieser Lieder wird vielen willkommen sein.

Dr. Otto Riemer.

HERMANN HENRICH: Lieder im Volkston aus Hermann Löns' „Kleinem Rosengarten". Werk 20a. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg. Liederheft V und VI.

KARL BLUME: „Lieder der Heide". Nach Texten von Hermann Löns. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Unvermindert übt die Heidedichtung des großen Kriegsfreiwilligen von 1914 ihren magischen Zauber auf unsere Tonsetzer aus, aber nicht alle bringen der herben Keuschheit und der Urkraft der Natur, die ihnen aus diesen Gedichten entgegenwehen, gleiche Einstimmung entgegen. So hat sich Karl Blume verleiten lassen, sich in die gefährliche und hier gänzlich unangebrachte Nähe operettenhafter Sentimentalität zu begeben, die allzudeutlich aus einigen harmonischen Pikanterien hervorleuchtet. Hermann Henrich dagegen läßt sich unbekümmert um irgendwelche Effekte von einem sorglos erzählenden Volksliedton tragen, und kommt auf diese Weise den Liedern meist sehr glücklich nahe, soweit es das Klavierlied, das an sich schon die Löns'sche Atmosphäre etwas verschiebt, eben gestattet. Mit hübschen kleinen Einfällen, die ganz dezent in der Begleitung der linken Hand versteckt sind, ist z. B. „der Spuk" ausgestattet — vielleicht das Lieblingsstück aller Löns-Komponisten überhaupt.

Dr. Otto Riemer.

Für Orchester

ERWIN DRESSEL: Ouvertüre zu einem Märchenspiel für Orchester Werk 47. Verlag von Ries und Erler, Berlin.

Von allen neuen, mir zur Besprechung vorliegenden Partituren hat mir diese die meiste Freude gemacht. Dressels Ouverture hat alle die Vorzüge, welche nötig sind, wenn sich ein Werk nicht nur für den Augenblick, sondern dauernd durchsetzen soll. Auch wenn wir auf dem Gebiet der neueren Unterhaltungsmusik verwöhnter wären als wir es sind, müßte dieses schmucke, glänzend instrumentierte, formal fein abgewogene Stück aus der Reihe seiner Schwesterpartituren unbedingt hervorstechen.

Mit einem innigen, melodisch wie harmonisch reizvollen Liedsatz beginnt die Ouverture. Ein Allegro non troppo führt das lustige erste Thema des in konzentrierter Sonatenform gehaltenen Hauptsatzes ein. Man denkt unwillkürlich an Mozart, so schön, ebenmäßig und natürlich ist alles gefügt. Auch das zweite Thema entzückt durch Frische und seinen Mut, eine wirkliche Melodie sein zu wollen. Der knapp gefaßten Schlußgruppe folgt eine wiederum sehr konzentrierte Durchführung. Die 1. Klarinette übernimmt es, sie mit einer Cadenz in den nun variiert wiederkehrenden Liedsatz hinüberzuführen. Dann kommt die Repetition des Hauptsatzes, leuchtender noch instrumentiert als vorher, bis — auf dem Umweg über eine knapp gefaßte Überleitungsgruppe — das zweite Thema in der Haupttonart — „wie's Brauch der Schul'" — erreicht ist. Wer da aber glaubt, daß dieser Benutzung der, nach der Fuge schönsten Form auch nur das geringste Schematische anhaften könne, der irrte sich gründlich. Das ist eben der Segen eines fundierten und respektablen Könnens, daß seine Ergebnisse in ihrer Art immer neu, immer auf ihre besondere Weise fesselnd sind. Die kurze Coda vereint die beiden Themen, dann kehrt die Liedweise im fortissimo wieder und in sieben Takten hüpft der lustige Hauptgedanke noch einmal vorbei.

Ein echtes Märchenbuch voll wahrer Poesie und reifem Geschmack, Musik, die ihr Dasein dem Kuß der Muse verdankt und nichts gemein hat mit jenen intellektuellen Retortengeschöpfen, die sich aus dem Ringen eines gescheuten Kopfes mit seinem unzureichenden Talent ergaben. Bravo, Erwin Dressel, dieses Stück wird bestimmt seinen Weg machen und dem Publikum, dem es vortragenden Orchester wie dem Komponisten und seinem Verleger zur Quelle einer dauernden Freude werden!

Hans F. Schaub.

KREUZ UND QUER

Alfred Lorenz †.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Wenig nur über ein Jahr ist's her, daß wir Alfred Lorenz zu seinem 70. Geburtstag Glück wünschen konnten: erschüttert stehen wir heute an der Bahre des am 20. November Dahingeschiedenen. Nicht bloß ein bedeutender Musiker und Musikforscher ist unserem deutschen Kulturleben, das von seiner geistigen Frische und Lebendigkeit noch manche wertvolle Bereicherung hätte erfahren können, entrissen worden; wir beklagen zugleich den Verlust eines Menschen von warmblütigem Herzen, und die ZFM muß künftig eines ihrer treuesten und gewichtigsten Mitarbeiter entbehren. Er schrieb nicht nur für sie, er las sie auch mit Begeisterung.

Wer Alfred Lorenz kannte, mußte aufrichtige Bewunderung für den Mann empfinden, dessen Leben ein einziges Wirken für die Musik gewesen ist. Der Verstorbene hat ihr in mannigfacher Gestalt gedient. Daß er ursprünglich von der Musikpraxis kam, hat später dem Musikforscher reiche Ernte getragen. Früh schon hat der Bann Richard Wagners auf den gebürtigen Wiener zu wirken begonnen. Der junge Mann, der sich zunächst zum Studium der Rechte veranlaßt sieht, leitet zugleich den Akademischen Richard Wagner-Verein in Berlin. Dann erfolgt der Durchbruch ins Freie. Anstelle der nur mechanisch betriebenen Juristerei tritt das Musikstudium. Als Generalmusikdirektor in Koburg, wohin er über Königsberg, Libau und Elberfeld gelangt war, schafft Lorenz eines jener äußerlich scheinbar bescheidenen, an künstlerischer Bedeutsamkeit aber vollgewichtigen Musikzentren, wie sie nur in Deutschland denkbar sind. Zugleich findet er noch Muße zu schöpferischem Schaffen.

Im Jahre 1919 fällt Lorenz mit dem, was er geschaffen, dem Abbau zum Opfer. Ein anderer hätte die Flinte ins Korn geworfen. Jedoch unentmutigt bezieht der bereits in den fünfziger Jahren stehende Mann die Universität München, um dort im Seminar Adolf Sandbergers mit musikwissenschaftlichen Studien zu beginnen. 1922 erwirbt er mit dem höchsten Auszeichnungsprädikat den Doktorhut. Ein Jahr später ist er Dozent, 1926 Honorarprofessor der Universität München.

Es kann nach dem Vorgesagten nicht wundernehmen, wenn sich auch Lorenz' Doktorarbeit mit Richard Wagner beschäftigte. Sie darf als Vorstudie zu jenen bahnbrechenden Veröffentlichungen gelten, die die Wagnerforschung dem Musikgelehrten Alfred Lorenz verdankt. Nur dank der Doppeleigenschaft des Verfassers als praktischer Musiker und Forscher wird sein vierbändiges Werk denkbar: „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner". Von „Tristan und Isolde" bis zum „Parsifal" wird der Nachweis erbracht, daß das Gesetz einer strengen, allerdings nicht immer offen zutageliegenden Form alle großen Schöpfungen des Meisters beherrscht. Dem Betrachter ist die Deutung all jener Regeln gelungen, die Wagner sich und seinem Schaffen stellte, jedoch Lorenz hat sich keineswegs mit der bloßen Feststellung dieser Begriffe begnügt, denn er vermochte überdies darzutun, daß diese „Form" keineswegs starre Formel, im Gegenteil, beredter Ausdruck der ungeheuren inneren Lebensfülle des Kunstwerks sei. Um nur eine Probe herauszugeifen: die Deutung etwa des „Tristan"-Vorspiels muß als Inbegriff einer meisterlichen, mit keinerlei außermusikalischen Begriffen arbeitenden Analyse gelten. Neben dieser Wagnerdeutung, an der niemand, der ins Wesensinnerste der Wagnerschen Kunst dringen will, heute mehr vorbeigehen kann, sollen auch die anderen Arbeiten des Forschers, seine zweibändigen Studien über die Jugendopern Alessandro Scarlattis, die „Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen" sowie zahlreiche Zeitschriften-Aufsätze nicht vergessen werden. In der Gesamtausgabe der Werke C. M. von Webers hat Lorenz den Band „Jugendopern" betreut. Obwohl sich Lorenz in den beiden letzten Jahrzehnten von der Musikpraxis zurückgezogen hatte, lag ihm nichts ferner als ein Schreibtischgelehrtendasein. Es gab im Münchener Musikleben kein Ereignis von Bedeutung, dem Lorenz nicht seine Aufmerksamkeit geschenkt hätte. Und wie angeregt unterhielt sich's dann mit ihm in der Pause oder auf dem Nachhauseweg! Wer einmal ein solches Gespräch mit ihm geführt, fühlt sich dem Verstorbenen zu unauslöschlichem Dank verpflichtet!

In memoriam Georg Blum.

Von Karl Foesel, Nürnberg.

Im Alter von fast 85 Jahren starb Ende August der Nürnberger Pianist und Komponist Georg Blum. — Blum, der als praktischer Musiker und als Komponist der Schule der berühmten „Münchener Tonkunstakademiker" Rheinberger-Thuille entstammte, entfaltete in den Jahrzehnten seines Nürnberger Künstlerwirkens als Gründer eines Klavierquartetts, als Solist und Liedbegleiter in den Konzerten des „Philharmonischen Vereins" und in den „Städtischen Volkskonzerten", als Komponist und nicht zuletzt als geschätzter und erfolgreicher Pädagoge eine ebenso umfassende wie fruchtbare Tätigkeit. Seine schöpferische Arbeit berührt alle Kompositionsgattungen — vom Singspiel („Der Rattenfänger von Hameln", „Die Spinnerin" / Text: Anna Blum-Erhard, „Des Burggrafen Töchterlein" u. a., übrigens vielfach nach eigenen Dichtungen) bis zum Lied, vom Orchesterwerk (u. a.: Ballettsuite „Spielwarenschachtel", Tänze für Orchester usw.) bis zur Kammermusik, der Blum mit seinen Streich- und Klavierquartetten, den „24 Fughetten für Streichtrio", den Klavierstücken usw. viel Hübsches und Liebenswertes schenkte. Georg Blum war in seinem Schaffen so lauter und gesinnungsecht, wie als Mensch: durch und durch Romantiker, durch und durch deutsch. Er hielt das Handwerkliche der Kunst in Ehren: auch das kleinste und schlichteste seiner niemals dem konstruierten Experiment verfallenden Werke zeigt die sorgfältige könnerische Durchgestaltung des satztechnischen Meisters. Darüber hinaus aber war Musik für Georg Blum nicht eine Sache des Verstandes, sondern des Herzens. Aus seinem Schaffen sprechen Gemüt und Seele — ein Gemüt, das sich die Fähigkeit reinen und tiefen Erlebens stark und unmittelbar erhielt, eine Seelenhaftigkeit, die gläubig, beziehungsvoll und warm zum Empfinden des Hörers vordringt. — Die Chorschöpfung „Aus Nürnbergs alter Zeit" sei aus dem Gesamtschaffen des Künstlers noch besonders hervorgehoben.

Die Nürnberger Künstlerschaft brachte dem bis zum letzten Augenblick arbeitsfreudigen Meister aufrichtige Liebe und Verehrung entgegen. Diese Verehrung entstammte nicht nur der Achtung vor dem Künstler Blum, sondern außerdem der starken Persönlichkeitswirkung seines gütigen und stillen Menschentums. Georg Blum war als Künstler in seiner Stellung zur Musik wie als Mensch bescheiden und wahr, hilfsbereit und gütig, von unermüdlicher Hingabe an seine Kunst, idealistisch im unerschütterlichen Glauben an das Gute und Edle. Die Achtung, die ihm dafür in reichem Maße gezollt wurde, fand an den schon Tradition gewordenen jährlichen Kompositionsabenden Georg Blums stets besonders herzlichen Ausdruck.

Fritz Müller-Rehrmann.

Zum 50. Geburtstag des Komponisten am 3. Dezember 1939.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Es gibt Menschen und Künstler, denen es schwer fällt, von der eigenen Person und Arbeit zu reden. So müssen andere für sie das Wort ergreifen. Der Idealist mag auch da abwehren und von sich auf die Sache abzulenken versuchen; allein eben diese Sache will's, daß zuweilen auch von jenen die Rede sei, die ihr, unentwegter Treue voll, redlich gedient haben.

Fritz Müller-Rehrmanns Leben ist von frühen Anfängen an ein Leben für die Musik gewesen. Entstammt er doch einer Familie, in der Musik eine Lebensnotwendigkeit, nicht bloß äußerer Schmuck des Daseins bedeutete. Am 3. Dezember 1889 wurde er zu Nürnberg als Sohn des Hauptlehrers und Musikdirektors Ulrich Müller geboren. Der Vater, Begründer des Nürnberger Vereins für „Klassischen Chorgesang", selbst vorzüglicher Sänger und Liedinterpret, war ein feuriger Künstlergeist. So will es nicht wundernehmen, wenn nach Durchmessung des humanistischen Gymnasiums der Weg des jungen Mannes einzig auf die Hochschule für Musik führen konnte. 1908—1912 ist Müller-Rehrmann Schüler der Akademie der Tonkunst in München, wo er Becht, Mottl, Klose, Zilcher und Beer-Walbrunn seine Lehrer nennt. Ein Drang nach möglichster Vielseitigkeit der musikalischen Bildung wirkt damals schon für den werdenden Künstler bezeichnend. Freilich hat sich Müller-Rehrmann mit dieser Einstellung seine Künstlerlaufbahn nicht eben erleichtert. Ohne Zweifel hätte er als reiner Pianist, Organist, Chorleiter oder Dirigent, Fähigkeiten, die in dem mit dem Giehrlpreis ausgezeich-

neten Meisterschüler in reichem Maße lebendig waren, einen raschen und verhältnismäßig mühelosen Weg machen können, wäre nicht frühzeitig das schöpferische Verlangen und mit diesem der Wunsch, der Kunst zugleich theoretisch und denkerisch auf den Grund zu gehen, hinzugetreten. Aus einer ersten erfolgreichen Tätigkeit am Hoftheater in Karlsruhe reißt den jungen Kapellmeister der Weltkrieg. Durch die gelegentliche Leitung von Militärkapellen lernt der an der Westfront stehende Müller-Rehrmann Wert und Bedeutung der guten Unterhaltungsmusik kennen, ein Gebiet, auf dem wir ihn später erfolgreich tätig finden werden. Nach diesem bedeutsamen Einschnitt erfolgt mit der Übernahme von Singakademie und Orchesterverein in Glogau die ersehnte Rückkehr zum Dirigentenpult. Als Veranstalter von zahlreichen Oratorienaufführungen und Symphoniekonzerten gelingt es seiner musikalischen wie menschlichen Persönlichkeit, das Musikleben der Stadt auf beträchtliche, vorher kaum erreichte Höhe zu heben.

1921 kehrt Fritz Müller- Rehrmann, der unterdessen in der Pianistin Eva Müller-Rehrmann die berufene Lebens- und Kunstgenossin gefunden hat, nach München zurück, das trotz eines mehrjährigen Aufenthaltes in Berlin der Kräfteboden seines Schaffens geblieben ist. Hier vermag er seine musikalische Vielseitigkeit nach allen Richtungen auszuwirken, und so treffen wir ihn als Konzertpianisten, Liedbegleiter, Kammermusikspieler, musikalischen Volkserzieher und Theorielehrer, jederzeit bereit, da anzupacken, wo es die Sache verlangt. In seinen Hauskonzerten hat Müller-Rehrmann von der verinnerlichenden Kraft des „kleinen Kreises" zu zeugen vermocht.

Wenden wir uns zunächst dem Theoretiker zu, so besitzt Fritz Müller-Rehrmann eine für diesen Beruf unerläßliche, doch seltene Gabe: die Tugend der Klarheit. Gerade auf dem Gebiet der Theorie macht sich zuweilen ein unangebrachter Tiefsinn breit, dessen Mutter Autoreneitelkeit heißt. Müller-Rehrmann dagegen hat eine solche nie gekannt; sein Ziel war allerwegen, möglichst rasch und tief zum praktischen Verständnis und Genuß der Musik gelangen zu lassen. Als Frucht der Betrachtungen über „Tonschrift-, Schlüssel- und Partiturreform" ergab sich der zukunftweisende Plan der „Partiturauszüge". Diese wollen auf der einen Seite den Überblick über das komplizierte Partiturbild erleichtern und vereinheitlichen, auf der anderen das Summarische des Klavierauszugs durch unbedingte Vollständigkeit des Instrumentationsganzen ablösen. Man könnte diese Auszüge am treffendsten als ein zwar etwas verkürztes, jedoch vollständig getreues Spiegelbild der Partitur bezeichnen.

Den Herzpunkt seines Schaffens erblickt Fritz Müller-Rehrmann allerdings in der schöpferischen Tätigkeit. Der Komponist hat auch in dieser Beziehung jegliches „Spezialistentum" vermieden, wenngleich nicht verkannt werden soll, daß es natürlich Gebiete gibt, auf denen sich seine Wesensart besonders unmittelbar auszuwirken vermag. Hierher gehört die Klaviermusik, vor allem die Literatur für zwei Klaviere. Schöpfungen wie das reizvolle „Perpetuum mobile" Werk 8, die köstlichen „12 Intervallstudien" Werk 21, die Suiten Werk 12 und 22 müssen als lockende Spielmusiken gelten, die mit ihrem spritzigen Musiziergeist und in der blutwarmen Empfindung ebenso zur Freudigkeit des Spielers wie des Hörers beitragen. Die beiden Suiten hat Müller-Rehrmann auch in das Gewand einer feinnervigen Instrumentation gehüllt und damit einem Ruf, der heute angesichts der erschreckend anwachsenden Verflachung des Geschmacks erhoben wird, künstlerische Folge geleistet, dem Verlangen nach gediegener Unterhaltungsmusik. Wer es damit ernst meint, darf auch an den zahlreichen weiteren Schöpfungen Müller-Rehrmanns dieser Art nicht vorübergehen. Diese Bemühungen um ein der Pflege dringend bedürftiges Gebiet der Musik, das nur vonseiten des Künstlers, niemals durch den routinierten Macher neue Kräftezufuhr erhalten kann, sind ebenso wie sein Einsatz für die Bewegungsmusik der Jugend umso dankenswerter, als Müller-Rehrmann Werke geschaffen hat, die höchsten Ansprüchen zu entsprechen vermögen. Da wären zunächst sein mit dem Salzburger Kammermusikpreis ausgezeichnetes Streichquartett c-moll Werk 11, sowie das Klaviertrio Es-dur Werk 7 rühmend zu nennen. Der tieflotende, das Dichterwort von innen durchglühende Lyriker offenbart sich in den Liederzyklen, von welchen die „Fünf Liebeslieder" nach Gedichten von Theowill Übellacker am bekanntesten geworden sind. Auch auf dem Gebiete des Chorschaffens hat Müller-Rehrmann zu bemerkenswerten Würfen ausgeholt: die Chorvereinigungen dürften in dem sechsstimmigen „Requiem" Werk 16, in den a cappella-Männerchören

nach Texten von Schauwecker Werk 18 sowie in dem von wuchtiger Kraft erfüllten „Deutschen Arbeitslied" Werk 23 Schöpfungen finden, deren Einstudierung und Aufführung sich lohnen müßte!

Das älteste deutsche Konservatorium.

Von Dr. Theodor Veidl, Prag.

Als ältestes deutsches Konservatorium hat bisher immer das Leipziger gegolten und, sofern man nur das Altreich in Betracht zieht mit Recht. In Großdeutschland aber gibt es derartige Anstalten, die weit älter sind. Da ist zunächst das Wiener Konservatorium zu nennen, das schon über ein Vierteljahrhundert bestanden hat (seit 1821), ehe das Leipziger eröffnet wurde. Noch älter ist aber das Prager Konservatorium, es wurde schon 1808 gegründet, infolge der Kriegswirren des folgenden Jahres jedoch erst 1811 eröffnet. Das wäre an sich wohl nichts Neues, neu ist nur die Behauptung, daß es sich hier um das älteste deutsche Konservatorium handelt. Weil es heute ganz tschechisch ist, hat man immer geglaubt, es müsse von jeher so gewesen sein, was aber durchaus nicht der Fall ist. Es muß deshalb einmal mit allem Nachdruck darauf hingewiesen werden, daß diese Anstalt ursprünglich rein deutsch war und es auch bis ins letzte Viertel des Jahrhunderts hinein blieb, als die Tschechen allmählich das Übergewicht erlangten und der Unterricht in getrennten Abteilungen deutsch und tschechisch erteilt wurde. Bei der Gründung der tschechoslowakischen Republik wurde das Konservatorium sofort tschechisiert, die deutschen Lehrer entlassen und die deutschen Schüler nur noch geduldet. Das hatte zur Folge, daß im nächsten Jahr eine deutsche Anstalt gegründet wurde, die sich aber nicht Konservatorium nennen durfte und daher die Bezeichnung wählte: „Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst". Das Konservatorium wurde verstaatlicht und hatte reichliche Geldmittel zur Verfügung, während die Akademie mit einer lächerlich geringen staatlichen Subvention auskommen mußte. Demnach ist also diese Anstalt die eigentliche Nachfolgerin des ehemals deutschen Konservatoriums. Als 1911 das hundertjährige Jubiläum gefeiert wurde, gab der damalige Sekretär der Anstalt, Dr. Bramberger, eine umfangreiche tschechische Festschrift heraus, die dann auch in deutscher Übersetzung erschienen ist. Aus ihr ist in keiner Weise zu ersehen, daß es sich um eine ursprünglich deutsche Anstalt handelt, obzwar auch nicht das Gegenteil behauptet wird. Deutsch geschrieben ist dagegen die Festschrift, die der rühmlichst bekannte Prager Musikgelehrte Ambros zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes 1858 herausgab. Der deutsche Charakter des Instituts ist zwar hier auch nicht besonders betont, denn es konnte als etwas Selbstverständliches wegbleiben, zumal Prag damals noch eine deutsche Stadt war. Zur Zeit der Gründung des Konservatoriums begann ja erst die sogenannte tschechische Renaissance sich langsam zu regen. Laut Statuten wurde übrigens von neueintretenden Schülern die Kenntnis der deutschen Sprache verlangt, deren sie wenigstens soweit mächtig sein mußten, um dem Unterricht folgen zu können. Dies allein beweist — falls es überhaupt eines Beweises bedürfte —, daß die Unterrichtssprache deutsch war.

Demnach darf also Prag den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, nicht nur Sitz der ältesten deutschen Universität und der ältesten deutschen technischen Hochschule, sondern auch des ältesten deutschen Konservatoriums zu sein.

Hans Weisbach über Anton Bruckner.

GMD Hans Weisbach, der in seiner neuen Eigenschaft als ständiger Dirigent der Wiener Konzerthausgesellschaft sämtliche Sinfonien Bruckners auf sein Programm gesetzt hat, hielt in Wien einen lebhaft begrüßten Vortrag unter dem Titel „Die Originalfassungen der Sinfonien von Anton Bruckner".

In freier, durch Musikbeispiele auf dem Klavier unterstützter, schwungvoller Rede ging er das Phänomen Bruckner überhaupt an, wie es uns durch die wieder gewonnenen Originalfassungen seiner Sinfonien vor die Seele tritt, und ließ die alte Streitfrage über die Erstausgaben geschmackvollerweise ganz bei Seite. Ausgehend von der Arbeit des „nachschaffenden Künstlers", die er als die herrlichste Aufgabe eines Sterblichen und geradezu als ein Gnaden-

geſchenk bezeichnete, das indes auch ſeine Schwierigkeiten in ſich birgt, verweilte Weisbach bei dieſem Gedanken, weil die Faſſung der Erſtausgaben der Brucknerſchen Sinfonien eben mit dieſer Tätigkeit und Einſtellung der erſten Bruckner-Dirigenten zuſammenhängt. Der ſtarke Geiſt Bruckners aber (ſo ſprach Weisbach wörtlich) „war ſtärker als dieſe erſten Herausgeber: er hörte nicht auf zu wirken, bis endlich das Kunſtwerk ſich in ſeiner wahren Urgeſtalt uns offenbaren mußte". Im Folgenden griff der Vortragende drei Weſenszüge der Originalfaſſungen heraus, wobei er ſich beſonders auf die VIII. und IX. Sinfonie ſtützte. Zunächſt die Frage des T e m p o , womit er den Lebensnerv der neueren Muſik überhaupt berührte. Das Tempo iſt für Weisbach das Urgeſetz, das dem Kunſtwerk innewohnt, von ihm hängt alles ab. Es iſt nur im Laufe der Zeit immer ſchwieriger geworden, das richtige Tempo zu erkennen, denn auch der Schöpfer des Kunſtwerks hatte immer weniger das Mittel zur Hand, dies klar zu machen. Bruckner aber hat mit großer Feinfühligkeit dieſe Tempobezeichnungen erwogen, ſo wenn er für das Scherzo der IX. Sinfonie vorſchreibt: „Bewegt, lebhaft". Damit iſt (nach Weisbach alles geſagt, ein zu ſchnell oder zu langſam ausgeſchloſſen. (Vergl. die pizz.-Läufe der Streicher, die nur bei einem beſtimmten raſchen Tempo noch ausführbar ſind!) Im Finale der VIII. — „dem größten und eigenartigſten Stück, das er überhaupt geſchrieben" — finden ſich im ganzen Satz nur ganz wenige Tempoveränderungen (während die erſten Herausgeber eine Menge neuer anbrachten); Bruckner hat auch durch die ganze Sinfonie hindurch für die Streicher die Bogenſtriche mit größter Genauigkeit angegeben. Neben dem Tempo ſind es die Bezeichnungen der S t ä r k e g r a d e , von denen die richtige Bruckner-Interpretation abhängt, Bruckner will, wie Weisbach ausführte und mit ſchlagenden Beiſpielen belegte, die 6 Stufen vom *ppp* bis zum *fff* (*ppp* > *pp* > *p* > *f* > *ff* > *fff*) ſtrikte eingehalten wiſſen, da er für den inneren Aufbau, für die Struktur des Satzes dieſe Graduierung brauchte. Bruckner hat unendlich viel zarte Stellen, aber niemals weichliche: auch dieſe Geſangsſtellen aber verlangen immer einen markigen Vortrag und anhaltende *crescendi*; ſo erreicht Bruckner im langſamen Satz der IX. eine fortwährende Steigerung bis in die höchſte Höhe hin. Ein dritter Weſenszug der Originalfaſſungen betrifft die Aufhebung der in den erſten Ausgaben vorgenommenen K ü r z u n g e n. Weisbach zitierte in dieſem Zuſammenhange einen Brief Bruckners an Weingartner, worin er ihm wohl Kürzungen geſtattete, aber ausdrücklich die Einſchränkung machte, daß dieſe nur für damals gelten ſollten, nicht für die Zukunft! („Bitte aber nichts zu ändern! das iſt meine innigſte Bitte!"). Er läßt alſo dem Dirigenten alle mögliche Freiheit, aber wenn er ſein Werk der Ewigkeit überweiſen will, da will er, daß ſein Wille feſtgehalten werde.

Zum Schluſſe faßte Weisbach zuſammen: in den Originalfaſſungen tritt uns ein noch viel größerer Bruckner entgegen, als wir ihn bisher gekannt haben. Bruckners Tonſprache iſt nicht die eines Romantikers, auch nicht die Wagners, es iſt auch keine Muſik, die aus irdiſcher Leidenſchaft entſtand: es iſt „die Sprache eines Menſchen, der von dem Gott künden will, der in ſeinem eignen Herzen wohnt, von jenem Gott, der ſich ihm allein offenbart hat. Es iſt eine Muſik, die gleichſam aus einer andern Welt zu uns herüberklingt und durch das warme Herzblut Bruckners gegangen iſt". Sehr ſchön war Weisbachs Gedankengang am Schluſſe, als er an — Kant und deſſen „Theorie des Himmels" erinnerte, als den Verſuch eines Menſchengeiſtes, mit der Schärfe des Verſtandes, aus höchſter dichteriſcher Freiheit heraus, die Entſtehung des Weltalls auf mechaniſchem Wege zu erklären; „aber dieſelben unendlichen Weiten und Zeiten, die der Verſtand zu umſpannen ſuchte, ſind es, die Bruckner mit der Kraft ſeines ſeeliſchen Ahnungsvermögens umſpannt. Er iſt im größten Sinne des Wortes ein Myſtiker, der das Himmelreich in ſeinem Innern trägt und für den die Gegenwart zur Ewigkeit wurde."

Wenn wir dieſe ſchönen Ausführungen Weisbachs hier in ihren Grundzügen kurz feſthalten, ſo geſchieht es, weil aus ihnen ein Mann zu uns ſpricht, für den Bruckner ein allertiefſtes, vielleicht das tiefſte Erlebnis ſeiner eignen Dirigentenlaufbahn geworden iſt, ein nachſchaffender Künſtler, deſſen Geiſt — wie wir ja auch an ſeinen Brucknerinterpretationen längſt erfahren haben — dem Fluge des Brucknerſchen Geiſtes zu folgen imſtande iſt, einer, in deſſen Herz die Strahlen dieſes hellſten Sterns der nach-beethovenſchen Sinfonik eingedrungen ſind, und der daher auch, wie ſelten einer, berufen iſt, das von ihm zutiefſt Erſchaute nachſchaffend vor uns lebendig werden zu laſſen. V. J.

Hans Richter und seine englischen Auszeichnungen.

Hans Richter, der unvergeßliche Dirigent, welcher 25 Jahre hindurch im englischen Musikleben die Führung hatte, legte nach Ausbruch des Weltkrieges die ihm von dort verliehenen Ehrentitel von der Oxford- und Manchester-Universität ab und stellte die Orden dem deutschen Roten Kreuz zur Verfügung. Er begründete dies mit folgendem Schreiben an seinen Wiener Freund:

Lieber Freund!

Die obige Erklärung habe ich durch meine Tochter, die in London verheiratet ist, an die „Times" und den „Daily Telegraph" schicken lassen; hoffentlich wird sie veröffentlicht werden. Ich finde, daß ein Volk, das seine eigene Unterschrift (auf der Genfer Konvention) so schmachvoll mißachtet, niemand Ehren erweisen kann. Ich bin alt und habe noch so viel altväterliche Ansichten über Ehre; ich kann nicht anders. Vielleicht wird's besser, wenn einmal die Suffragetten, deren Wirken mir bisher wenig sympatisch war, an die Regierung resp. Mitregierung kommen. Für Ehre und Ehrenwort haben die englischen Frauen gewiß mehr Verständnis als die Männer der jetzigen Regierung, die durch ihre Organe Dum-Dum-Geschoße verteilen und von ihren Söldnern gebrauchen läßt. Aber ich verzage nicht: der Gott Bachs, Beethovens, Wagners und aller deutschen Geisteshelden wird die deutsche Kultur nicht verderben lassen. Die ruhige Ordnung, das fromme Gottvertrauen des deutschen Heeres haben etwas Johann Sebastian Bachisches. Gleich trostreich war der Anblick der österreichischen Truppen, die ich bei meinem fluchtartigen Verlassen Gasteins in Salzburg zu beobachten Gelegenheit hatte. Für den Vater zweier Söhne, die die Ehre haben, im österreichischen Heere zu dienen, ein erhebender und stärkender Gedanke. Leben Sie wohl! Werden wir uns je wiedersehen?

Mit besten Grüßen

Ihr alter „entdoktorter"
Hans Richter. P.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Rudolf Raatz, Berlin.

akt — al — an — bach — bach — bach — ben — ber — ber — ca — ci — co — da — dall — di — di — die — dreh — dus — e — e — e — ein — ek — en — eu — fi — ge — gel — gen — göt — gu — hard — i — i — ka — ke — keh — kon — lau — le — len — ma — ma — man — mi — mil — nal — nar — ne — ni — ni — ni — ni — no — nor — nor — nu — on — on — or — pe — pri — ra — ral — re — rel — ren — ri — ro — ro — rung — ry — sa — san — sang — se — sek — ser — sol — stu — tar — te — the — ti — ti — ti — tin — to — tre — tu — u — ul — um — um — va — va — vi — wein — wijck — ze

Aus vorstehenden 101 Silben sind 31 Wörter zu bilden, deren Anfangsbuchstaben von oben nach unten, deren Endbuchstaben von unten nach oben gelesen, eine Mahnung aus dem erschütternden Nachlaßdokument eines unserer größten Meister ergeben. (ch und ck = 1 Buchstabe.)

Zur vollständigen Lösung ist außer dem Wortlaut (in originaler Orthographie) der Name des Verfassers und des Dokuments anzugeben.

Die Wörter bedeuten:

1. Oper von Joh. Jos. Abert
2. Klaviatur
3. Dynamische Vortragsbezeichnung
4. Kunstvolle mehrstimmige Vokalmusik
5. Musikeinlage
6. Deutscher Maler, Porträtist von Wagner und Liszt
7. Italienischer Violinvirtuose und Komponist des 18. Jahrhunderts
8. Üben

9. Taſteninſtrument (nicht mehr gebräuchlich)
10. Wiederholung
11. Figur aus einer Lortzingoper
12. Italieniſche Oper
13. Muſikſchule
14. Bekannte deutſche Klavierfabrik
15. Italieniſcher Violinvirtuoſe und Komponiſt, Schüler von 7
16. Bettlerinſtrument
17. Flämiſcher Kirchenkomponiſt, Erfinder einer Notenſchreibmaſchine
18. Geſangvolles Stück
19. Spaniſcher Komponiſt geſt. 1933
20. Figur aus einer Wagneroper
21. Satztechniſcher Ausdruck
22. Ort bedeutender Händelpflege
23. Deutſcher Komponiſt geb. 1775
24. Berühmte amerikaniſche Sängerin (1894 in Bayreuth)
25. Böhmiſcher Komponiſt und Klavierpädagoge
26. Tonbezeichnung durch Silben
27. Bekannter rumäniſcher Tanzkomponiſt
28. Romantiſche Oper
29. Windröhre bei der Orgel
30. Lebender deutſcher Komponiſt
31. Figur aus einer Händeloper.

Die Löſung dieſes Rätſels iſt bis zum 10. März 1940 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung der Aufgabe ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form, ſei es nun kompoſitoriſcher, dichteriſcher oder zeichneriſcher Art eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

Die Löſung des Mozart-Silben-Preisrätſels

Von Joſef Schuder, Kötzting (Auguſtheft).

Aus den gegebenen Silben waren folgende Wörter zu bilden:

1. Adamberger
2. Suſanna
3. Nationale Haltung
4. Jeunehomme
5. Reutter
6. Zauberflöte
7. Saraſtro
8. Reger
9. Niſſen
10. Requiem
11. Anheißer
12. Hofer
13. Ulibiſchew
14. Lichnowsky
15. Sueßmayer
16. Abert
17. Dorabella
18. Alla turca
19. Clementi
20. Das Veilchen
21. Strauß
22. Ave verum
23. Salzburg
24. Lewitzki
25. Marks
26. Entfuehrung
27. Wagenſeil
28. Jupiter
29. Krönungsmeſſe
30. Daponte
31. Leporello
32. Schiedermayer
33. Betulia Liberata
34. Schlittenfahrt
35. Schurig
36. Bandlterzett
37. Schikaneder
38. Cosi fan tutte

Durch die Wahl der erforderlichen Buchſtaben fand man den Ausſpruch:

„Das ungeheuerſte Genie erhob ihn über alle Meiſter aller Künſte und aller Jahrhunderte!"

Und zu dem Namen des Großen fand man mit Hilfe von:

5 / 1	Reutter	20 / 1	Das Veilchen
14 / 2 · 3 · 4	Lichnowsky	27 / 1 · 2 · 3	Wagenſeil
7 / 2 · 3	Saraſtro	37 / 7 · 10 · 11	Schikaneder =

Richard Wagner.

Unter den eingegangenen richtigen Löſungen hat nun das Los zu Preisträgern erkoren:

für den 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—): Frau Jenny Spiegelhauer-Chemnitz;

für den 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—): Alfred Schmidt-Dresden;
für den 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—): Marion Schaaf-Jägerndorf/Sudetengau-Oſt
und für die Troſtpreiſe (je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—): Carl Ahns-Jena, J. Sebaſtian-Gößnitz/Th., Irma Weber-Heidelberg und M. Wißmann-Bocholt i. W.

Die diesmalige Aufgabe hat einigen unſerer Rätſellöſer hübſche Dichtungen entlockt, die ſämtliche dem „ungeheuerſten Genius" huldigen, ſo Studienrat Carl Berger-Freiburg, Rektor R. Gottſchalk-Berlin und KMD Arno Laube-Borna. Heitere Töne ſchlägt Studienrat Ernſt Lafin-Greifenberg/P. an mit ſeinem originellen „neuen Textbuch Schikaneders zu einer Kurzoper". Nicht weniger reizvoll ſind die kompoſitoriſchen Einfälle, die auch dieſe Aufgabe zeitigte, ſeien es nun die ernſten Weiſen, die Prof. Georg Brieger-Jena und KMD Richard Trägner-Chemnitz anſchlagen oder die anmutigen und lieblichen Klänge, die uns aus dem ganz entzückenden Rokokolied für eine hohe Stimme mit Klavier „Phillis" von Studienrat Ernſt Lemke-Stralſund oder aus dem duftigen, hauchzarten Tanz für Klavier zu zwei Händen über ein Kinderlied von Mozart von Lehrer Fritz Hoß-Salach entgegentönen. Prof. Georg Brieger-Jena hat ſich nicht damit begnügt uns aus der Stimmung des Monats heraus einen Trauermarſch zum Gedächtnis der gefallenen Helden Deutſchlands zu überſenden, der Feiern des 9. November würdig auszugeſtalten vermag, ſondern der fruchtbare Künſtler fügt ſeiner richtigen Löſung auch noch drei Lieder „November", „Die leuchtenden Tage" und „Deine Hand" bei, drei Kompoſitionen voll ſchönen lyriſchen Gehalts. Auch KMD Rich. Trägner-Chemnitz erfreut uns wieder mit einer ausgezeichneten Arbeit: „Zehn Variationen über die ſchwäbiſche Volksweiſe „Reiters Morgenlied" für Klavier", die wieder von dem vortrefflichen Satzkünſtler zeugen, der das Thema geſchickt durch alle Stimmen führt, es in der Umkehrung bringt und dabei doch immer eine geſchmackvolle klingende Umrankung zu geben weiß. Das Ganze wird von einer ſchönen Fuge gekrönt. Allen dieſen Vorgenannten, die das Rätſel ſelbſtverſtändlich richtig löſten, ſei je ein Sonderpreis im Werte von Mk. 8.— zuerkannt. Einen Sonderpreis im Werte von Mk. 4.— erhält noch Hans Kautz-Offenbach/M. für das der richtigen Löſung beigefügte Streichquartett unter Verwendung von Mozart-Themen.

Weitere richtige Löſungen ſandten noch ein:

Kantor Walter Baer, Lommatzſch/Sa. — Soldat Günther Bartkowski, z. Zt. im Felde — Hans Bartkowski, Berlin — Margarete Bernhard, Radebeul — Dr. P. Biedermann, Guben — H. Brieger, Breslau —
Studienrat Paul Döge, Borna —
Poſtmeiſter Arthur Görlach, Waltershauſen i. Th.
Gret Hein-Ritter, Pianiſtin, Stuttgart — Adolf Heller, Karlsruhe i. Baden — Frau Ch. Henning, Bernburg — Suſanne Herz, Muſikſtudentin, Berlin — Urſula Hoffmann, Jena —
Domorganiſt Heinrich Jacob, Speyer/Rh. —
Paula Kurth, Heidelberg —
Kantor Max Menzel, Meißen —
Amadeus Neſtler, Leipzig —
Ruth Okfas, Altenkirch —
E. Penke, Bernburg — Prof. Eugen Püſchel, Chemnitz —
Kantor Walter Schiefer, Hohenſtein-Ernſtthal — Ernſt Schumacher, Emden — A. Seidel, Nordhauſen/H. — Wilhelm Sträußler, Breslau — Ruth Straßmann, Düſſeldorf —
Giſela Trifedau, Altenburg —
Studienrat A. Zimmermann, Stollberg/Erzgeb.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Carl Orff: Muſik zum „Sommernachtstraum" (Frankfurt a. M.).

Konzertwerke:

Hermann Erpf: „Sternenreigen (Klopſtock). Kantate für gem. Chor, Baritonſolo und Orcheſter (Wuppertal, unter Fritz Lehmann, Soliſt: Günther Baum).

Bruno Friederich: Streichquartett in d-moll (Reichsſender Hamburg am Tag der Hausmuſik durch das Hamann-Quartett).

Harald Genzmer: „Konzert-Suite für großes Orcheſter" (Hamburg, unter Eugen Jochum).

Gustav Havemann: Violin-Konzert. Werk 3 (Frankfurt a. M., Städt. Orchester unter Franz Konwitschny, Solist: der Komponist).

Otto Leonhardt: 5. Sinfonie in G-dur (Bochum unter GMD Klaus Nettstraeter).

Roderich von Mojsisovics: „Nordische Romanze" für Geige und kleines Orchester. Werk 91 (Bad Hall, Konzert der Kurkapelle unter Alfons Vodosek).

Roderich von Mojsisovics: „Es rauscht durch die alte Linde". A cappella-Chor (Graz, Chorabend der Sängerschaft „Steirische Komponisten unter KM Konrad Stekl).

Oscar von Pander: „Des Lebens Lied." Eine Liederreihe für Chor, Soli, Orchester und Orgel (Wiesbaden, Konzert der Städt. Kurverwaltung unter MD August Vogt, 22. Nov.).

Hans Pfitzner: Symphonie für kl. Orchester (Hamburg, Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler, 17. Nov.).

Hans F. Schaub: Besinnliches Präludium im alten Stil nebst einer lustigen Fuge für Geige und Violoncello (Hamburg, Hausmusikkonzert der Verwaltung für Kunst und Kulturangelegenheiten, 23. Nov.).

Otto Siegl: „Pastoral-Ouvertüre." Werk 108 (Solingen, Niederbergisches Landesorchester unter MD Arthur Haelßig).

Hermann Simon: „Und wenn die Welt voll Teufel wär." Ein Gottesdienst in Gesängen. (Magdeburg, Katharinenkirche durch Werner Tell).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Friedrich Bayer: „Dorothea". Oper (Wiener Volksoper).

Robert Keldorfer: „Verena". Oper (Wiener Volksoper).

Konzertwerke:

Paul Barth-Planitz: „Liebeslieder" (Plauen/V., Solistin: Heddy Dieterich; am Klavier: Ilka Schetelich).

Hermann Baum: „Sehnsucht, Freude und Leid". Sinfonische Dichtung (Chemnitz, Zweites Meisterkonzert der städtischen Kapelle unter Ludwig Leschetizky).

Hans Sachße: 5. Streichquartett (Winter 1939/1940 durch das Groß-Quartett).

Franz Schmidt: „Deutsche Auferstehung". Ein nachgelassenes Chorwerk (Wien, unter Oswald Kabasta, Winter 1939/40).

Hanns Grovermann: „Skaldische Dichtung" (Bielefeld, unter MD Werner Gößling).

Hans Vogt: Sinfonie für großes Orchester, Werk 17 (Berlin, Philharmonisches Orchester unter Leitung des Komponisten, 30. Nov.).

Heinrich Zöllner: „Alte Landsknechte". Für Männerchor a cappella nach einer Dichtung von Börries von Münchhausen (Köln, Männergesangverein unter GMD Eugen Papst, Winter 1939/40).

URAUFFÜHRUNGEN

HANS PFITZNERS „KLEINE SINFONIE".

Uraufführung unter Furtwängler am 17. Nov. 1939 in Hamburg.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Nach der Pfitzner-Uraufführungsprobe vor einigen Jahren — Konzert für Violoncell mit Orchester, mit Cassadó als Solisten — lief nunmehr in Hamburg des Meisters neuestes Werk, seine „Kleine Sinfonie" Werk 44, mit den Berliner Philharmonikern unter Furtwängler als Uraufführung vom Stapel.

Die Duplizität derartiger Uraufführungsereignisse gestattet, die Entwicklung eines — wie in diesem Falle — lebenden Führers deutscher Tonkunst sozusagen im Status nascendi zu verfolgen: ist doch, rückhörend, eine solche Neugeburt in besonderem Maße noch von den Mächten schöpferischer Zeugungskraft umwittert, und der Stil eines Meisters zeichnet sich dabei in doppelter Schärfe ab.

So erstand auch die Uraufführung: glasklar und von jener schönen Durchsichtigkeit, die in besonderem Maße das Kennzeichen Pfitznerscher Ausreifung ist. Denn der Zug zum „Ökonomischen" ist auch in diesem Werk auf Schritt und Tritt zu spüren, als Ausdruck schöpferischer Erbanlage, wie sie in zunehmendem Maße in der „ökonomischen" Entwicklung seiner Instrumentalkonzerte zum Durchbruch kommt: ist des Meisters Klavierkonzert noch dreisätzig abgefaßt, so ist die Dreisätzigkeit in Pfitzners Violinkonzert nur noch latent zu spüren und das Themenmaterial in seinem Cello-Konzert vollends zu einem Satz nahtlos zusammengeschweißt. Diese „Ökonomie" im Formalen ist auch in Pfitzners „Kleiner Sinfonie" nicht zu überhören: die vier Sätze arbeiten nicht mehr nach dem Gesetz des Themen-Dualismus und der kämpferischen Durchführungs-Auseinandersetzung im klassischen Sinne; sie sind zu einer pausenlos sich abwickelnden, fast konzertmäßig wirkenden Einheit zusammengeschweißt.

Die „Ökonomie" des Formalen ist gleichzeitig eine solche des Materiellen; ohne Hörner, Posaunen und Pauken, die Harfe nur sparsam den Klang überglitzernd, beschränkt sich das Werk auf zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, auf eine

Trompete, ein Becken und einen, allerdings ſtark zu beſetzenden, Streicherteil. Schon von dieſem Geſichtspunkt einer doppelten „Ökonomie“ her muß angenehme Kurzweiligkeit und ſtille Heiterkeit das Ergebnis ſein. Im Bereich dieſer räumlichen Verengung und plaſtiſchen Begrenzung erreichen die Pfitznerſchen Stilelemente ſchwereloſe (ganz unpaleſtrinamäßig wirkende) Läuterung: ſeine verſponnene, in den Bäſſen leiſe rumorende Kontrapunktik, deren Spannkraft auf die Probe geſtellt und in dieſem Falle verdoppelt wird durch ein ausſchwingendes Melos, Geiſtigkeit mit Sinnlichkeit vereinend.

In hervorſtechendem Maße iſt dieſes Werk auch liebenswürdige Erinnerung an Tänzeriſches und Milieubedingtes. Fandangoartiges läßt den vierten Satz faſt ſüdländiſch ausſchwingen, und die einſchmeichelnde Sprunghaftigkeit der Melodik im erſten Satz löſt Umweltsbedingungen des in Moskau Geborenen tönend aus: das „Ruſſiſche“ iſt nicht zu überhören, und uns kommt, als Chroniſt Hamburger Pfitzner-Uraufführungen, dabei die Erinnerung, daß Pfitzners Mutter, Kind einer deutſchen Familie, die während der napoleoniſchen Wirren aus Hamburg nach Rußland floh und dort anſäſſig geworden war, in ihrem breitknochigen Profil etwas „Slawiſches“ an ſich hat. Doch mag dies eine fromme Selbſttäuſchung ſein . . .

Der romantiſche Flor, in den die klaſſiſche Läuterung dieſes neuen Werkes eingehüllt iſt, verfehlte ſeinen Eindruck auf die Hörer nicht. Man klatſchte dieſer Neuheit nicht nur pflichtſchuldigſt, ſondern in ausgeſprochener Gemütsregung ſtarken Beifall zu.

HANS GRIMM: „DER GOLDENE BECHER“

Opernuraufführung in Nürnberg.

Von Karl Foeſel, Nürnberg.

Die (altnürnbergiſche) Sage vom „Goldenen Becher“, der jedem ſeiner Beſitzer Unheil bringt, iſt fraglos ein guter Opernſtoff. Der „Diener Elis“, in Wirklichkeit der langgeſuchte Nachkomme eines alten Patriziergeſchlechtes, gerät um des Bechers willen in Diebſtahlsverdacht, wird der peinlichen Tortur ausgeliefert und, nach erpreßtem Notgeſtändnis, mit dem Strang gerichtet. Zu ſpät findet ſich der Beweis ſeiner Unſchuld. „Aletta“, die Nichte ſeines Herrn, liebte ihn und verfällt dem Wahnſinn. Der „Patrizier Cyrillus“ erkennt, daß er ſeinen eigenen, unſchuldigen Neffen dem Galgen zuführte, und trinkt aus Verzweiflung über ſeine Schuld aus dem „goldenen Becher“ Gift.

Dr. Hans Grimm gab als ſein eigener Textdichter vor allem der Vorentwicklung des tragiſchen Moments breit ausgeſpielte pſychologiſche Untergründungen, die (vor allem in den erſten beiden Akten) den Wunſch nach einer ſtraffer gefaßten Bildhaftigkeit der aktiven dramatiſchen Bewegungselemente weckten. Die Linien dieſer dramatiſchen Pſychologie treffen ſich ſehr wirkſam in dem Knotenpunkt der bühnenmäßigen Stoffgeſtaltung: mit der Vollzugsmeldung der Hinrichtung, mit der Wahnſinnsſzene Alettas, mit der Nachricht von Elis' Zugehörigkeit zum Patriziat und der Lebensverzweiflung Cyrillos wird die Textvorlage veriſtiſches Drama — voll der ſtarken gefühlsrealiſtiſchen Spannung und nicht ohne packenden Effekt. — Muſikaliſch folgt Hans Grimm, der in Nürnberg bereits mit ſeiner Oper „Der Tag im Licht“ und mit den Tanzſpielen „Spitzwegmärchen“ und „Der Zaubergeiger“ herauskam, dem Muſikdrama — nicht der Form, ſondern dem Sinne Wagners nach. Sein Stil iſt der des Straußiſch aufgelockerten neudeutſchen Impreſſionismus. Die Partitur zeigt könneriſch überlegenes Handwerk; ſie iſt reich an vitaler thematiſcher und inſtrumentatoriſcher Einfallskraft, zuweilen breit und pathosgeſättigt ausſtrömend im Lyriſchen und ohne Kontraſtſchattierungen in der Geſamtſtimmung.

Die von Bernhard Conz (Muſik) und André von Diehl (Szene) ſorgſam betreute Uraufführung — in den Hauptrollen: Alexander Fenyves, Berta Obholzer, Wilhelm Schmid-Scherf, Berta Karena und Franz Koblitz — beſaß gutes Stilniveau. Der Beifall war ſehr herzlich.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 15. September: Joh. Seb. Bach: Präludium — Largo — Fuge C-dur f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Michael Praetorius: „Ein feſte Burg“ f. zwei Chöre. — Joh. Seb. Bach: „Fürchte dich nicht!“ Motette für zwei Chöre.

Freitag, 29. September: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge a-moll f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Joh. Seb. Bach: „Jeſu, meine Freude.“ Motette für fünfſt. Chor.

Freitag, 6. Oktober: Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge d-moll f. Orgel (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Martin Luther: „Ein feſte Burg iſt unſer Gott“ (im Tonſatz von Hans Leo Haßler). — Heinrich Schütz: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ (ſechsſt. Motette aus der „Geiſtlichen Chormuſik“). — Heinrich Schütz: „Herr, auf dich traue ich.“ Motette für fünfſt. Chor. — Heinr. Schütz: „Verleih uns Frieden gnädiglich.“ Motette für fünfſt. Chor.

Freitag, 27. Oktober: Max Reger: II. Orgel-

sonate d-moll Werk 60 f. Orgel: Improvisation — Invokation — Introduktion und Fuge (vorgetr. von Prof. Günther Ramin). — Heinrich Schütz: „Herr, auf dich traue ich." Motette für fünfst. Chor. — Max Reger: Vier geistliche Gesänge für gem. Chor aus Werk 138: „Schlachtgesang"; „Nachtlied" (fünfst.); „Morgengesang" (sechsst.); „Der Mensch lebt und bestehet nur eine kleine Zeit" (achtst.).

Freitag, 3. November: Nikolaus Bruhns: Präludium und Fuge G-dur f. Orgel (vorgetr. von Eberhard Bonitz). — Johann Christoph Bach: „Unsers Herzens Freude hat ein Ende." Motette für zwei Chöre. — Joh. Seb. Bach: „Komm, Jesu, komm." Motette für zwei Chöre.

Freitag, 10. November: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge h-moll f. Orgel (vorgetr. von Eduard Büchsel). — Heinrich Schütz: „In dich, Herr, hab ich gehoffet" für vierst. Chor a cappella. — Heinrich Schütz: „Komm, ich bitte, in mein Herze" für vierst. Chor a cappella. — Heinrich Schütz: „Cantate Domino canticum novum" für vierst. Chor a cappella. — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude." Motette für fünfst. Chor.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 30. September, nachm. 4 Uhr: Erntedankvesper. Alter Introitus des Kreuzchors. — Hans Leo Hasler: „Gratias" für vierst. Chor. — Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge in e-moll für Orgel. — Gottfried August Homilius: „Kommt her und sehet an die Wunder Gottes", Erntedankmotette für vierst. Chor. — Werner Hübschmann: „Erntedank", aus dem Liederzyklus „Die Dinge des Lebens". — Fritz Reuter: „Aller Augen warten auf dich", für Einzelstimmen und gem. Chor. — Albert Becker: „Reiselied", f. gem. Chor.

Sonnabend, 21. Oktober, nachm. 4 Uhr: Dietrich Buxtehude: Passacaglia in d für Orgel. — „Herbstchoral" für vierst. Chor, bearbeitet von Albert Cranz. — G. A. Homilius: „Wir liegen vor dir", Motette für vierst. Chor. — Johannes Brahms: „Unsere Väter hofften auf dich", Motette für zwei Chöre (achtst.). — Hans Leo Hasler: „Pater noster". — Giovanni Palestrina: „Sanctus", aus der Messe „Assumpta est Maria", für sechsst. Chor. — Johann Bach: „Sei nun wieder zufrieden", Motette für zwei Chöre (achtst.).

Sonnabend, 28. Oktober, nachm. 4 Uhr: Joh: Seb. Bach: Toccata und Fuge in F-dur für Orgel. — Joh. Nep. David: „Herr, nun selbst den Wagen halt", Motette für vier- bis fünfst. Chor (EA). — Hermann Simon: „Vater unser", dritter Satz aus der Luthermesse, für fünfst. Chor. — Michael Praetorius: „Ein feste Burg ist unser Gott", Motette für zwei Chöre (achtst.). — Max Reger: Choralphantasie über „Ein feste Burg ist unser Gott", Werk 27, für Orgel.

Sonnabend, 11. November, nachm. 4. Uhr: Heinrich Schütz-Vesper: Joh. Seb. Bach: Drei Choralbearbeitungen aus „Klavierübung, dritter Teil", für Orgel: a) „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit", b) „Christe, aller Welt Trost", c) „Kyrie, Gott, heiliger Geist". — Heinrich Schütz: „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt", Motette für fünfst. Chor und Orgel. — Heinrich Schütz: „Unser keiner lebt ihm selber", Motette für fünfst. Chor. — Heinrich Schütz: „Herr, wenn ich nur dich habe", Motette für zwei Chöre (achtst.). — Heinrich Schütz: „Verleih uns Frieden", Motette für fünfst. Chor.

DRESDEN. Mit einer strahlenden „Lohengrin"-Aufführung, gerade am Tage der englisch-französischen Kriegserklärung, hat die Staatsoper ihre Spielzeit begonnen. Gleich in der ersten Woche studierte man die „Verkaufte Braut" neu ein, ein denkbar bunter und heiterer Opernabend, der die vielen schönen Vorzüge der Musik von Smetana ins rechte Licht rückte. Striegler dirigierte sehr temperamentvoll, Hofmüller und Kirchner hatten eine anschaulich wirksame Regie entwickelt. Und dazu die leuchtenden Stimmen Margarete Teschemachers als Marie und Willy Treffners als Hans, neu im Bilde des Ensembles überdies der ausgezeichnete Nürnberger Buffotenor Karl Wessely als stotternder Wenzel. Es gab einen großen Erfolg, der freilich von den neuen „Meistersingern" noch übertroffen wurde. Hier stand der neue Sachs, Josef Herrmann, im Mittelpunkt des Interesses: eine Prachtgestalt, stimmlich und mimisch überlegen geformt. Großartig das Terzett Sachs, Evchen (Frau Teschemacher), Stolzing (Torsten Ralf). Karl Böhm als „Meistersinger"-Dirigent ist ja ein feststehender Begriff, das Orchester klang über alle Maßen schön. Als Spielleiter stellte sich der junge Heinz Arnold aus Braunschweig mit sichtlichem Gelingen um eine lockere Operndarstellung vor. Ein unvergeßlicher Abend Dresdner Opernkunst.

Inzwischen haben auch die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle begonnen. Böhm eröffnete sie mit einer aus innerstem Erleben kommenden Nachgestaltung der „Achten" Bruckners, in der Urfassung natürlich. Im zweiten und dritten Konzert waren die erste Sinfonie von Brahms und die

„Eroica„ Beethovens Höhepunkte ſeines impulſiven Muſizierens. Eine kleine barocke Feſtmuſik von Wilhelm Jerger hinterließ in ihrer kunſtgewerblichen Feinarbeit freundliche Eindrücke, während zu einem wirklichen Erlebnis Gottfried Müllers unglaublich anſpruchsvolles Konzert für Orcheſter wurde. Zwei Celliſten wetteiferten an ſchönem Ton und brillanter Technik. Ludwig Hoelſcher mit dem D-dur-Konzert von Haydn und Karl Heſſe, der Dresdner Konzertmeiſter, mit Schumanns herrlichem Werk.

Kein Zweifel, daß in dieſem Winter der Einſchränkungen die Staatskapelle die intereſſanteren Programme wagen kann als die ſchwer ringende Dresdner Philharmonie. Für deren Konzerte hat Paul van Kempen faſt ausſchließlich klaſſiſche und romantiſche Muſik ausgewählt. Auch hier die „Eroica", dazu Brahms' „Zweite" und das Violinkonzert mit der hochbegabten Italienerin Gioconda de Vito als Soliſtin, als nächſtes die „Neunte", die ja in Dresden in allen Fällen volle Häuſer macht. Eine neue Reihe ſtellen die Konzerte „Junge Dirigenten" dar, die von der NS-Gemeinſchaft „Kraft durch Freude" in Gemeinſchaft mit dem Künſtlerhilfsbund veranſtaltet werden. Zunächſt ſah man am Pult den jungen Gerhard Wieſenhütter, der zur Zeit am Deutſchlandſender wirkt. Ein grundmuſikaliſcher Orcheſterleiter, der aber noch allzu ſehr in der äußerlichen Poſe ſteckt. Immerhin: Tſchaikowskys „Fünfte" kam blendend heraus.

Zum erſten Höhepunkt des Dresdner Muſikwinters wurde das Gaſtkonzert der Berliner Philharmoniker unter Leitung Wilhelm Furtwänglers. Da ſind nur höchſte Superlative am Platze, da kann man nichts Neues berichten. Aber doch: von dem Concerto grosso des jungen Frankfurters Kurt Heſſenberg, für den Furtwängler mit Recht ſtark wirbt. Ein Werk, das eine wirkliche Auseinanderſetzung mit der alten Formenwelt darſtellt, das muſikantiſch und gehaltvoll zugleich iſt.

Zu einem Däniſchen Konzert hatte die Nordiſche Geſellſchaft geladen, und der däniſche Geſandte, Exzellenz Kammerherr Zahle, hatte ſelbſt das Protektorat über den ungewöhnlichen Abend übernommen. Man erlebte einen aufſchlußreichen Querſchnitt durch die Muſik Dänemarks. Hauptwerk: die „Vierte" des 1931 verſtorbenen Carl Nielſen, mehr eine ſinfoniſche Ballade als eine Sinfonie im klaſſiſchen oder romantiſchen Sinne. Spritzig aufgemacht ſind die luſtigen „Schülerweiſen" von Knudage Riisager, den man ſchon von Baden-Baden her kennt, mehr im traditionellen Ouvertürenſtil gehalten die „Normannen" von Hakon Borreſen. Ausgezeichnete Eindrücke hinterließ der junge däniſche Dirigent Ebbe Hamerik mit den Dresdner Philharmonikern. Die Altiſtin Ingeborg Steffenſen von der Kopenhagener Oper ſetzt ſich für ausgeſprochene Stimmungslyrik von Gram, Schierbeck und Mortonſen ein, nur ein in Form einer Paſſacaglia geſtalteter Geſang von Hamerik konnte ſtärker feſſeln. Es gab ſehr herzliche Kundgebungen für die ſympathiſchen däniſchen Gäſte.

Langſam entwickelt ſich auch das eigentlich bodenſtändige Muſikleben. Der Kreuzchor ruft wieder zu ſeinen unvergleichlichen Veſpern, die Organiſten und Kantoren veranſtalten Feierſtunden (Hans Heintze ſpielte u. a. das gewichtige Orgelkonzert Karl Höllers). Auch der Tonkünſtlerverein hat die Arbeit wieder aufgenommen, der erſte Kammerabend gipfelte in einer Ehrung für den nun 25 Jahre als erſten Vorſitzenden wirkenden Theo Bauer. Ein ausverkaufter Saal beim Abend des Dahmen-Quartetts. Die Dresdner ſind muſikhungrig: heute mehr denn je. Ernſt Krauſe.

ESSEN. In einer das Komödiantiſche und die Vitalität des Geſchehens unterſtreichenden Inſzenierung durch Joachim Klaiber kam im Eſſener Opernhaus unter der Stabführung Heinrich Creuzburgs Puccinis einzige heitere Oper „Gianni Schicchi" heraus. Die köſtlichen Details dieſer Muſik, ihre prachtvolle Charakteriſierungskunſt und delikate Klanglichkeit kennzeichnen die Arbeit als Meiſterwerk erſten Ranges, das hier eine ſorgliche und einfühlſame Wiedergabe fand. Walter Kocks entwickelte als Schicchi eine profilierte Leiſtung, zu der ſich ein groteskes Enſemble geſellte. Am gleichen Abend erklang Mozarts „Les petits riens" und Rimſky-Korſſakows „Capriccio espagnol", getanzt von dem Opernballett unter tänzeriſcher Leitung Erika Hankas und muſikaliſcher Winfried Zilligs: Zwei klingende Welten von muſikaliſcher Feinnervigkeit und gleichviel tänzeriſchem Gehalt.

In neuer Inſzenierung, für die J. Klaiber verantwortlich zeichnete, und unter Leitung Albert Bittners erklang Wagners „Rheingold". Paul Erlinghäuſer entfaltete als Froh leuchtendes Stimmgut. Sehr lebendig gelang der Loge Helmut Köſters. Leſſig als Wotan, Kocks als Alberich, Walther als Mime, Röttgen als Faſolt boten ausgereifte Leiſtungen, zu denen ſich Aga Joeſtens klangſchöne Freia und Ludmilla Schirmers Fricka geſellten.

Auf dem Gebiet der Kammermuſik hörten wir einen Abend des Folkwang-Quartetts (Eſſen), dann die Brahmsſchen „Liebeslieder-Walzer" und des Meiſters „Zigeunerlieder". Dr. Gaſton Dejmek.

EUTIN. (Ein Muſiker-Jubiläum in der Geburtsſtadt C. M. von Webers.) Beethoven und Carl Maria von Weber waren die muſikaliſchen Genies, zu denen ſich Andreas Hofmeier, der ſtädtiſche Muſikdirektor und Organiſt der Weberſtadt, am Feſtabend (15. Nov. 1939)

des Beginns seiner nunmehr im 40. Jahrgang verwirklichten Eutiner Winterkonzerte bekannte. Von Anbeginn her steht die Laufbahn dieses Künstlers unter der Führung und Segnung der großen Meister deutscher Musik. Mit tiefer Dankbarkeit darf Andreas Hofmeier auf den Weg zurückschauen, der ihn, den am 17. Oktober 1872 geborenen Pfarrerssohn von St. Jakobi zu Lübeck, im Jahre 1891 ins Leipziger Konservatorium führt und dann bald in der landschaftlich so anmutig gelegenen Weberstadt Eutin den festen Lebens- und Schaffenspol finden läßt. Aus der Schule tüchtiger Lehrmeister im Leipziger Institut hervorgegangen, versieht bereits der 23-Jährige ein Organistenamt an der Leipziger Georgenkapelle, wirkt von 1895 bis 1900 als Konzert-Organist am Deutschen Haus in Brünn und wird zum 1. Oktober 1900 als Organist der Stadt- und Schloßkirche nach Eutin berufen. Die vom Genius eines der deutschesten Musiker geweihte Stadt inmitten der holsteinischen Wald- und Seenlandschaft wird Hofmeier zum reinmenschlichen wie künstlerischen Schicksal. Hier darf sich sein Talent entfalten, hier erweitert er mit kühnem Wagemut und rastloser Schaffenskraft den Ruf Eutins als führende Musikstadt im engeren Heimatgebiet. Gleich im ersten Jahre seiner Eutiner Wirksamkeit, die er von der Organistenbank zum Amt eines städtischen Musikdirektors (seit 1910) ausbauen darf, beginnt er mit der Einrichtung der großen winterlichen Konzertaufführungen, die Meisterschöpfungen der Kammermusik, der Sinfonie, der Liedkunst und des Oratoriums aller führenden deutschen Musiker nunmehr im 40. Jahrgang auch der Kleinstadt- und Landbevölkerung zugänglich zu machen. Das ist eine nicht dankbar genug zu begrüßende Kulturtat Hofmeiers, die in ihrer praktischen Durchführung eben einzig von einer ebenso ideal gesinnten wie künstlerisch befähigten Persönlichkeit getragen sein kann. Wie sich Prof. Hofmeier immer wieder der Heimat gegenüber verpflichtet fühlt, beweist am überzeugendsten wohl das glänzend verlaufene und weithin beachtete Weber-Fest des Jahres 1926.

Fest und unbeirrt, immer charaktervoll und schaffensfroh ist Andreas Hofmeier seine nicht überall leichte Lebensbahn geschritten. Ein gütiges Schicksal führt ihn frühzeitig in die Stadt, der er sein Reichstes und Schönstes verdankt: in die Geburtsstadt C. M. v. Webers. Aus dieser wundersam gesegneten Landschaft gewinnt er eine unauslöschliche Mahnung: immer wieder ist der Aufblick zu den wahren Meistern deutscher Musik, zu den verpflichtenden ewiggültigen Genies seines Volkes, der auch diesem Künstler Kraft und Aufschwung für seine Arbeit in Werk- und Feiertag verleiht.

Mitten im schweren Ernst der Kriegszeit begann Prof. Andreas Hofmeier den 40. Jahrgang seiner Konzerte mit einer festlich ausschwingenden Veranstaltung. Er hatte die auszeichnende Freude und Ehre, den Präsidenten der Reichsmusikkammer als Redner und Dirigenten dieses Festabends in Eutin begrüßen zu dürfen. Prof. Dr. Peter Raabe übermittelte zu Beginn dieses denkwürdigen Konzerts den Dank der Reichsmusikkammer an den Mann, der einst vor vierzig Jahren in einer Welt tiefen Friedens diese Konzerte begründete und sie durch alle wechselvollen Schicksale sicher und opferbereit hindurchsteuerte. Der Präsident der Reichsmusikkammer fand alsdann ernste Worte für eine bewußt deutsche Kunstpflege, wie sie nach dem Wunsche des Führers jetzt kompromißlos gefordert werden muß. In dem uns von unversöhnlichen Feinden aufgezwungenen Kriege sei die Reinheit und Stärke der deutschen Seele durch die Güter der Kunst die wirksamste Abwehrwaffe gegen jede Absicht einer inneren Zermürbung unseres Volkes.

Drei fast gleichzeitig im ersten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts entstandene Werke Beethovens und Carl Maria von Webers zierten die Vortragsfolge dieses Festkonzerts im ausverkauften Saal des Eutiner Schloßhotels. Unter Raabes Leitung erfuhr Beethovens „Egmont"-Ouvertüre durch das Lübecker Städtische Orchester eine geistig straff konzentrierte, rhythmisch plastisch gemeißelte und ideell inbrünstig ausgeschöpfte Wiedergabe, die das heroische Ethos dieser Musik sieghaft aufstrahlen ließ. Auch bei Beethovens siebenter Sinfonie teilte sich Peter Raabes suggestive Stabführung dem Orchester willenskräftig mit und erzielte jene ideale Verbundenheit zwischen dem Dirigenten und seinen Musikern, die mit einer aus dem schöpferischen Urgrund dieser Sinfonie gewonnenen Wiedergabe beglückte. Webers Klavierkonzert in C-dur erklang an diesem Abend zum erstenmal in der Geburtsstadt seines Schöpfers. Das während des Darmstädter Aufenthalts (1810/11) entstandene Jugendwerk (Nr. 11) greift zwar nicht in seelische Tiefen, sondern ist einem fröhlichen Widerschein unseres Lebens in der Musik hold. Es ist durch den Glanz virtuoser Ornamentik gekennzeichnet, die hier in rauschender Farbenpracht aufschimmert. Das von Mozartschem Geist beflügelte Werk einmal aus rein historischem Dasein befreit zu haben, war das Verdienst dieses Abends. Prof. Hofmeier besitzt jenes feinnervige musikantische Temperament, das sich liebevoll in die Kostbarkeiten dieses Weberschen Stückes einfühlt. Er leiht seinem Vortrag die Poesie eines seelisch erwärmten Klaviertones und eine technisch aufs sorgsamste geglättete Interpretation, die im Feinschliff perlender Passagen und in der Pracht rauschender Arpeggien glänzt. Die pflegsame Anschlagskultur des Solisten umschmeichelte entzückende Episoden des Klavierparts und brachte sie zu anmutiger Wirkung. Das mit edlem Stilempfinden, anschmiegsamer Rhythmik und aufmerksamer dynamischer Abstufung begleitende Lübecker Kammerorchester folgte den Weisungen Peter Raabes aufs gewissenhafteste.

Der Dank des begeisterten Publikums richtete

sich an die gesamte Künstlerschaft dieses ereignishaften Abends, insbesondere aber an den Mann des Eutiner Musiklebens, der es durch reichgesegnete Schaffensjahre — im Sinne eines Wortes von C. M. von Weber — immer „wahrhaft redlich und rein mit Menschen und Kunst meinte!"

Dr. Paul Bülow.

FREIBURG/Br. Befürchtungen, daß die Nähe der französischen Grenze für die Münsterstadt eine Einschränkung oder Abschnürung des musikalischen Lebens mit sich führen würde, haben sich nicht bewahrheitet. Wie die Oper werden auch die Sinfonie-Konzerte weiter gepflegt. Und der gefeierte Solist des 1. Sinfonie-Konzerts Prof. Alfred Hoehn hatte Gelegenheit, sein fortreißendes Spiel an der für die Erfindung und Ausdrucksweise von Richard Strauß so charakteristischen Burleske d-moll für Klavier und Orchester zu erweisen. Wie die Sinfonie-Konzerte werden auch die Harms-Kammermusik-Konzerte aus Luftschutzgründen in das Theater und auf Sonntag-Vormittage verlegt. Die unter Prof. Müller-Blattau stehende Städt. Musikschule hat ein neues glanzvolles und erinnerungsreiches Heim bezogen, das stattliche Palais von Gleichenstein, in dem einst der Freund und Gönner Beethovens, Ignaz von Gleichenstein, wohnte. Sonntägliche Vormittagsstunden an dieser Stätte haben dem Träger des Bach-Preises, Prof. Jul. Weismann mit seiner Klaviergenossin Alida Hecker und weiter dem „Freiburger Kammertrio für alte Musik" (Anton Stingl und Genossen) Gelegenheit gegeben, an dieser Stätte eine regelmäßige Konzerttätigkeit einzuleiten.

v. Graevenitz.

HANNOVER. Im Musikleben unserer Stadt hat sich eine bedeutsame Veränderung zugetragen: der Generalmusikdirektor und Intendant des städtischen Opernhauses Rudolf Kraffelt ist krank aus den Ferien zurückgekehrt und hat seine Tätigkeit einstweilen nicht aufnehmen können. Neben dem als Nothelfer schon bewährten ersten Kapellmeister Arno Grau, der die Hauptlast zu tragen hat, ist, an Stelle Felix Oberhoffers, Arnold Guennet getreten, der das leichte Genre bis hin zur „Bohême" mit Glück verwaltet. In den Sinfoniekonzerten wurde Kraffelt bisher ersetzt durch Manfred von Zallinger, der die vorgesehene Vortragsfolge geschickt übernahm, und durch Hermann Abendroth, der das städtische Orchester zu Höchstleistungen führte und mit Bruckners dritter Symphonie einem Bedürfnis abhalf. Walter Gieseking spielte Rachmaninoffs drittes Klavierkonzert und scharte bei einem Klavierabend die große Zahl seiner Verehrer noch einmal um sich.

In der (übrigens ständig gut besuchten) Oper fand Umberto Giordanos fein geschliffener Einakter „Der König" Verständnis, während Kasemir Baranovics Tanzstück vom „Imbrec mit der langen Nase" sich neben Tschaikowskys „Nußknackerballett" und Wolf-Ferraris Intermezzo „Susannens Geheimnis" nicht ganz zu behaupten vermochte. Unter den neu verpflichteten Opernkräften fällt Erna Fahrig durch zartes, aber reines Zusammenklingen künstlerischer Eigenschaften auf.

Die Konzerte kommen langsam in Gang: die NS-Bühne holte Käthe Heidersbach, die Kammermusik-Gemeinde (früher Musik-Gemeinde) das in neuer Zusammensetzung vorzügliche Strub-Quartett. Der Organist Gustav Sasse veranstaltet in den Nachmittagsstunden der Sonntage kurze, doch gehaltvolle musikalische Andachten.

Prof. Dr. Theodor W. Werner.

STETTIN. In einer sehr guten Aufführung der mährischen Oper „Jenufa" in der wohldurchdachten Inszenierung Georg Gütlichs (Jenufa wurde vor 12 Jahren als Erstaufführung in Norddeutschland bereits in Stettin gespielt) setzte sich besonders Sigrid Rothermel als Küsterin durch. Neben einer höchst bedeutsamen dramatischen Begabung in der schauspielerischen Darstellung, deren überzeugender Höhepunkt die Szene vor der Kindesaussetzung im Gedächtnis haften bleibt, zeigte sie schöne gesangliche Leistungen. Daß die Partie für eine Altstimme ohnehin recht hoch liegt, sei nebensächliche Feststellung. In Erscheinung, Spiel und Stimme bedeutete Erika Hoffmann eine Jenufa, die stark beeindruckte. Schließlich sei hier noch des Laca Rudolf Dreßlmairs besonders gedacht. Heinz R. Zilcher betreute die interessante Musik.

Das 2. Städtische Konzert, sehr gut besucht, dirigierte diesmal städt. Musikdirektor Gustav Mannebeck, auf Urlaub vom Heeresdienst. Man merkte, daß es ihm Bedürfnis war, einmal wieder seinen Dirigentenstab einzutauschen und die lange aufgespeicherten Gedanken über Beethovens Fünfte, Webers „Euryanthe" und Straußens „Tod und Verklärung" im Konzertsaal abzureagieren. Im Verlaufe des Abends wuchs Mannebeck stark über sich hinaus. Seine Orchesterhaltung während der herrlich gesungenen Mozart-Arien aus der Kehle Erna Bergers, Orchester zuweilen als Klangschleier dezent im Hintergrund, dann herrisch und herrlich hervorgeholt, bestätigte das ebenso.

Dem Gedächtnis Karl Löwes galt das erste Konzert des Stettiner Lehrergesangvereins unter Theo Blaufuß.

Ernst Bock.

WIESBADEN. Aus dem Bewußtsein, daß in ernsten Zeiten der kulturelle Trieb des Deutschen besonders tief verwurzelt und daher kraftspendend ist, begann der Wiesbadener Theater- und Konzertbetrieb nunmehr seine Winterprogramme. Sie

ſind mit ausgeſprochener Sorgfalt, verſtändnisvollem Miſchen von ernſten und heiteren Gaben der Muſe gewählt und finden ſomit trotz „Verdunkelung“ ein ſtändig zunehmendes, dankbar empfängliches Publikum aus Militär- und Zivilkreiſen.

Das Deutſche Theater öffnete mit ſeinem ganz großen Erfolg, dem reizenden Spitzweg-Luſtſpiel „Das kleine Hofkonzert“ von Verhoeven, Impekoven und Edmund Nick die Pforten. Danach gingen in vorbildlicher Inſzene, Lothar Schenck, v. Trapp (Bild) und Hans Springer (Regie), Franz Schmidts Oper „Notre Dame“ und Paul Graeners „Don Juans letztes Abenteuer“ in Erſtaufführung und Puccinis „Gianni Schichi“ in Neuinſzenierung über die Bühne. Die von glutvollem Impuls dramatiſch geladene Muſik Franz Schmidts gab dem jungen Dirigenten Otto Schmidtgen Gelegenheit, ein umfaſſendes Geſtaltungsvermögen zu beweiſen. Die Hauptrollen waren von Helena Braun, Lothar Weber, Heinrich Schlüter, den Tenören Bienek und Salcher packend verlebendigt. Graeners Farben ſind weicher getönt, muten oft, beſonders in lyriſchen Momenten, faſt impreſſioniſtiſch an, ohne deshalb im Ganzen der Dramatik zu entbehren. Dr. Ernſt Zulauf ſchälte alle Feinheiten der Partitur mit Meiſterhand heraus und hatte in Ewald Böhmer einen ausgezeichneten „Don Juan“, ferner Ilſe Habicht, Margarete Lüddecke, Waldemar Bienek uſw. eine durchweg gute Rollenbeſetzung getroffen. — Dem Nachkommen der Opera buffa, „Gianni Schicchi“, in deſſen Partitur Puccini manch feine Detailarbeit heimſte, verhalf GMD Karl Fiſcher zu einer durchgefeilten Wiedergabe. Prachtvoll waren die Typen der „Verwandten“ herausgearbeitet, beſonders aber Lothar Webers „Schichi“. Den Abend zu füllen, ließ man Strawinſkys „Feuervogel“-Ballett voraufgehen. Muſikaliſch durch viele Konzertaufführungen bekannt, bleibt die choreographiſche Leiſtung von Hedy Dähler, Lieſel Schanz, Tankred Friederichs und des geſamten Balletts zu würdigen. An anderen Abenden ſtellte ſich die neue Jugendlich-Dramatiſche, Anneliefe Roerig, in „Lohengrin“ und „Tannhäuſer“ als Künſtlerin von Format vor.

Die 2 erſten Zykluskonzerte der Kurverwaltung wurden von dem durch äußerſte Beherrſchtheit der Geſtik auffallenden Prof. Hans Knappertsbuſch (Schubert: Ouverture, Pfitzner: Scherzo, Strauß: „Don Juan“, Brahms: F-dur-Symphonie) und dem objektiv geſtaltenden GMD Franz Konwitſchny (Schubert: C-dur-Sinfonie) geleitet. Mit Konwitſchnys klar gemeißelter Begleitung ſpielte Walter Gieſeking das B-dur-Klavierkonzert von Brahms in beglückendem Zuſammenklang von Kraft, Weichheit und Grazie.

MD Auguſt Vogt begann ſeine Sinfonie-Konzerte im Kurhaus mit einem Mozart-Abend (Soliſtin: die begabte Giſela Sott, Klavier) und als zweites mit einer formal und klanglich klaren, faſt ſtrengen, dennoch ſtimmungsvollen Orcheſter-Fantaſie D-dur von W. Sehlbach und der großlinig ausgelegten Urfaſſung der ſechſten Brucknerſchen Symphonie. Anni Berlinks ſympathiſcher Sopran erſang ſich in Beethovens „Ah perfido“-Arie einen ſchönen Erfolg. Ferner leitete Vogt zu Beginn der Finnen-Kurſe 2 Feſtkonzerte mit Atterbergs dekorativ und wirkungsvoll angelegter „Ballade und Paſſacaglia“ Werk 38, Sibelius' paſtellgetöntem „Schwan von Tuonela“ und des, um das finniſche Muſikleben ſehr verdienten Robert Kajanus (1856) „Rhapſodie“ Werk 5 Nr. 1, einem vornehmen, ſtiliſtiſch aufgelockerten Stück. Daneben R. C. v. Gorriſſens einfallsreiches, witziges „Capriccio“ Werk 9 für Orcheſter und des Humperdinck-Schülers Otto Beſch „Oſtpreußiſches Bilderbuch“. In einem Kammerkonzert erklang die mit verantwortungsbewußtem Stilgefühl durchgeführte Bearbeitung des Bachſchen „Muſikaliſchen Opfers“ von Wolfg. Stephan. Eliſabeth Güntzel, die einheimiſche Cembaliſtin, vervollſtändigte das Programm mit der „Chromatiſchen Fantaſie und Fuge“.

Im „Verein der Künſtler und Kunſtfreunde“ trat das Pozniak-Trio mit Beethoven, Dvořák und Burghardt (1909) vor die Wiesbadener Öffentlichkeit. Burghardts uraufgeführte Trio-Fantaſie Werk 33, ſeinem Lehrer Pozniak gewidmet, erwies ſich als ein von ſtarkem Muſizierwillen getragenes, melodiſch weitausladendes Werk eines Könners und fand beifällige Aufnahme.

Grete Altſtadt-Schütze.

WUPPERTAL. Aus baupolizeilichen Gründen mußte das akuſtiſch günſtige bisherige Elberfelder Stadttheater geſchloſſen werden. Wegen umfaſſender Umbauten konnte die Barmer Bühne erſt am 5. November mit einer Neueinſtudierung von Beethovens „Fidelio“ zur Wiedereröffnung kommen. In Ausſicht geſtellt iſt die Vorführung einer Reihe Werke klaſſiſchen und romantiſchen Inhalts des In- und Auslandes.

Unter Leitung von GMD Fritz Lehmann kam durch den Konzertverein Barmen zur erfolgreichen Uraufführung: Sternenreigen (Klopſtock), vertont für gemiſchten Chor, Bariton und Orcheſter von Hermann Erpf (Eſſen). Der Komponiſt verfügt mit großer Geſchicklichkeit über alle muſikaliſchen Ausdrucksmittel: Melodie, Harmonie, Rhythmus, farbige, glänzende Inſtrumentierung; er erſchloß von ſehr intereſſanter Seite her den Hörern den erhabenen Inhalt der gewaltigen Ode. Trefflicher Deuter der hohen Gedanken war der einheimiſche Bariton Günter Baum. Eine köſtliche Gabe war Händels Kantate „Apollo und Daphne“, mit der trefflichen Soliſtin Uta Graf

(Berlin). Mit hinreißendem Schwung führte unser städtisches Orchester (Leitung: F. Lehmann) Händels Feuerwerksmusik, Mozarts D-dur-Sinfonie (K.-V. 405), Brahms' 1. Sinfonie auf. Meisterhaft spielte W. Gieseking das Es-dur-Klavierkonzert. Großen Beifall fand die Darbietung deutscher und russischer Kammermusik von Beethoven, Brahms, Rimsky-Korssakow durch das hiesige Goebel-Quartett und die Bläsermusikvereinigung des städt. Orchesters. Der Elberfelder Frauenklub bemüht sich um die Vertiefung des kulturellen Lebens durch Mitwirkung einheimischer Kräfte, die u. a. Werke von Brahms und Wolf in guter Ausführung boten. Mehrere Werbekonzerte veranstalteten neue Mitglieder unserer Bühne, indem sie mit geschmackvollen Darbietungen aus der Opernliteratur aller Zeiten und Völker aufwarteten. H. Oehlerking.

ZEULENRODA. Einen „Heimatabend", der über sehr beachtliche künstlerische Werte verfügte, hat die Stadt unlängst ihren Gästen aus der Saarpfalz gewidmet.

Inmitten zeitgemäßer Männerchöre, vom „Bundeschor" unter Leitung W. Opitz-Zeulenroda in charaktervoller Gestaltung wiedergegeben, stand als fesselndste musikalische Darbietung MD Fritz Sporns köstlich frisches „Anacker-Liederbuch" (im Märzheft der ZFM besprochen) im neuen kammermusikalischen Gewande.

Das serenadenhafte, beschwingte „Liederspiel" von junger Liebe und Lebensfreude ist durch ein kleines Orchester, bestehend aus Flöte, Oboe, Englisch Horn, 2 Klarinetten, Fagott, Hörnern, Trompete, Schlagzeug und Streichern in seinen Stimmungen aufs köstlichste bereichert und klanglich überhöht.

Mit untrüglichem Klangsinn weiß Sporn die Sprache der Instrumente zum prägnantesten Ausdruck einzusetzen und so ein chorisch-instrumentales Kleinod zu formen, wie es zur Zeit kaum seinesgleichen hat.

Mit seinem prächtig singenden Oratorienchor, dem ausdrucksreich gestaltenden, kultivierten Bariton W. Schwerdtfeger-Greiz und dem Greizer Städtischen Orchester führte der Komponist sein Werk zu reichem Erfolg . . . ein Werk, das gerade in unserer ernsten Zeit Freude und Entspannung zu bringen berufen ist.

Der zweite Teil des Abends brachte in gelockerter Form reizende Darbietungen der Tanzgruppe Frank-Zeulenroda. E. Heuwold-Greiz.

MUSIK IM RUNDFUNK

REICHSSENDER HAMBURG. Der zweite Kriegsmonat zeigte, daß die für die Musikarbeit des Hamburger Rundfunks verantwortlichen Männer ihre Aufgaben und Ziele ungefähr so seh n, wie wir im Bericht des Novemberheftes zu hoffen wagten. Man muß jedenfalls zugeben, daß trotz aller Schwierigkeiten, nicht zuletzt der durch die Programmverknappung hervorgerufenen Notwendigkeiten und der Bereitschaft für die Teilnahme an Reichssendungen jeglicher Art, das konstruktive Gerüst des Musikfunks gesichert erscheint, auch im Sinne der von Tag zu Tag wiederkehrenden Ordnung der Dinge, die als ein den Hörer befriedigendes Wirkungsmoment ja nicht unterschätzt werden darf. Inhaltlich genommen steht die alte und ältere Musik, mit einem Wort die Kunst der Vergangenheit, einer dauerhaften Vergangenheit aber, im Vordergrunde. Von dieser Basis aus müßte sich jedoch auch wieder stärker die Beteiligung der heutigen Produktion, ja auch Einflußnahme auf sie durch bestimmte Anregungen ermöglichen lassen nicht etwa nur aus sozialen oder gar äußerlich sensationellen Erwägungen heraus (Ur- oder Erstsendungen und dgl.), sondern in gerechter Einschätzung der von den lebenden Künstlern für unser Volk geschaffenen musikalischen Werte, des Unterpfandes aller weiteren Entwicklung.

An Einzelheiten aus diesen Werken möchten wir folgendes festhalten: Die Streichquartett-Kunst Beethovens, in ihrer geistigen Spannweite eines der unerläßlichsten musikalischen „Objekte" gerade für den nach Erbauung und Erhebung dürstenden Menschen einer so ernsten Zeit, wurde vom Hamann-Quartett mit Werk 95 (f-moll) entsprechend ergiebig aufgegriffen. Ferry Gebhardt spielte die Variationen über ein Händelsches Thema von Brahms mit mancherlei Eigenwilligkeiten dynamischer und tonlicher Art; mag man darüber diskutieren können, so muß das Anbringen einer Kürzung in einem so weise aufgebauten Werk als nicht nachahmenswert gelten.

Der Bariton Bernhard Jakschtat hat ein durchaus ursprünglich wirkendes Verhältnis zur Form der Ballade, die seinen Neigungen nach gesanglich durchfühltem Deklamato sehr entgegenkommt (Wolf).

Als Opernsendung brachte man den „Waffenschmied" von Albert Lortzing. In der Reihe der Solisten traf man auch wohlbewährte Mitglieder der Hamburgischen Staatsoper. Musikalisch ging es ein wenig summarisch zu. Doch die gemüthafte Herzlichkeit der Lortzingschen Muse ist ja immer von durchschlagender Wirkung.

Mit großem Erfolg setzt der Reichssender Hamburg die Sopranistin Erna Helbeck (von der

Staatsoper) für seine Zwecke ein. Stimme und Vortrag lassen auch bei Mitwirkung in Funkkonzerten (Arien u. ä.) diese „Entdeckung" als ungemein glücklich erscheinen.

Die Trägerin des Nationalpreises aus dem Pianistenwettbewerb 1939, die Münchnerin Rosl Schmid, früher schon dann und wann zu Gast in Hamburg, spielte unter Johannes Röder das f-moll-Konzertstück von Weber.

Der Tenor Rupert Slawitsch gehört zu jenen immer noch seltenen Sängern, die sich auch für Regers Lieder interessieren; daneben hielt er es mit Schumann und Strauß.

An den 200jährigen Karl Ditters von Dittersdorf erinnerte Eigel Kruttge sein Kammerorchester und die Hörer.

Die „Zwischenfachsängerin" Helene Werth (Staatsoper) konnte mit einem „Arabella"-Gesang ein Stück aus ihrem bisher größten Hamburger Theatererfolg auch mikrophonisch auswerten.

Zum Schluß möchte ich mir das Vergnügen nicht nehmen, auf den Frankfurter Pianisten und Komponisten Rudolf Racky hinzuweisen, dem man in einer Leihgabe begegnete: brillant aufgemachte, rassige, wohl proportionierte Klavierstücke im höheren Unterhaltungsstil. Dr. Walter Hapke.

REICHSSENDER MÜNCHEN. Die Programmgestaltung der letzten Wochen diente (bei einer gegenüber den ersten Kriegswochen nun wieder ruhigeren und gleichmäßigeren Art des Aufbaus der täglichen Vortragsfolgen) den gegenwärtigen natürlichen seelischen Ansprüchen des Hörerkreises entsprechend vor allem der inneren Entspannung. Demgemäß behaupten die bunten musikalischen Sendungen vorwiegend unterhaltenden Charakters einen starken Vorrang. Einen breiten Raum nimmt dabei die volkstümliche Sing- und Spielmusik ein. Beispiele dafür waren in letzter Zeit die reizvollen Sendungen „Kein Feuer, keine Kohle kann brennen so heiß" und „Das Mühlrad ist zerbrochen, die Lieb, die hat kein End".

In bescheidenerem Umfang gewinnt daneben aber auch die sog. „ernste Musik", d. h. also vor allem: die reine Instrumentalmusik, die an die Aufmerksamkeit des Hörers höhere geistige Ansprüche stellt, einigen Raum in den Vortragsfolgen. Ganz mit Recht — denn gerade in ernster Zeit vermittelt eine Musik, die mehr ist als bloße Unterhaltung, am besten die notwendigen Kräfte der seelischen Erhebung, der Begeisterung und der Demut, des Glaubens und Wollens . . .

So brachte z. B. das Rundfunkorchester unter Winters Leitung in eigenen Konzerten Werke von Rheinberger, Rimsky-Korssakoff, Dvořák und Tschaikowsky — von letzterem eine farbige Aufführung der fünften Sinfonie, bei der uns nur der Dirigent, namentlich beim ersten Satz, etwas gar zu freizügig mit den Zeitmaßen zu schalten schien. Aus der Reihe der Kammermusikstunden erwähnen wir das Konzert einiger bekannter, ausgezeichneter Münchner Künstler (V. Haertl, Ph. Haaß, Oswald Uhl und Erwin Körver), das u. a. auch manches selten Gehörte, wie Stücke aus der schönen Bratschensonate von Dittersdorf, ein Divertimento für Streichtrio von Mozart und eine Passacaglia von H. Biber (für Geige allein) brachte. Mit Interesse hörten wir auch die stimmungsfeinen, von Anna Saboli einprägsam gestalteten ungarischen Volkslieder R. Spillings.

Als größere Sendungen von besonders eindrucksvoller Art buchen wir die Übertragungen der seinerzeit gemachten Aufnahmen von den Salzburger Festspielen, die jetzt mit der lebensvollen Wiedergabe des Verdischen „Falstaff" unter der Leitung von Tullio Serafin und mit der Sendung einiger bemerkenswerter Orchesterwerke, die man in Salzburg z. T. erstmals hören konnte, fortgesetzt wurden: die reizvoll entworfene und wirkungssicher geformte „Salzburger Hof- und Barock-Musik" von Wilhelm Jerger weckte hier neben Pick-Mangiagallis prickelndem „Notturno e Rondo fantastico" und neben Pizzettis stimmungssattem „Concerto all' estate" besondere Teilnahme.

Sehr hübsch und anregend war die von Ernst Heimeran zusammengestellte Stunde „Musik zum Mitdenken", in der in amüsantem Plauderton allerlei Nachdenkliches über die Gefahren des Zuviel- und Zuwenig-Denkens beim Hören von Musik vorgebracht wurde. Zahlreiche gute Beispiele ergänzten und bewiesen das Gesagte. Um die Durchführung des musikalischen Teils dieser Stunde machte sich neben Ludwig Schmidmeier und Arnold Langefeld namentlich der Rundfunkchor (Leitung: Zengerle) mit dem virtuosen Vortrag einiger lustiger Kanons sehr verdient. Dr. Anton Würz.

KLEINE MITTEILUNGEN

AMTLICHE MITTEILUNGEN

Der Präsident der Reichsmusikkammer gibt bekannt:

Mit Wirkung vom 1. Oktober dieses Jahres ist die Abteilung Chorwesen und Volksmusik aufgelöst. Alle bisher dorthin gerichteten Schreiben und Anfragen sind künftig unmittelbar an die drei Fachverbände der Laienmusik: Deutscher Sängerbund, Berlin-Wilmersdorf, Westfälische Straße 88, Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands,

Berlin W 62, Kleiststraße 32, und Reichsverband für Volksmusik, Berlin W 15, Kaiserallee 212, zu leiten.

*

Durch Runderlaß an die Arbeitsämter vom 25. Oktober 1939 betr. Musikvermittlung hat der Reichsarbeitsminister folgendes bestimmt: „Bereits durch Erlaß des Präsidenten der Reichsanstalt vom 29. 11. 1938 — III A 7208/84 — Dienstblatterlaß Nr. 728/38 — wurde hinsichtlich der Heranziehung arbeitsloser Musiker zu Pflichtarbeiten darauf hingewiesen, daß Zuweisungen zu schweren körperlichen Arbeiten, Erd- und Ausschachtungsarbeiten — möglichst zu vermeiden sind. Neuerdings hat die Reichsmusikkammer Einzelbeschwerden vorgetragen, nach denen Arbeitsämter Musiker, die im Zuge der Wirtschaftsumstellung frei geworden sind, wiederum als Tiefbauarbeiter, Steinekarrer usw. ohne Rücksicht auf ihr späteres Fortkommen in ihrem Beruf eingesetzt haben. Eine Unterbringung von Musikern bei schweren körperlichen Arbeiten ist grundsätzlich zu unterlassen, wenn die Gefahr besteht, daß die betreffenden Musiker durch die Verrichtung der Arbeit für ihren Beruf, dessen Ausübung größte Fingergewandtheit erfordert, untauglich werden. Eine abweichende Handhabung kommt in der Regel nur bei einer gänzlichen Berufsumstellung in Betracht. Sie kann ferner nach dem eingangs angeführten Erlaß im Einzelfall, z. B. zur Prüfung zweifelhaften Arbeitswillens, geboten sein, wenn dabei Härten vermieden werden. Auch darüber besteht kein Zweifel, daß, wenn es die Lage im Einzelfall gebietet, auch Musiker genau so wie andere Volksgenossen vorübergehend auch zu schweren körperlichen Arbeiten herangezogen werden können, sofern sie hierfür überhaupt geeignet sind."

*

Der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat, meiner Anregung entsprechend, durch Erlaß vom 13. Oktober 1939 auch in diesem Jahre die Schulen angewiesen, den Tag der deutschen Hausmusik am 21. November eindrucksvoll zu gestalten, soweit es unter den gegebenen Verhältnissen möglich ist. Wie in den Vorjahren sind die Veranstaltungen der Reichsmusikkammer und ihrer Untergliederungen aus Anlaß des Tages der Hausmusik vom Reichsminister des Innern wieder als gemeinnützig anerkannt worden.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das Sängerfest Westfalen 1940 in Münster wird mit Hans F. Schaubs „Passacaglia und Fuge" für gr. Orchester eröffnet.

Das nächstjährige Musikfest des „Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten" wird in Wien durchgeführt.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Gauführer des Deutschen Sängerbundes und des Reichsverbandes der gemischten Chöre Sachsen richten einen gemeinsamen Aufruf an die Sänger Sachsens zur Bildung von Chorarbeitsgemeinschaften zur Meisterung der Schwierigkeiten, die der Waffendienst vieler Sängerkameraden zur Folge hat.

In Graz wurde eine „Städtische Chorgemeinschaft" unter dem Vorsitz des Kulturdezernenten, Bürgermeister und Stadtkämmerer Dr. August Verdino und unter der künstlerischen Leitung von Professor Hermann von Schmeidel gegründet. Dieser neue, gemischte Chor zählt bereits 170 geschulte Sängerinnen und Sänger, für die Nicht-Blattleser wurde eine Chorschule unter der Leitung von Prof. Hans Hollmann aufgestellt, in der 70 Aufnahmsbewerber unterrichtet werden. Diese Neugründung in der ersten Kriegswoche verdient besonderes Interesse. Für den Konzertwinter können bereits drei Chorkonzerte im Rahmen des Grazer Jahresprogramms des Musikvereines für Steiermark geplant werden.

Das deutsche Sangeswesen in Prag lebt wieder auf. Sängerkreisführer Dr. Herbert Hiebsch berief soeben Prags Sängerschaft zu einer Versammlung, in deren Rahmen die kommende Aufbauarbeit festgelegt wurde.

In Brünn wurde soeben durch Zusammenschluß der bewährten heimischen Instrumentalisten das neue Kreissymphonieorchester begründet, das sein Können bereits in einem ersten Konzert unter Beweis stellte.

Die Mitglieder des Saarpfalz-Orchesters Günther Weigmann, Fritz Brendel, Anton Deubler und Kurt-Hagen Friedrich haben sich zu einer Quartett-Vereinigung, dem Stamitz-Quartett, zusammengeschlossen und füllen damit eine im Ludwigshafener Musikleben längst schmerzlich empfundene Lücke.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das alte Konservatorium des Musikvereines für Steiermark (gegründet 1815) wurde am Mittwoch, den 25. Oktober als Landesmusikschule von dem Gau Steiermark übernommen. Unter Beteiligung von Vertretern der Partei, des Staates und der Behörden fand in dem neu hergestellten Saale der Landesmusikschule eine Feierstunde statt, die von dem neu gegründeten Orchester des steirischen Musikschulwerks unter Leitung von Professor Dr. Felix Oberborbeck mit dem Brandenburgischen Konzert in G-dur von J. S. Bach, eröffnet wurde. Dr. Ludwig Kelbetz als früherer kommissarischer Leiter des Musikvereines für Steier-

mark warf einen kurzen Rückblick auf die Vorbereitungen, die zur Errichtung der Gesamtplanung eines steirischen Musikschulwerkes in der Gestalt von 15 Musikschulen für Jugend und Volk, einer Landesmusikschule und einer Hochschule für Musikerziehung geführt hatten. Dann übernahm im Namen des Gauleiters Dr. Uiberreither der Landesrat Kulturreferent Prof. Dr. Papesch die neue Landesmusikschule in die Obhut des Gaues Steiermark. Der als Leiter des steirischen Musikschulwerkes und Direktor der Landesmusikschule berufene Prof. Dr. Felix Oberborbeck brachte dann grundsätzliche Ausführungen „Zur Neugestaltung der Landesmusikschule", die ihren Unterrichtsbetrieb am 15. September mit etwa 200 Studierenden aufgenommen hatte, während die Grazer Musikschule für Jugend und Volk bereits 500 Schüler zählt.

Das Staatskonservatorium der Musik in Würzburg widmete sein erstes dieswinterliches Konzert Brahms und Beethoven.

Die Reihe der alljährlich vom Lehrkörper des Lippischen Landeskonservatoriums ausgeführten Kammerkonzerte eröffnete in diesem Konzertwinter der Leiter des Instituts, Erwin Kerschbaumer, mit der Pianistin Clara Spitta. Die beiden Solisten brachten u. a. das Violinkonzert in C-dur von Haydn und drei Capricen von Paganini-Szymanowski, sowie für Klavier die „Eroika"-Variationen von Beethoven mit großem Erfolg zur Aufführung.

KIRCHE UND SCHULE

Der Potsdamer Organist Adolf Haensgen, der sich auch als Pianist, Dirigent und Komponist einen Namen gemacht hat, wurde zum Kirchenmusikdirektor ernannt.

Kantor Paul Türke widmete eine Orgelstunde in der St. Martinkirche in Oberlungwitz den lebenden sächsischen Meistern der Kirchenmusik Albert Kranz, Paul Geilsdorf, Richard Trägner, Paul Krause und Walther Böhme.

Vor einer zahlreich erschienenen Hörerschar spielte Stadtorganist Walter Niemann in einem sonntäglichen Orgelkonzert in der Augustenkirche zu Erfurt Werke von Joh. Seb. Bach.

Auch der Organist der Regler-Kirche zu Erfurt Artur Kalkoff widmete eine Orgelfeierstunde dieses Monats dem großen Thomaskantor.

Orgelmusik von Paul Krause erklang unlängst in Coburg, Großenhain, Halle, Schleswig und am Reichssender Leipzig.

PERSÖNLICHES

Der Direktor des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Rostock, Prof. Dr. Erich Schenk, wurde vom Reichserziehungsministerium beauftragt, den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Wiener Universität, als Nachfolger des in den Ruhestand getretenen Prof. Dr. Robert Lach, vertretungsweise zu übernehmen.

Professor Willy Müller-Crailsheim-Weimar wurde als Lehrer für Geige an die Staatliche Hochschule für Musik in Stuttgart berufen.

Der in den letzten Jahren als Komponist stark hervorgetretene Wissenschaftliche Hilfslehrer Hans F. Schaub in Hamburg ist unter Berufung in das Beamtenverhältnis zum Studienrat ernannt worden.

Der bisherige Intendant des Gothaer Theaters, Dr. Otto Wartisch, der soeben in vorderster Front am Polen-Feldzug teilnahm, wurde zum ständigen Leiter des sudetendeutschen Philharmonischen Orchesters in Prag ernannt.

Geburtstage.

Der ostmärkische Musikforscher Alfred Schnerich trat am 22. Oktober in das 8. Lebensjahrzehnt.

Der bekannte Leipziger Gesangspädagoge, Prof. Hjalmar Arlberg wurde am 30. Oktober 70 Jahre alt. Als Konzertsänger bereiste er ganz Europa. 1914 wurde er als Gesangslehrer an das Leipziger Konservatorium berufen, wo er mehr als 20 Jahre eine fruchtbare Erziehertätigkeit ausübte.

Prof. Hanns Schindler, der Vertreter des Orgelfachs und des Kontrapunkts am Staatskonservatorium zu Würzburg, feierte am 23. Oktober seinen 50. Geburtstag. Schindler ist Oberbayer (Pfaffenhofen). Er studierte unter Gluth, Maier und Mottl an der Münchner Akademie. Seit 1913 wirkt er am Würzburger Staatskonservatorium. Er schuf sich namentlich in den skandinavischen Staaten als Orgelvirtuose einen Namen und wirkt auch als Vermittler schwedischer Musik nach Deutschland. Kl.

Todesfälle.

† im 56. Lebensjahr der Pianist und Schriftsteller Otto Victor Maeckel.

† am 17. Oktober im Alter von 49 Jahren der weit über seine Wahlheimat Wiesbaden hinaus bekannte Pianist Friedrich Wilhelm Keitel. Aus Troppau in Schlesien gebürtig, woselbst Keitel zunächst bei seinem Vater studierte, um dann in Wien, u. a. bei Busoni, seine Lehrjahre zu vollenden, begann Keitel 1909 seine Konzerttätigkeit, die ihm, besonders als überlegen-virtuosen Gestalter der Klavierwerke von Liszt und Chopin, im In- und Ausland Ruhm und Anerkennung eintrug. Der Weltkrieg unterbrach nicht nur seine glanzvolle Laufbahn, sondern auch die gesundheitliche Festigkeit Keitels, sodaß ihn jetzt ein allzu früher Tod hinwegraffte. Eine Reihe von Kollegen, Schülern und Verehrern hatten sich eingefunden, um dem verdienten Kämpfer für deutsche Idee und Kultur die letzte Ehre zu erweisen. G. A.-Sch.

† in Wien im Alter von 64 Jahren der Tondichter Rudolf Krause.

† in Eichſtätt Domkapellmeiſter Dr. Wilhelm Widmann, Schöpfer von Kirchenkompoſitionen und Männerchören.

BÜHNE

Julius Weismanns komiſche Oper „Die pfiffige Magd“ geht im kommenden Winter über die Bühnen in Annaberg, Baſel, Breslau, Darmſtadt, Deſſau, Düſſeldorf, Gera, Görlitz, Karlsruhe, Koblenz, Leipzig, Mannheim, M.-Gladbach, Münſter, Oldenburg.

Intendant Erwin Dieterich hat die Oper „Dalibor“ von Friedrich Smetana in der Neubearbeitung von Dr. Kapp zur alleinigen Uraufführung im Landestheater Coburg erworben.

In Darmſtadt kam ſoeben Ludwig Roſelius' deutſche Ballade „Gudrun“ zur Erſtaufführung. Das Gedenken an die Gefallenen des 9. November feierte das Haus mit einer feſtlichen Aufführung des „Fidelio“.

Auch Dortmund gedachte der Opfer des 9. November mit einer Aufführung des „Fidelio“. Daneben laufen an Opern z. Zt. im Spielplan „Der Waffenſchmied“, „Der Freiſchütz“, „Die Zauberflöte“ und Verdis „Maskenball“.

Die ſtädtiſchen Bühnen in Eſſen brachten ſoeben Puccinis „Gianni Schicchi“ in Neuinſzenierung heraus. Die im vorigen Jahre erfolgreich aufgeführte Oper „Taras Bulba“ von Ernſt Richter wurde auch in den heurigen Spielplan aufgenommen.

Das Stadttheater Frankfurt/Oder hat ſeine Pforten mit einer Neueinſtudierung von Mozarts „Entführung aus dem Serail“, „La Traviata“ und dem „Barbier von Sevilla“ unter MD Hans Röſchke eröffnet.

Das Stadttheater Greifswald bereitet ſoeben Humperdincks „Hänſel und Gretel“ im Spielplan vor.

Ähnlich dem Badiſchen Staatstheater in Karlsruhe wird auch das Enſemble des Heidelberger Stadttheaters Gaſtſpiele an der Front durchführen.

Kattowitz hat die Spielzeit mit einer feſtlichen Aufführung des „Freiſchütz“ eröffnet.

Die Lübecker Bühnen kommen, infolge des gegenwärtigen Theaterumbaus, zunächſt mit Kammeropern heraus. So wird ſoeben Mozarts „Gärtnerin aus Liebe“ in der Überſetzung von Siegfried Anheißer in der für die Lübecker Kammerſpiele eingerichteten Faſſung von GMD Dreſſel und Oberſpielleiter Ludwig vorbereitet.

Das Stadttheater Plauen i. V. (Intendant: Wolf Leutheiſer) kündet für den Winter 1939/40 an Opern an: Mozarts „Zauberflöte“, Verdis „Simone Boccanegra“, Humperdincks „Hänſel und Gretel“, Bizets „Carmen“, Smetanas „Verkaufte Braut“ und von Richard Wagner „Fliegender Holländer“ und „Parſifal“.

Das Landestheater Rudolſtadt-Arnſtadt eröffnete Ende September die Spielzeit 1939/40 in Rudolſtadt mit einem zum größten Teil neuverpflichteten Bühnenperſonal. Als erſte Oper wurde im Oktober „Der Freiſchütz“ in einer Neuinſzenierung herausgebracht. An zeitgenöſſiſchen Werken finden ſich im Spielplan „Die Zaubergeige“ von Werner Egk und „Die pfiffige Magd“ von Julius Weismann. H. B.

Das Stadttheater in Ulm hat ſoeben Verdis „La Traviata“ neu einſtudiert.

Paul von Klenaus Ballett „Klein Idas Blumen“ erſcheint auch dieſen Winter wieder im Spielplan der Wiener Staatsoper.

Die Wiener Volksoper bringt demnächſt zwei neue Opern junger oſtmärkiſcher Komponiſten heraus: „Dorothea“ von Friedrich Bayer und „Verena“ von Robert Keldorfer.

Eine begeiſterte Aufnahme fand Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad“ bei ſeiner kürzlichen Neueinſtudierung auf der Wuppertaler Bühne.

KONZERTPODIUM

Anläßlich des 75. Geburtstages des Komponiſten und Muſikforſchers Geh.-Rat Dr. Adolf Sandberger-München (19. XII. 1939) finden in verſchiedenen Städten feſtliche Veranſtaltungen ſtatt. In München wird der „Bayriſche Volksbildungsverband ein Konzert unter Leitung von Prof. Auguſt Schmid-Lindner durchführen, in dem Kammermuſikſtücke und Lieder des Jubilars zur Aufführung gelangen. Die Feſtrede hält der Generalſekretär des Mozarteums in Salzburg, Dr. Erich Valentin. In der Geburtsſtadt des Komponiſten, Würzburg, veranſtaltet die Stadtgemeinde und das ſtaatliche Konſervatorium unter Leitung von Direktor Geh.-Rat Dr. Hermann Zilcher ein Konzert, in dem von Sandberger entdeckte, unbekannte Werke Joſef Haydns und eigene Kompoſitionen Sandbergers erklingen werden. Der Oberbürgermeiſter von Würzburg, Dr. Memmel, wird Sandberger im Namen der Stadt beglückwünſchen und Univerſitätsprofeſſor Dr. Kaul-Würzburg die Feſtrede halten. Auch in Augsburg wird durch die Landesleitung für Muſik des Gaues Schwaben der Reichskulturkammer (Ratsherr Gundelach) eine würdige Feier in die Wege geleitet werden.

Anläßlich der Einweiſung des Reichsſtatthalters und Gauleiters Greiſer wurde das Sudetendeutſche Philharmoniſche Orcheſter unter ſeinem Dirigenten Generalmuſikdirektor Dr. Wartiſch nach Poſen entſandt. Bei der großen Kundgebung am 3. November gab das Orcheſter den programmatiſchen Ausführungen des Gauleiters mit dem 1. Satz aus der 7. Sinfonie von Bruckner und der Euryanthe-Ouvertüre von Weber den feſtlichen muſikaliſchen Rahmen. Mit ſtürmiſchem Jubel begrüßte die Bevölkerung Poſens das Orcheſter als erſten Boten

der großdeutſchen Muſikkultur und würdigte in Dankbarkeit dieſen künſtleriſchen Beſuch als Zeichen des kulturellen Aufbauwillens im befreiten Gebiet. Den muſikaliſchen Höhepunkt der Veranſtaltungen brachte ein Sinfonie-Konzert, mit Werken von Haydn, Mozart und Schubert.

Das Nationalſozialiſtiſche Symphonieorcheſter hat unter Leitung von GMD Franz Adam und StaatsKM Erich Kloß mit außergewöhnlichem Erfolg in Schleſien und der Bayeriſchen Oſtmark konzertiert. Als Soliſten zeichneten ſich dabei aus die Münchener Pianiſten Ilſe von Tſchurtſchenthaler (Konzertſtück von Weber), Otto A. Graef (Beethoven C-dur-Konzert) und die Konzertmeiſter des NSSO Michael Schmid und Philipp Schiede. Gegenwärtig befindet ſich das NS-Symphonieorcheſter auf einer Konzertreiſe durch die Gaue Württemberg-Hohenzollern, Mainfranken und Kurheſſen. Zur Mitwirkung wurden verpflichtet die Münchener Künſtler: Edith von Voigtländer, Aldo Schoen, Otto A. Graef, Fritz Hübſch.

Der Kulturring Ansbach der NSG „Kraft durch Freude" veranſtaltet im kommenden Winter einen Liederabend mit Lore Fiſcher, einen Schumann-Beethoven-Smetana-Abend des Dresdener Streichquartetts, einen Beethoven-Abend des Orcheſtervereins Ansbach mit Prof. Knieſtädt-Berlin als Soliſt, einen Wagner-Abend des Franken-Orcheſters in Gemeinſchaft mit der Sängervereinigung, einen Haydn-Mozart-Abend des Orcheſtervereins und einen Lieder-Abend mit Julius Patzak. Der Sing- und Orcheſterverein Ansbach wird mehrere Bach-Kantaten vermitteln und im Frühjahr die „Johannis-Paſſion" zur Aufführung bringen.

Walter Niemanns „Kocheler Ländler" erklangen ſoeben in einem Kurkonzert in Baden-Baden.

Das ſtädtiſche Orcheſter Bochum veranſtaltete im abgelaufenen Monat einen Kammermuſikabend, bei dem das Häusler-Quartett u. a. Joſeph Haydns „Streichquartett" D-dur, Franz Schuberts „Fantaſie" und Rob. Schumanns „Klavierquintett" ſpielte. Im 2. Hauptkonzert kam Otto Leonhardts 5. Symphonie zur Uraufführung. Im 3. Hauptkonzert am Buß- und Bettag erklang Hans Pfitzners Chorfantaſie „Das dunkle Reich" und das „Deutſche Requiem" von Johannes Brahms mit den Soliſten Elſe Gerhart-Voigt und Gerhard Bertermann unter der Geſamtleitung von GMD Klaus Nettſtraeter.

Das 3. Philharmoniſche Konzert der Philharmoniſchen Geſellſchaft in Bremen vermittelte Rich. Strauß' „Bürger als Edelmann", Sergej Rachmaninows „Klavierkonzert in c-moll" und die Sinfonie D-dur von Joſeph Haydn.

Der Städt. Muſikverein Coesfeld führte im vergangenen Jahre Hermann Grabners „Segen der Erde" und Joſeph Haydns „Jahreszeiten" auf und hat auch heuer trotz der gerade in einer kleinen Stadt heute beſonders erſchwerten Umſtände ſeine Probenarbeit wieder aufgenommen.

Zu einem großen Ereignis im Muſikleben der Stadt Cottbus wurde ein Richard Wagner-Abend des Städtiſchen Orcheſters unter Leitung von Joſef Kaufmann.

Die Stadt Deſſau bereitet für dieſen Winter an muſikaliſchen Veranſtaltungen vor: 6 kammermuſikaliſche Morgenfeiern, die durch das Deſſauer Streichquartett beſtritten werden, und unter denen ein Abend „Japaniſche Muſik" und ein Abend „Nordiſche Muſik" beſonders auffallen; ferner 6 Orcheſterkonzerte der Kapelle des Deſſauer Theaters in Verbindung mit KdF unter Mitwirkung namhafter Soliſten. Außerdem wird auch das Deſſauer Konzert-Büro eine Reihe führender auswärtiger Künſtler und Muſikkapellen nach Deſſau führen.

Das Dresdener Streichquartett (Kopatſchke, Schneider, Hofmann-Stirl, von Bülow) wurde bei einer Konzertreiſe durch Baden, Bayern und die Oſtmark lebhaft gefeiert und zu einer Wiederholung ſeines Beſuches eingeladen.

In Emden ſind folgende Konzertveranſtaltungen für den Winter geplant: Thomas' „Saat und Ernte", Beethovens 9. Sinfonie, ein Orcheſterkonzert, ein Kammermuſikabend, der u. a. Hermann Zilchers „Deutſches Volksliederſpiel" bringt, ein Liederabend mit Emmy Leisner, ein Abend des Claudio Arrau-Trios und eine Veranſtaltung der Bläſervereinigung der Staatsoper Berlin.

MD Albert Bittner bringt in den Sinfoniekonzerten der Stadt Eſſen an zeitgenöſſiſchen Werken zur Aufführung: Karl Höllers Paſſacaglia und Fuge nach Frescobaldi, Wilhelm Jergers Salzburger Hof- und Barockmuſik, E. G. Klußmanns Orcheſterſcherzo, Hans Wedigs Sinfonie in d-moll und Paul Graeners Marienkantate.

Einen verheißungsvollen Auftakt der ſtädtiſchen Muſikveranſtaltungen in Frankfurt/Oder bildete eine Kammermuſikſtunde mit Werken von G. Ph. Telemann und den Söhnen Bachs und das 1. Sinfoniekonzert im Stadttheater mit Wagners „Meiſterſinger"-Vorſpiel, dem Violinkonzert von Johannes Brahms und der C-dur-Sinfonie von W. A. Mozart unter der Leitung von MD Hans Röſchke.

Prof. Heinrich Zöllner hat ſoeben einen neuen a cappella-Chor für Männerchor „Alte Landsknechte" nach Worten von Börries v. Münchhauſen geſchaffen, der in dieſem Winter durch den Kölner Männergeſangverein unter GMD Eugen Papſt und den Leipziger Schubertbund unter Prof. Max Ludwig geſungen wird.

Zu einem Erlebnis ganz großen Formates wurde in Greiz das Meiſterſymphoniekonzert unter der Leitung des Stuttgarter GMD Profeſſor Carl

Leonhardt (Tübingen). Meiſter Leonhardt dirigierte Gluck, Brahms und Beethoven. Er zeigte ohne jede Poſe wie der wahre Dienſt am Werk durch den Dirigenten beſtellt ſein muß. Das Greizer Publikum dankte ihm mit nicht endenwollendem Beifall.

GMD Robert Manzer führt mit dem Städtiſchen Kurorcheſter in Karlsbad jeden Samstag ein volkstümliches Sinfoniekonzert durch, das deutſche Meiſterwerke vermittelt. In vier Philharmoniſchen Konzerten im Stadtheater macht GMD Manzer ſeine Hörerſchar u. a. mit Joſef Haas' Variationen und Rondo für Orcheſter und dem „Turmwächterlied" für Orcheſter von Paul Graener bekannt. Alfred Caſella wurde eingeladen, ein Konzert, das vorwiegend ſeinem Schaffen gilt, zu leiten.

Der Sommer war muſikaliſch in Meißen ſehr arm, da unſer Städtiſches Orcheſter in Bad Salzſchlirf als Kurkapelle wirkte. Inzwiſchen iſt es erfolggekrönt wieder in die Heimat zurückgekehrt und hat ſeine Tätigkeit wieder aufgenommen. Für die Konzerte hat KM Herbert Nerlich auch diesmal wieder ein reichhaltigeres Programm aufgeſtellt. Als beſonders intereſſante Werke, die für Meißen neu ſind, ſeien genannt: Henrich: Chaconne über die Dur-Tonleiter, Reger: Mozartvariationen, Pfitzner: Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn", Dvořák: Violinkonzert, Tſchaikowſky: 4. Sinfonie und Mozartiana, ſowie Rokokovariationen für Violoncello und Orcheſter, Mozart: Konzertante Sinfonie für Klarinette, Oboe, Horn, Fagott und Orcheſter, G. Müller: „Morgenrot"-Variationen, Blacher: Konzertante Muſik und ferner Richard Strauß: Burleske für Klavier und Orcheſter. Als Soliſten wurden gewonnen für Klavier Karl Weiß-Dresden und Anna Antoniades-Berlin; für Violoncello Alexander Kropholler (Opernhaus Hannover); für Violine Walter Barylli-Wien; für Harfe Kammervirtuos Heinrich Schlie (Staatsoper Dresden); für Koloraturgeſang Ilſe Bräunling (Nationaltheater Weimar). Ein vielverſprechendes Programm mit anerkannten Soliſten.

Max Menzel.

Das Häusler-Quartett aus Bochum eröffnete den Konzertwinter in Mülheim/R. mit Werken von Eckartz, Beethoven und Brahms.

Das erſte ſtädtiſche Konzert in Münſter galt der deutſchen Klaſſik; in den beiden erſten Konzerten des Muſikvereins hörte man Brahms, Reger, Liſzt, Dvořák, Grieg und Strauß.

Die ſtädtiſchen Konzerte Oberhauſen/Rh. werden in dieſem Konzertwinter geleitet von Werner Trenkner, der ſeit dem 1. April Städtiſcher Muſikdirektor iſt. Der Konzertplan ſieht fünf Sinfonie-, zwei Kammer- und zwei Chorkonzerte vor. An Sinfonien bringt das Programm die 5. Beethovens, die Frühlingsſinfonie Schumanns, die 1. von Brahms unter Leitung von Prof. Dr. Peter Raabe, der als Gaſtdirigent auch noch die Kleiſt-Ouvertüre von Wetz und Trenkners neueſtes Werk „Variationen und Fuge über ein romantiſches Thema" dirigiert, die 6. Tſchaikowſkys. Von neueren Meiſtern dirigiert Trenkner die 1. Sinfonie des Öſterreichers Franz Schmidt. An Konzerten bringt das Programm das Violinkonzert von Beethoven mit S. Borries, das Klavierkonzert c-moll von Beethoven und das a-moll Konzert von Schumann geſpielt von Elſe C. Kraus und Prof. Ninac-Reinhold, der mit W. Trenkner, H. L. Huebner und H. Schulte-Goſewinkel das Konzert für 4 Klaviere von J. S. Bach ſpielt, das Cellokonzert von Dvořák mit Prof. L. Hoelſcher. In den beiden Kammerkonzerten muſiziert das Zernik-Quartett und das Kammerorcheſter des Städtiſchen Orcheſters bringt altitalieniſche Meiſter mit Prof. Stadelmann. Der Städtiſche Muſikverein ſingt in einem Verdi-Wagner-Abend und die Matthäuspaſſion von J. S. Bach. In der Matthäuspaſſion wirken faſt ſämtliche gemiſchten Chöre mit. Das Konzertleben iſt ſehr rege; die Abonnentenzahl von 1938 iſt mit 75% gehalten. Es bewährt ſich, daß die Konzerte am Sonntag Vormittag durchgeführt werden.

P. Trappmann.

Die Kammermuſikvereinigung Oldenburg begann ihre Winterarbeit mit einem Mozart-Konzert im kleinen Schloßſaal.

Im Rahmen der ſechs dieswinterlichen Konzerte der Stadt Plauen werden mehrfach Erſtaufführungen zu hören ſein, ſo W. A. Mozarts „Adagio für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Orcheſter", Joſeph Haydns „Arie der Ariadne auf Naxos", Ottorino Reſpighis „Trittico Botticelliano", Joh. Chr. Bachs „Sinfonia B-dur", Luigi Boccherinis „Cellokonzert", Luigi Cherubinis „Sinfonia D-dur" und Kurt Atterbergs „Eine Värmlandsrhapſodie". Auch die Kreismuſikerſchaft und die NSG KdF Plauen vermitteln in vorausſichtlich ſieben muſikaliſchen Feierſtunden Werke der deutſchen Großmeiſter. Eine Arbeitsgemeinſchaft von Vereinen wird gemeinſam mit dem Städtiſchen Orcheſter zum Frühjahr Haydns „Jahreszeiten" herausbringen. In drei Sonderveranſtaltungen ſpielt das Städtiſche Orcheſter ſinfoniſche Werke für die Hitlerjugend.

Im erſten Konzert der ſudetendeutſchen Philharmonie im deutſchen Ständetheater zu Prag, erklang Reger (Variationen über ein Thema von Mozart), Weber (Euryanthe-Ouverture) und Beethoven („Eroica").

Rudolſtadt kündigt für den Winter einen Beethoven-Abend der Landeskapelle unter Leitung von KM Karl Vollmer, ein Chor-Orcheſterkonzert mit Händels „Freiheitsoratorium" unter MD Ernſt Wollong, zwei Meiſterkonzerte: „Abend deutſcher Romantiker" und „Nordiſcher

Abend", zwei Jugendkonzerte für die Hitlerjugend und Kirchenkonzerte in der Lutherkirche: „Alte deutsche Weihnachtsmusik" und „Deutsche Heldenfeier" an.

Das Saarpfalz-Orchester, das sich um die Pflege deutscher Musik während der Besatzungszeit so hervorragende Verdienste erworben hat, erfüllt in jetzigen Kriegszeiten die besondere Aufgabe, unsere Soldaten durch Musik zu erfreuen. Das Programm seines dieswinterlichen 20. Konzertwinters umfaßt Werke von der Vorklassik über Haydn, Mozart bis in das zeitgenössische Schaffen.

Auch das Orchester der Stadt Solingen unter seinem derzeitigen Leiter MD Arthur Haelfig führt an der Front zunächst insgesamt acht große Konzerte durch.

In Thalheim/Erzgeb. spielte das Dresdener Trio Werke von Haydn, Tschaikowsky und Dvořák. Ein weiteres Konzert veranstaltet das Kreisorchester Stollberg. Der Gesangverein Liederhain studiert mit seinem Frauenchor Hermann Erdlens Chorkantate „Von deutscher Art" ein.

Der Städtische Chor in Wurzen brachte am Bußtag in einem großangelegten Gemeinschaftskonzert Hermann Grabners „Segen der Erde" zur Aufführung.

Der Komponist Max Trapp konnte bei seiner persönlichen Anwesenheit bei der Aufführung seiner 5. Sinfonie durch das Städtische Orchester in Zwickau unter MD Kurt Barth den begeisterten Beifall der Zuhörerschaft entgegennehmen.

Im 2. Sinfoniekonzert der Stadt Krefeld hörte man die „Figaro-Figurinen" Werk 65 von Erich Anders.

Die Bach-Gemeinde Hamburg eröffnete ihren Konzertwinter soeben mit einem Kammermusikabend deutscher Meister aus dem 17. und 18. Jahrhundert.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Hermann Simon hat einen Kammerkonzert-Liederzyklus „Fern der Welt und doch auf Erden" sowie eine vokale Hausmusik „Kommt ein Kindlein auf die Welt" beendet; beides für eine lyrische Frauenstimme mit Klavierbegleitung nach Dichtungen von Ruth Schaumann.

Hans F. Schaub arbeitet soeben an einer abendfüllenden Oper.

VERSCHIEDENES

Die Wiener Sammlung alter Musikinstrumente ist mit einer Sonderschau: „Klaviere aus fünf Jahrhunderten" eröffnet worden. Die staatliche Museumsführung hat die Zusammenlegung der durch ihre Herkunft, ihr Alter und ihren Seltenheitswert gleich ausgezeichneten Instrumentensammlung des Kunsthistorischen Museums mit dem im Laufe von mehr als 125 Jahren von der Gesellschaft der Musikfreunde liebevoll zusammengetragenen Besitz an alten Instrumenten möglich gemacht; so wird nun die Musikstadt Wien ein Instrumentenmuseum erhalten, das sich den bedeutendsten Sammlungen in anderen großen Städten würdig an die Seite stellen kann. Zur Heimstätte für das neue Museum sind die Festräume des Palais Pallavicini auf dem Josefsplatz ausersehen worden. Dieses Gebäude mit den allbekannten Zaunerschen Karyatiden am Haupttor, das einst dem Grafen Fries gehörte, ist reich an musikalischen Erinnerungen; seine besondere Weihe erhielt es dadurch, daß auch Beethoven zu den Künstlern gehörte, die hier bei Konzerten und Musikabenden zu Gast kamen. In den Räumen dieses Hauses hat ja auch der berühmte Wettstreit am Klavier stattgefunden, bei dem Beethoven den Modevirtuosen Daniel Steibelt so vernichtend besiegte, daß Steibelt nie mehr kommen wollte, wenn Beethoven anwesend war. Als erste Veranstaltung bietet nun die Sammlung alter Musikinstrumente eine Sonderschau, die bestimmt ist, an Hand der erweiterten Bestände und einiger freundlichst zur Verfügung gestellter Leihgaben, einen Blick auf die Geschichte des Klaviers und — im besonderen auf die weitberühmte Wiener Klavierbaukunst des ausgehenden 18. und des 19. Jahrh. zu vermitteln. Da sind die Vorgänger unseres heutigen Klaviers zu sehen, Clavichorde, Kielflügel und Spinette aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert, weiterhin Hammerklaviere aus der Zeit Haydns, Mozarts, Beethovens und Schumanns bis auf unsere Tage, darunter Meisterwerke der Wiener Klavierbauer Schantz, Walter, Stein, Streicher, Graf, Jakesch und Bösendorfer. Manch eines dieser Instrumente ist auch geschichtlich bedeutsam und denkwürdig, so Mozarts Clavichord, ein Tafelklavier, das aus dem Besitz Haydns stammt, ein anderes, auf dem Schubert gespielt hat, und ein Flügel Robert und Clara Schumanns, den Johannes Brahms einstmals der Gesellschaft der Musikfreunde zum Geschenk machte. Hervorgehoben mag sein, daß es gelungen ist, fast alle ausgestellten Klaviere spielbar zu machen; so kann der langgehegte Plan verwirklicht werden, die Instrumente nicht nur in ihrer äußeren Gestalt, sondern auch in ihrer klanglichen Eigenart zu zeigen. Sie werden nun jeden Mittwoch bei einer Führung zu hören sein. Allmonatlich aber wird das Kunsthistorische Museum zu einer „Hausmusik" laden, bei der selten gespielte Werke der Tonkunst auf den zeitgenössischen Instrumenten zur Aufführung gelangen sollen. So wird ein klingendes Museum von der Klangkultur des Musizierens längst vergangener Jahrhunderte Zeugenschaft ablegen können.

Ludwig Wüllner vermachte der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek seinen gesamten Besitz an Musikalien, Briefen und Aufzeichnungen aus der Hinterlassenschaft seines

Vaters Franz Wüllner, der noch ein Schüler Anton Schindlers gewesen war. Dieser Nachlaß umfaßt Kompositionen, Entwürfe und Aufzeichnungen Franz Wüllners, sowie seinen gesamten Briefwechsel mit den zeitgenössischen Musikern, darunter allein 120 Briefe von Joh. Brahms und den gesamten Briefwechsel zwischen Anton Schindler und Franz Wüllner.

Die Reichsmusikkammer konnte der Wehrmacht eine ihr aus den Kreisen der deutschen Musikinstrumentenwirtschaft übergebene Spende von 1000 Mundharmonikas und 1000 Schallplatten zur Verfügung stellen.

Wie verlautet, soll in einem Nachlaß in Meiningen ein bisher unbekanntes Werk Max Regers aufgefunden worden sein, das den Titel „Totenfeier" trägt und den Helden des Weltkrieges gewidmet ist.

Geh.-Rat Prof. Dr. Hermann Zilcher, den die Stadt Würzburg soeben zum Ratsherrn ernannte, machte der Stadt die Handschrift seines Werkes 65, einer Rokokosuite für eine hohe Stimme für Klavier und Cello zum Geschenk.

KMD Arno Laube sprach auf einer Tagung der Kirchenmusiker des Kreises Borna über „Musikalische Heimatforschung".

MUSIK IM RUNDFUNK

Prof. Walter Niemann spielte im Reichssender Leipzig aus eigenen Klavierwerken: Sonatine „Ländliche Musik" (Werk 152 Nr. 2), Abend in Sevilla, Romantisches Impromptu, Singende Fontäne (Nocturne), Barkarole (Werk 144 Nr. 1).

Hans Pfitzner leitete soeben eine ihm gewidmete Konzertstunde im Deutschlandsender.

Die Wiesbadener Pianistin Grete Altstadt-Schütze, spielte am Reichssender Frankfurt Werke von Brahms, Reger und Hans Kummer und begleitete Lieder von Hugo Wolf und Richard Strauß.

Die Rundfunkspielschar Breslau der HJ sang kürzlich die Volksliedkantate des oberschlesischen Komponisten Gerhard Strecke, eine Auswahl der schönsten schlesischen Volkslieder.

Die Berliner Philharmoniker spielten im Rahmen der Meisterkonzerte des Deutschlandsenders unter Wilhelm Furtwängler soeben Franz Schuberts Große Sinfonie C-dur.

Der Reichssender Breslau brachte auch in diesem Jahre Johannes Brahms' „Deutsches Requiem" unter der Stabführung von Ernst Prade zur Aufführung. Für die großen Solistenkonzerte des Senders bereitet der verdiente Dirigent Hans Pfitzners „Kleine Sinfonie" und das „Zweite Konzert für Orchester" von Max Trapp vor. Frau Elly Ney wird im Rahmen dieser Sonderreihe das Klavierkonzert Es-dur von Beethoven spielen.

Der Deutschlandsender übernahm aus Helsinki eine Sendung „Musik aus dem Land der tausend Seen", die einen Querschnitt durch das finnländische Musikschaffen bot.

Am Reichssender Böhmen ist erfreulicher Weise wiederholt Gelegenheit geboten sudetendeutsche Musik zu hören.

Den „Tag der deutschen Hausmusik" beging der Reichssender Stuttgart mit einer musikalischen Feierstunde, bei der Werke von Telemann, Haydn, Weber, Zelter, Joh. Seb. Bach und Schubert erklangen.

Kurt von Wolfurt dirigierte am 3. November im Deutschen Kurzwellensender ein Konzert, in dem er außer einer Sinfonie von Haydn und Werken von Beethoven seine „Musik für Streichorchester und Pauke" zur Aufführung brachte.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Fritz Büchtgers „Musik für kleines Orchester" kam zusammen mit Cesar Bresgens „Maienkonzert" in einem deutsch-italienischen Konzert in Mailand unter Leitung des Maestro Viscardini zur erfolgreichen Aufführung.

GMD Carl Schuricht, der seit Jahren ein gern gesehener Gast in den Niederlanden ist, erhielt den ehrenvollen Auftrag, eine Reihe der großen Konzerte des Konzertgebouw-Orchesters in holländischen Städten als Vertreter des erkrankten Dirigenten Willem Mengelberg zu leiten.

Franz von Hoeßlin, leitete ein Schubert-Konzert in Bern.

Auch Wilhelm Furtwängler besucht in diesen Wochen als Gastdirigent die Schweiz.

Paul Graeners „Marien-Kantate" wurde in einem Konzert der Staatlichen Musikakademie in Tokio (Ueno-Akademie) am 4. November in Japan erstmalig zur Aufführung gebracht.

Erna Berger wurde als Solistin eines Philharmonischen Konzertes in Oslo stark gefeiert.

Prof. Franz Xaver Dreßler hat soeben Händels „Festoratorium" mit seinem Hermannstädter Bachchor unter Mitwirkung von Professor Georg Walter-Berlin, Horst Günter-Berlin, Konzertmeisterin Elsa Kreutzer, Hans Georgi, Wilhelm Georg, und Wilhelm Teiß in Hermannstadt zur Aufführung und damit zur ersten Aufführung außerhalb der deutschen Reichsgrenzen überhaupt gebracht.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg — Für die Anzeigen verantw.: M. Deml, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Für Inserate z. Zt. gültig: Preisliste Nr. 6.
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

Namen-Verzeichnis zum 106. Jahrgang 1939

1. und 2. Halbjahresband

Zuſammengeſtellt von Dr. Johannes Maier, Regensburg.

Ausführlichere Erwähnungen ſind durch Schrägdruck der betreffenden Seitenzahlen gekennzeichnet.

Abendroth, Hermann 55, 161, 164, 196, 214, 264, 322, 382, 388, 421, 504, 546, 655, 669, 734, 772, 775, 789, 855, 880, 899, 910, 1078, 1106, 1131, 1132, 1136, 1184
Abendroth, Walter 340, 533, 554, 614
Achenbach, Hermann 660, 804
Achgelis, Heinz 92
Achſel, Wanda 213, 668, 1012
Achtelik, Carl 912
Ackers-Ulmer, Lotte 210, 900
Adam, Franz 112, *123*, 323, 333, 376, 394, 431, 542, 660, 729, 770, 999, 1001, 1078, 1136, 1191
Adams, Wilhelm 733
Ade, Erich 879
Ade, Margarete 879
Adolph, Heinz 562
Aeſchbacher, Adrian 158, 203
Ahlersmeyer, Matthieu 51, 728, 883, 996, 1160
Ahrens, Joſef 218
Alber, Eliſabeth 1003
Alberdingk, Erny 958
d'Albert, Eugen 42, 59
Albert, Herbert 344, 1103
Albert, Hermann 910
Albes, Rolf 656
Albrecht, Maximilian 444
Aleſſandrescu, Alfred 211
Aleſſandrescu, Emilia 894
Allerding, Eva 882
Allio, Wolfgang 1161
Allmeroth, Heinrich 203
Alſen, Herbert 62, 166, 787, 861
Altendorf, Gerda 902, 950
Alters, Max 997
Altmann, Hans 211, 861, 1071
Altſtadt-Schütze, Grete 562, 1196
Ambroſius, Hermann 224, 1022
Amfiteatrof, Maſſimo 734
Ammermann, Liſelott 88
Anders, Erich 480, 901, 1020
Anders, Peter 163, 324, 384, 394, 625, 1162
André, Franz 1120
Andreä, Hans 893
Andreä, Volkmar 884, 906
Anhalt, Theodor 1022
Anrath, Heinz 558, 806, 1020
Anrath, Herbert 158
Anton, F. Max 437, 1072
Antoniades, Anna 87, 329, 1071, 1192
Arlberg, Hjalmar 1189
Arlt, Gerhard 880
Armbruſt, Walter 770
Armgart, Irmgard 781, 852
Armhold, Adelheid 676, 777, 896
Arndt-Ober, Margarete 51, 53, 436, 996
Arnouts, Nora 320
Arrau, Claudio 112, 203, 324, 426, 615, 656, 775, 908, 1134
Arrau-Trio 910, 1191
Artz, Carl Maria 336, 440, 546, 1134
Aſchoff, Renate von 666, 771
Aſioli, Bonifazio 389
Atterberg, Kurt 932, 991, 1069
Auderith, Karl 213, 667
Aufhauſer, Karl 195
Augenſtein, Anna Maria 160, 388, 734, 1007
Auler, Wolfgang 760
Axenfeld, Edith 91

Baakes-Bolitſch, Marga 199
Baccaloni, Salvatore 1046
Bach, Joh. Seb. 26, 39, *136*, *536*, 773, 1131, 1180
Bach, Maria 740
Bachem, Hans 733, 853, 1072, 1104
Bachmann, Walter 108
Backer, Otto 678
Backer-Grondahl, Fridtjof 986
Backhaus, Wilhelm 344, 392, 435, 502, 543, 646, 651, 656, 908, 998, 1076
Badescu, Dino 894
Ball, Karl 916
Baller, Sigurd 1161
Balthaſar, Annemarie 322
Balthaſar, Irmgard 112
Baltz, Karl von 903, 904
Balzer, Hugo 110, 116, 314, 674, 908, 990, 1078, 1131
Bammer, Johann 886
Baranski, A. 1127
Barany, Siſy von 667
Bard, Arthur 192, 1120
Bardos, Lajos 622
Bartels, Wolfgang von 1107
Barth, Albert 1067
Barth, Kurt 97, 431, 1001, 1076, 1194
Barth-Geukeshoven, Grete 536
Bartholomey, Franz 102
Bartolitius, Alfred 275, 1161
Bartuzat, Carl 162, 505, 1008, 1105
Barylli, Walter 430, 1020, 1192
Baſiola, Mario 624
Baſtanier, Marion 420, 762
Bauer, Erneſt 893
Bauer, Hannes 505
Bauer, Theo 669
Baum, Günther 210, 446, 562, 627, 785, 886, 987, 988, 1076, 1185
Baumann, Anton 59, 738
Bäumer, Margarethe 734, 776, 884, 1161
Baumhoff, Joſef 674, 993
Baur, Georg 752
Baußnern, Waldemar von 676
Bayer, Friedrich 668, 792, 1074
Bechert, Paul 214
Beck, H. 418, 894
Beck, Walter 1121
Beckenſen, Nelly 394
Becker, Albert 655, 997, 1181
Becker, Kurt 902
Beckerath, Hermann von 424, 433, 546
Becking, Guſtav 39, 891
Beckmann, Friedel 53, 981
Beckmann, Richard 210, 664, 900, 1069, 1126
Beecham, Thomas 800
Beer, Kurt 765, 880
Beer, Liesl 1164
Beerwald, Georg 157, 854, 1161
Beethoven, Ludwig van 16, 214, 435, 1022, 1145, 1182, 1192, 1194
Begemann, Max 415, 881
Behm, Rob. 1124
Behr, Carola 951, 1130
Behr, Hermann 902, 1076, 1130
Behr, Ludwig 222, 901, 1071
Beilke, Irma 315, 500, 952 1161

Beinert, Paul 53
Belker, Paul 651, 661
Belter, Hans 664
Beltz, Hans 159, 264
Benda, Georg 14
Benda, Hans von 197, 214, 949
Bender, Karl 667, 772, 893
Bender, Paul 278, 956, 1051, 1154, 1162
Benesch-Norkus, Senta 329, 788, 1012
Bensch, Leo 106
Bensing, Heinrich 503
Benz, Karl 980
Benz, Richard 14
Berber, Milly 101
Berberich, Ludwig 508
Berchthold, Armin 392
Bereiter, Marthe 564
Berg, Hans 87, 785
Berg, Natanael 932
Bergdolt, Sascha 910
Berger, Erna 52, 161, 273, 852, 1184, 1196
Berger, Julius 901
Berger, Karl 430
Berger, Theodor 478, 572, 728, 1131
Berger, Wilhelm 162, 780
Berger-Weyerwald, Hilde 330
Berghorn, Alfred 217, 342, 564, 672, 772, 1024
Bergmann, Senta 420
Bergner, Carl 211
Bergzog, Heinrich 199
Berksoy, Semiha 951
Berlink, Anni 1185
Berlioz, Hector 42
Bernards, Anni 1121
Bernatz, Ilse 768, 882
Bernd, Leonore 1008
Bertermann, Gerhard 421, 800, 849, 1016, 1191
Berthier 52
Besalla, Eugenie 1120
Besch, Otto 564
Bethan, Erna 426
Beythien, Kurt 1069
Bialas, Günter 114, 1088
Biber, Ignaz Franz 9
Biebl, Franz 509, 876
Biegler, Josef 112, 676, 957
Bienek, Waldemar 1185
Bienek, Wilhelm 541
Bieske, Werner 157, 765
Bikker, Gerda 752
Bina, Willi 212
Binder, Fritz 994, 995
Binder, Otto 788
Binkau, Guido 63
Binnowski, Paul 89
Birmele, Gertrud 94
Bischof, Elisabeth 93, 100, 1107
Bischof, Franz 900
Bischoff, Erwin 224, 340, 388, 533
Bischoff, Heinz 752, 876, 910
Bischoff, W. 422
Bissuti, Jessie 61
Bissuti, Karl 61, 859
Bitter, Werner 322, 775
Bittner, Albert 110, 322, 674, 1076, 1121, 1191
Bittner, Julius 43, 175, 197, 220, 511, 625, 628, 656, 672
Bitzer, Waldemar 881
Bizet, Georges 58
Blacher, Boris 94, 158, 271, 1050, 1131
Blank, Else 439, 996
Blasel, Heinrich 322, 646, 775
Blaufuß, Theo 1184
Bleier, Paul 858
Bleier, Siegmund 1020
Blobel, Walter 999
Blum, Georg 1072, *1172*
Blume, Hermann 52, 564
Blumensaat, Georg 575
Blumer, Theodor 912
Blümer, Hans 205
Bobzien, Karl 210, 433, 1125
Bochröder-Quartett 199, 211, 1008
Böckeler, Ludwig 885, 998
Bockelmann, Rudolf 97, 199, 386, 428, 501, 653, 941, 999
Bodart, Eugen 159, 387, 547, 732, 854
Boden 503
Boell, Heinrich 89, 670, 791
Bogtmann, Laurens 63
Bohle, Walter 161, 389
Böhlke, Erich 564, 669, 722, 792, 1078, 1134
Böhm, Karl 62, 89, 166, 224, 325, 426, 448, 511, 627, 775, 776, 861, 956, 1045, 1074, 1126, 1136, 1159, 1181
Böhme, Herta 199
Böhmer, Ewald 1185
Bohnen, Michael 1046, 1126
Bollenbeck, Rosemarie 978
Bollmann, Fritz 999
Bongartz, Heinz 222
Bonilla, Maria 1080
Bonitz, Eberhard 1181
Bonsa, Charlotte 882
Borck, Edmund von 342, 499, 730
Borgioli, Armando 983
Bornemann, Ludwig 224
Bornes-Bischof, Else 194
Borresen, Hakon 1182
Borries, Fritz von 800
Borries, Siegfried 158, 212, 215, 572, 729, 798, 1020, 1074, 1129, 1131
Borrmann, Walter 562
Bors, Stefan 330
Bortoluzzi, Alfred 1120
Bosenius, Ellen 544, 1004, 1160
Boskovic, Natasa 895
Boskowsky, Willi 101, 396, 1047
Bosse, Gerhardt 1003
Bosse, Gustav 297
Böttcher, Else 893
Böttcher, Georg 342, 1078
Böttcher, Lukas 666
Böttcher, Raimund 1005
Brabec, Ernst 886
Brach, Heinrich 854
Brandt, Fritz 440, 1076, 1136
Brandt, Gustav 216
Brandt, Lucia 1134
Braun, Emmi 101, 1126
Braun, Hans 996
Braun, Helena 1185
Braun, Luise 195
Braun, Oskar 274
Braun, Rosemarie 208, 335, 1005
Bräunling, Ilse 782, 1192
Bräutigam, Helmut 87, 192, 275, 761, 855, 1022
Bräutigam, Paul 1016
Brecht, Gisela 424
Brehme, Hans 52, 533, 790
Breidenstein, Karl 987
Breitinger, Friedrich 821, 877
Bremer, Fritz 535, 556, 765
Brendel, Fritz 1188
Brenscheidt, Herta 83
Breronel-Quartett 986
Breser, Vinzenz 95
Bresgen, Cesar 217, 348, 497, 508, 752, 761, 769, 783, 789, 819, 902, 1066, 1076, 1096, 1132, 1134, 1136, 1196
Bretthauer, Leo 752
Breuer, Josef 1104
Briem, Tilla 504, 732, 849
Brinkmann, Friedrich 768
Brinkmann, Hans 912
Brodersen, Friedrich 1154
Brüchle, Ernst 395
Bruckbauer, Franz 62, 102
Brückersteinkuhl, Hella 308
Brucklacher, Karl-Maria 904
Bruckner, Anton 33, 39, 62, *81*, 102, 273, 669, 1008, 1014, 1106, 1163, 1174
Bruckner, Erich 885
Bruckner, Ortrun 323
Brückner-Rüggeberg, Wilhelm 878

Brugger, Marianne 112, 556
Bruhns, Nikolaus 1181
Brüning, Maria 386
Bruſt, Herbert 669, 886
Buchal, Hermann 437, 1022, 1080
Buchner, Paula 940, 1102
Büchner, Georg 1158
Büchſel, Eduard 191, 1181
Büchtger, Fritz 87, 110, 329, 507, 674, 886, 903, 994, 1022, 1131, 1196
Bücken, Ernſt 647
Bückmann, Robert 1020
Buder, Ernſt Erich 329
Budry, Françoiſe 894
Bugarinovic, Mela 861
Bulle, Hertha 758
Bülow, Hans von 572
Bunk, Gerard 87, 94, 106, 217, 334, 338, 438, 904, 1121, 1128
Burck, Lotte 506
Burg, Robert 776, 1102
Burger-Siedersbeck, Maria 422
Burghardt, H. G. 1127
Bürgmann, Ferdinand 501
Burgſtaller, Valesca 511
Burkert, Otto 17
Burkhard, Willy 383, 552
Burkhart, Franz 993
Buſch, Ludwig 86
Buſchkötter, Wilhelm 411
Buſchmann, Friedr. Auguſt 199
Buſchmann, Hella 205, 888, 1066
Buſchnakowſki, Werner 854
Buſoni, Ferruccio 42, 1189
Buſtabo, Guila 551, 888
Büttner, Fritz 650

Cairati, Alfredo 736
Calabrini, Pietro 161
Caldo, Aldo 501
Calvet-Quartett 91, 94, 503, 910, 1004, 1065, 1134
Caniglia, Maria 985, 990, 1064
Cannabich, Chriſtian 15
Capell, Bernhard 989
Capuana, Franco 436, 790, 1064
Carl, Robert 224, 660, 881, 900, 1008
Carletti, Liesl 101
Carnuth, Walter 164, 389, 549, 625, 666, 1007, 1051, 1070
Caroni, Maria 329, 388
Caroſio, Margherita 1046, 1064
Carſtens, Hermine 309
Caſale, Guido 734
Caſella, Alfredo 100, 1014, 1192
Caſſadeſus, Robert 91, 318
Caſſadó, Gaſpar 91, 198, 202, 209, 780, 908, 1076
Cebotari, Maria 384, 653, 1045
Cerné, Guſtav 330, 1012
Chalupny, Franzi 512
Charlier, Herbert 197
Chemin-Petit, Hans 112, 317, 340, 446, 564, 672, 1102
Claſſens, Guſtav 419, 435, 646, 998
Claßmann, Chriſtoph 908
Clauß, Hanna 93
Clemens, Adolf 993
Clergue, Jean 103, 534
Colarocco, Ermanno 734, 898
Collum, Herbert 540, 672, 996
Conrad, Ferdinand 779
Consbruch, Thea 781, 782
Conz, Bernhard 1180
Cornelius, Gerda Maria 210, 900, 1161
Cornelius, Peter 42, 43, *715*
Cortot, Alfred 52, 91, 95, 160, 198, 428, 779, 1134
Coſta, Helene de 733
Coſta, Madalena de 733
Cramer, Anneroſe 116
Cramer, Heinrich 196
Craney, Willy 426, 433
Cranz, Albert 1181
Cremer, Ernſt 220
Creuzburg, Heinrich 1182
Cruſius, Otto E. 993
Cube, Felix 202
Cujé, Fritz 646
Curtius, Verena 957
Czajanek, Viktor 993
Czaniawſky, Cornelius 330, 1012
Czernik, Willi 916
Czwoydinski, Willy 999

Dähler, Hedy 1185
Dahlke-Trio 1134
Dahmen, Jan 90, 782, 1182
Dahmen, Joſef 885, 1024
Daimer, Lina 857
Dalberg, Friedrich 388, 732
Damberger, Max 222, 340, 662
Dammer, Karl 335, 387, 1161
Dammert, Udo 97, 100, 910, 912, 1107
Dämmrich, Fritz 430, 432
Dämmrich-Quartett 98
Dannehl, Franz 509, 568
Daube, Otto 764, 981
Daum, Heinz 734
Daum, Ruth 93, 312
David, Johann Nepomuk 275, 387, 420, 431, 440, 444, 544, 551, 606, 663, 670, 676, 762, 855, 904, 986, 1131, 1181
Daviſſon, Walther 161, 388, 505, 735, 855, 999, 1105
Day, Eleonore 222, 442
Debuſſy, Claude 282
Decker, Hans 60, 511, 625, 738, 861, 1108
Defano, Déſiré 653
Deffner, Oskar 896
Degen, Helmut 121, 348, 534, 765, 882, 903, 1022, 1132, 1159
Degler, Joſef 859
Deichmann, Max 764
Delſeit, Eliſabeth 1160
Delſeit, Karl 502, 1161
Demetriescu, Theophil 786, 912
Demetriescu-Trio 211
Demmer, Karl 303
Demolſky, Carl 421
Dennerlein, Hans 920
Dermota, Anton 62, 330, 395, 511, 667, 737, 787, 1045, 1164
Derpſch, Giſela 112, 157, 502, 622, 885
Detel, Alfons 202, 767
Deubler, Anton 1188
Deubler, Franz 311
Dichler, Joſef 62, 512
Dichler, R. 330
Dicks, Walter 786
Didam, Otto 442, 504
Dieffenbach, Eliſabeth 114, 442, 775, 794
Diels, Hendrik 503, 1104
Diener, Hermann 206, 264, 329, 423, 512, 774
Dienz, Guſtel 980
Dieſel, Fedor 651
Dietze, R. 1001
Diez, Hugo 1022
Diochon, Claire 310
Dirrigl, Gertraud 542
Diſtler, Hugo 87, 317, 541, 772, 790, 904, 994
Dité, Louis 628
Ditters von Dittersdorf, Carl *10*, *1099*
Dittmer, K. Oskar 656, 896, 1006, 1121
Dittmer, Ludwig 994
Dittrich, Rudolf 776
Döbereiner Chriſtian 165, 429, 438, 1136
Döbereiner, Otto 994, 1008
Doberitz, Ernſt 432, 786, 901, 1070, 1125
Dobrohotov, Alexander 895
Doell, Walter 222
Doerr, Karl 87, 154
Dohnanyi, Ernſt von 446, 551, 986, 1127

Dölling, Kurt 430
Döring, Agnes 193
Döring, Hans 798, 1001
Domberger, Elſe 736
Domgraf-Faßbaender, Willy 164, 193, 393, 430, 662, 778, 848, 952, 955, 1052
Dominici, Erneſto 983
Dommes, Werner 623
Don-Koſaken 1001
Donath, Otto 1001
Donderer, Georg 166, 857, 1052
Doniſch, Max 439, 551, 986
Dopper, Cornelius 282, 391, 1129
Dörr, Reinhard 1007, 1070
Dörrie, Paul 910
Döſcher, Albert 912
Doſt, Helmut 444
Draeger, Elfriede 326
Draeſeke, Felix 215, 903, 982, 1020
Drahozal, Willi 434
Drechſel, Guſtav 220, 672
Drechſler, C. W. 202
Dreſcher, Irmgard 898
Dresdener Streichquartett 910
Dreſſel, Alfons 101, 110, 428, 669
Dreſſel, Erwin 446
Dreſſel, Heinz 222, 544, 794, 990, 1006, 1014
Dreßler, Frz. Xaver 192, 217, 322, 1196
Dreßlmair, Rudolf 1184
Drewes, Heinz 112, 164, 208, 421, 725, 740, 1074, 1131
Drews, Hermann 733, 982
Drieſch, Ingeborg 779
Driſſen, Fred 191, 226, 303, 332, 566, 785, 789, 798, 950
Drömann 1124
Drummer, Irma 100
Duhan, Hans 626
Dukos, Paul 193
Dupré, Marcel 434
Duruflé, Maurice 52
Duvoſel, Lieven 987
Dvarionas, Balys 785
Dyk, Hermann 738

Ebbs, Helmuth 220
Ebel, Arnold 1128
Ebers, Clara 329, 549, 884, 888, 977
Ebert, Karl 977
Ebner, Georg 348
Eckardt, Eleonore 855
Eckardt, William 90
Eckarts, Alfred 1003
Eckartz, Hubert 84, 1192
Edelmann, Otto 424
Edler, Robert 1123
Eger, Arthur 1001
Egger, Fritz 330, 1012
Egger, Max 628
Eggert, Hans 210
Egidi, Arthur 1016
Egk, Werner 47, 478, 572, 676, 727, 1071, 1190
Egli, Johanna 165, 328, 434, 444, 549, 624, 626, 758, 857, 998
Ehlert, Nora 780, 1002
Ehrenberg, Carl 216, 549, 1107
Eichhorn, Auguſt 161, 1005
Eichhorn, Gregor 785
Eichmann, Alfred 732, 904, 1104
Eickhoff, Ria 622
Eipperle, Trude 59, 278, 858, 956, 1162
Eiſenburger 323
Eiſenlohr, Walter 658
Eiſenmann, Rudolf 156
Eitner, Alexander 752
Ellenbeck, Mia 440
Elmendorff, Karl 53, 199, 214, 270, 428, 560, 764, 849, 937, 984, 1070, 1074, 1131
Enescu, George 322
Engel, Hans 647, 920
Engel, Maria 988, 1067
Engel, Robert 156, 387
Engelhardt, Joſef 769, 1068
Engelhorn, Erich 1005
Engelmann, Johannes 682
Engelmann-Gillrath, Milli 674
Engert, Paul 416
Engler, Paul 899
Enna, Auguſt 1018
Enßlein, G. 1004
Enzen Friedrich 83
Eppink, Hans 157
Erb, Karl 58, 385, 419, 434, 732, 735, 785, 985, 995
Erdlen, Hermann 426, 479, 564, 789, 885, 916, 993
Erdmann, Eduard 156, 164, 203, 309, 420, 657, 674, 762, 779, 908, 1121
Erdmann, Hildegard 114, 195
Erfurth, Arno 322
Erler-Schnaudt, Anna 1154
Erlinghäuſer, Paul 1121, 1182
Ermold, Ludwig 884
Ernſt, Bozena 1120
Erpf, Hermann 994
Eſchenbrücher, Hanna 666, 736, 1008
Eſſen, Gerda van 158, 768
Eſſer, Georg 998
Eſſer, Valery 209
Eſſer, Winand 1066
Ettl, Karl 61, 316, 660
Etzdorf 1001
Evangelatos, Antiochos 551, 987, 1069
Evangeliſti, Giovanni 1160
Eyſoldt, Leo 1128

Fabini, Eduardo 103, 534
Fabry, Ernſt 199, 200
Fahrig, Erna 781, 1184
Fahrni, Helene 160, 191, 303, 388, 615, 732, 735, 761, 762, 789, 893, 950, 985
Falla, Manuel de 986
Faßbender, Franz 422, 893
Faßbender, Toni 782
Fauré, Gabriel 498
Fauſt, Hertha 436, 996
Favero, Mafalda 1064
Favini 908
Favre, Waldo 273, 886
Fedtke, Traugott 216
Fehenberger, Lorenz 549
Fehſe, Richard 1128
Feichtmayr, Rudolf 861, 1108
Feiertag, Hans 28, 29
Feiertag, Joſef 95, 1067
Felden, Magda 977
Fellerer, Karl Guſtav 1072
Fenyves, Alexander 1180
Ferrand, Carl 313, 546
Ferrenberg, Heinrich 159
Ferreri, Nadina 794
Feuge, Eliſabeth 210, 328, 415
Fey, Hermann 416, 989
Fichtmüller, Vilma 439
Fichtner, Gudrun 678
Fiebig, Kurt 383
Fiechtner, Helmuth A. 800
Fiedler, Max 90, 218, 383, 435, 646, 656
Filtz, Anton 14
Findel, Walter 775
Fink, Elsbeth 114, 442
Finke, Fidelio F. 21
Fiſcher, Edwin 8, 161, 208, 312, 426, 448, 662, 892, 908, 910, 940, 1134
Fiſcher, Elſe 547
Fiſcher, Karl 325, 1185
Fiſcher, Franz 629
Fiſcher, Lore, 207, 209, 325, 411, 434, 615, 646, 656, 732, 779, 785, 885, 1121, 1123, 1191
Fiſcher, Max 1067
Fiſcher, Res 884
Fiſcher, Trude 1160
Fiſcher, Ulrich 678
Fiſcher-Franke, Philine 678
Fiſtoulari, Anatol 985

Fleck, Max 982
Fleischer, Hanns 55, 273, 326, 661, 1161
Fleischer, Heinrich 160, 162,
Fliege, Iwan 1123
Flohr, Hubert 904
Flößner, Franz 499
Flügel, Gertrud 893
Focke, Ria 384, 938, 941
Fokuhl, Magda 766
Folkerts, Hero 200, 340, 423, 759, 1001, 1121
Formacher, Franzi 653
Förstemann, Martin Günter 427, 777, 780
Förster, Gertrud 387, 854
Förster, Jakob 439
Forster, Karl 273
Fortner, Wolfgang 535, 779, 882
Fraede, Heinz 1123
Françaix, Jean 498
Franck, César 52, 320
Frank, L. 39
Frank, Alice Maria 662
Frank, Bettina 908
Franz, Werner 658
Franze, Emil 216
Fränzge, Karl 1164
Fränzl, Ignaz 15
Frazzi, Vito 983
Freiberg, Gottfried 662
Freiburg, Otto 906
Freimuth, Gertrud 203, 656
Freitas-Branco, Pedro de 502
Frenz, Friedel 502
Freund, Karl 96, 546
Frey, Alice 157, 547
Frey, Anneliese 206, 1004
Frey, Walter 157
Freyse, Conrad 112, 536
Frick, Gottlob 781
Frickartz, Emil 314, 1052
Frickhoeffer, Otto 987
Friederichs, Tankred 1185
Friedrich, Elisabeth 428, 1048
Friedrich, Karl 166, 1136
Friedrich, Kurt-Hagen 1188
Friedrich, Otto 759
Friemann, Johanna 195
Frischenschlager, Friedrich 819, 876
Fritsche, Herbert 95
Fritsche, Reinhard 159, 387, 554, 621, 779, 998, 1160
Fritzsche, Johannes 1161
Fritzsche-Quartett 344, 546
Frotscher, Gotthold 1014
Frühling, Claire 89, 112, 432, 880
Fuchs, Arno 344, 663, 678, 783, 912, 1024, 1080
Fuchs, Eugen 270, 385, 848
Fuchs, Franz Karl 63, 511
Fuchs, Martha 270, 389, 764, 883, 941
Fuchs-Harte, Regina 888
Fügel, Alfons 209, 900
Funk, Emmi 862
Furtwängler, Wilhelm 52, 62, 116, 161, 167, 202, 207, 218, 273, 280, 344, 386, 394, 426, 436, 552, 662, 680, 732, 735, 890, 949, 956, 985, 1076, 1080, 1132, 1158, 1159, 1163, 1179, 1182, 1196

Gahlenbeck, Hans 96, 910
Gall, Hannes 167
Gallermeyer, Lotte 994
Gallert, Gottfried 657
Gallos, Hermann 316, 861
Gambke, Fritz 885, 985
Gammersbach, Hilde 998
Gaßmann, Leopold 14
Gatter, Julius 994
Gatti, Gabriella 983, 1064
Gebhard, Max 303, 429, 523, 666, 689, 908, 993
Gebhardt, Ferry 161, 202, 210, 432, 665, 786, 901, 1126, 1186
Geers, Ruth 1129
Gehr, Friedl 212, 666, 738
Gehr, Karl 108, 338, 546, 547, 676, 796
Gehr, Ruth 112, 328, 344, 420
Gehrsitz, Andreas 651, 1003
Geidel, Walter 1005
Geiger, Ernst 980
Geiger, Heinrich 899
Geilsdorf, Paul 198, 1024
Geis, Robert 1068
Geißen, Heinz 1067
Geist, Wally 1003
Geister, Martha 322
Gelbke, Hans 556, 806
Geldern, Siegfried von 888, 889
Genzel, Franz 160
Genzmer, Harald 566
Georg, Wilhelm 1196
Georgescu 1159
Georgi, Erna von 775, 977
Georgi, Hans 1196
Gerbert, Karl 52
Gerecke, Kurt 1078
Gerhard, Carl 52
Gerhard, Reinhold 781
Gerhart-Voigt, Else 1191
Gerigk, Herbert 647, 981
Gerlach, Rudolf 541, 627, 857
Gerlach, Willy 505
Gerschon, Josef 194
Gerstenberg, Walter 1072
Gerster, Ottomar 108, 430, 676, 910, 1018, 1129
Gerstner, Erich 386
Gerstner, Leopold 542
Gerwing, W. 1003
Geyr, Ingeborg 503
Gibs, Melitta 1124
Gieseking, Walter 62, 96, 116, 208, 224, 344, 888, 1047, 1078, 1125, 1126, 1184, 1185, 1186
Gigli, Benjamino 990
Gilhaus, Heinz 1122
Gille, Heinz 982
Gillessen, Alfred 220, 896
Ginster, Ria 55, 209, 325, 626, 768
Ginzel, Reinhart 430
Girnatis, Walter 100, 433
Glas, Willi 310
Gläser, John 884
Gläser, Paul 192
Gläser, Robert 101, 396, 629, 660, 784, 788
Glawitsch, Rupert 1069
Gleß, Julius 903, 1016, 1160
Gloger, Paul 156, 503
Glück, Ernst 776
Gluck, Willibald 14, 1130
Gmeiner, Luise 198, 210, 800
Göbelt, Philipp 199, 564
Goanga, Petro Stefanescu 894
Godin, Emmerich 1052
Goebel-Quartett 1186
Goedecke, Cäcilie 775
Göhler, Georg 906, 1136
Göhre, Werner 1016
Goerlich, Carola 1048
Gollwitzer, Peter 566
Golther, Wolfgang 297, 566, 678, 1071
Gombos, Viktor 564, 1161
Gonszar, Rudolf 329, 393, 885
Görlich, Gustav 798
Görner, Hans Georg 226, 446, 614
Gorrissen, Robert Curt von 566, 1136, 1185
Gorter, Alberta 1123
Gößler, Friedrich Wilhelm 835
Gößling, Werner 765, 1022
Gotovac, Jakov 1068, 1129
Graarud, Gunnar 1125
Grabert, Martin 886, 1008
Grabner, Hermann 110, 442, 564, 639, 729, 731, 773, 789, 951, 993, 1050, 1132, 1191, 1194
Graef, Otto A. 114, 674, 1191

Graener, Paul 4, 83, 93, 167, 222, 348, 442, 479, 665, 729, 819, 908, 916, 957, 1022, 1069, 1080, 1131, 1191, 1196
Graf, Emil 278
Graf, Erich 102, 629
Graf, Trude 199
Graf, Uta 1185
Gräfe, Richard 912
Grahl, Hans 996
Granda, Aleſſandro 1064
Grapa, Egbert 986
Grau, Arno 1184
Graul, Walter 216
Graupner, Friedrich 226
Gravina, Gilbert 734
Grebe, Karl 781
Gregor, Gerhard 99, 328, 642, 664, 901, 1006, 1125, 1126
Gregori, Anny 660
Greindl, Joſef 624
Greiner, Albert 835
Greiner, Georg 1005
Greß, Richard 205, 324, 437, 1004
Grether, Hannefriedl 1123
Gretſchaninow, Alexander 43
Greulich, Martin 512
Grevesmühl, Hermann 420
Grewe, Werner 1004
Griebel, Auguſt 158
Griesbach, Rudi 157, 733, 752, 1161
Grimm, Eugen 1123
Grimm, Friedrich Carl 733
Grimm, Hans 101, 440, 1018, 1129, 1130
Grimpe, Alexander 444, 798
Grippain-Gorges, Irmgard 210, 344, 568, 912
Griſchkat, Hans 886
Grohe, Helmut 294, 666, 787, 1007
Groſch, Guſtav 101, 329, 1126
Gröſchel, Gerhard 775
Groß, Otto 209
Groß, Richard 88, 900
Großhauſer, Maria 758, 1008
Großmann, Ferdinand 331, 861, 890, 956
Großmann, Heinz 63, 739, 848
Großmann, Walter 51, 660, 852
Grotz, Hermann 1123
Grovermann, Hans 498, 1022, 1136
Grüber, Artur 87, 997, 1102
Gruber, Maria 63, 662, 663
Gruber-Bauer, Anton 509
Grümmer, Detlev 191, 1065
Grümmer, Paul 63, 116, 439, 624, 930, 1105, 1127
Grümmer-Quartett 194, 1065
Grundeis, Sigfrid 160, 199, 336, 678, 786
Grundler, Manfred 93, 313, 429
Grünkorn, Franz 998
Guarnieri, Antonio 1014
Gudenberg, Wolf 101
Guennet, Arnold 1184
Gümmer, Paul 6, 203, 653, 762
Günter, Horſt 319, 537, 554, 733, 886, 951, 1130, 1196
Günther, Bernhard 545, 1006
Güntzel, Eliſabeth 326
Güntzel, Magdalena 324
Günzel, Paul 663
Günzel-Dworſki, Maria 663
Gurlitt, Manfred 61
Gurlitt, Willibald 92
Güther, Reinhold 904
Gütlich, Georg 1124
Guttendobler, Hermann 429
Gutzianu, E. 668
Gwinner, Volker 197, 762

Haag, Armin 1024
Haack, Marianne 752
Haas, Joſeph 43, 87, 161, 328, 335, 508, 655, 674, 690, 790, 997, 1022, 1076, 1119, 1130
Haas, Robert 956
Haaſe, Ernſt Conrad 212, 328, 329, 448, 649, 1008, 1108
Haaß, Hans 387, 558
Haaß, Philipp 804, 1187
Habel, Ferdinand 680, 890
Habernicht, Walter 904
Habicht, Ilſe 1185
Habler, Olga 210
Hachenberger 1001
Hackbarth, Hilde 784
Hadrabowa, Eva 654, 1012
Haefelin, Max 93
Haelßig, Artur 995, 1128, 1194
Haensgen, Adolf 1189
Haertl, Valentin 1187
Hafenbraedl, Eliſabeth 85, 424, 650
Hafgren, Lill Erik 1018
Hafner, Johannes 438
Hagel, Richard 384, 655, 908
Hagenbucher, Franz 330, 1012
Hager, Hans 1004
Hagner, Walter 164
Hahn, Martin 794, 903
Hahnenfurth, F. 652
Haimerl, Ernſt 771
Hall, Lola 625
Hallén, Andreas 931
Haller, Valentin 53, 384, 500, 1102
Halper-Leppée, Gjurgia von 1068
Halt, Willy 1005
Hamann, Bernhard 210, 432, 433, 665, 1125
Hamann-Geſterkamp, Hanni 901
Hamann-Quartett 433, 1186
Hamburger Kammertrio 980
Hamer, Hans Heinz 165
Hamerik, Ebbe 1182
Hammacher, Erich 200
Hammer, Birger 667
Hammer, Guſta 202, 651, 859
Hammerſtein, Reinhold 882
Hampe, Charlotte 512
Hana, Hans 62
Hanappel, Theo 1067
Händel, Georg Friedr. 53, 54, 62, 215, 226
Handl, Marie 668
Hanebeck, Rudolf 765
Haniſch, Cläre 8
Hanke, Wilfrid 548
Hanke-Quartett 202
Hann, Georg 278, 507, 549, 624, 955, 1047, 1051
Hannappel, Heinrich 224
Hannemann, Johannes 416
Hannß, Conrad 601, 778
Hanſchke, Gerhard 422
Hänſel, Rudolf 540
Hansmann, Walter 200, 222
Hansmüller, Albert 775
Harder, Walter 308
Hardörfer, Anton 554
Harlan, Fritz 1007
Harletzki, Paul 84
Härtel, Friedrich W. 999
Harthy, Sir Hamilton 62
Hartmann, Carl 996
Hartmann, Rudolf 1162
Hartmann, Thea 884
Hartung, Hugo 334, 1005
Haſchke, Georg 1001
Haſenclever, Werner 763
Haſenöhrl, Franz 396, 512
Haſſe, Karl 348, 736, 765, 1161
Haßler, Erna 899
Hauck, Rudolf 89, 503, 670, 791
Hauck, Walter 670, 791
Hauf, Karl 209, 674, 900, 1134
Haug, Hans 893
Hausburg, Friedrich 415, 556, 886, 951, 1130
Hausdörffer, Elvira 415,
Hauſchild, Joſef Maria 642, 999, 1020
Hausegger, Siegmund von 161, 164, 273, 340, 435, 646, 680, 889, 1156, 1163

Häusler-Quartett 224, 318, 1191, 1192
Havemann, Gustav 340, 622, 849, 1076
Haydn, Joseph 16, 57, 114, 979, 1007, 1070, 1163
Haym, Rudolf 112, 785, 1066
Hayn, Fritz 209, 900
Hecke-Isensee, Käthe 623
Hecker, Alida 1184
Heckmann, Wilhelm 310
Heckmayr, Joseph 433, 786
Heese, Willy 160, 537, 880, 999
Heger, Robert 336, 496, 775, 848, 996, 1018, 1068, 1074, 1102, 1131
Hegmann, Bruno 94, 978
Heidemann, Walter 897
Heider, Fritz 222, 781
Heidersbach, Käte 51, 270, 1076, 1130, 1184
Heiduczek, Alois 307
Heime, Richard 1122
Hein, Werner 893, 986
Heinicke, Hildegard 734
Heinrichsdorff, Gustel 415, 421
Heintze, Hans 1182
Heinze, Adolf 224
Heitmann, Fritz 437, 678, 904, 992, 1006
Helbeck, Erna 432, 1186
Helgers, O. 848
Hellbach, Hans 198
Heller, Helmut 310
Heller, Maria 1136
Hellwig-Josten, Lotte 768
Helm, Paul 192
Henking, Bernhard 106
Henkel, Friedrich 1068
Henneberg, Albert 934
Hennecke, Hildegard 303, 504, 615
Henning, Maximilian 1080, 1119
Henrici-Picander, Christian Friedrich 527
Hensel, Walther *36*, 37
Henseler, A. 998
Hepp, Gertrude 999
Herault-Harle, Jane 785
Herbst, Margarete 776
Hering, Hans 1131
Hering-Topfmeier, Else 1131
Herloff, Hermann 158
Hermann, Hans 439, 1071
Herold, Else 796, 798, 1127
Heroldt, Bruno 214
Herre, Max 666
Herrmann, Carl 1105
Herrmann, Hugo 676, 886, 1119
Herrmann, Josef 1181
Herrmann, Theo 425, 764, 977
Hertel, Günter 437, 859
Hertel, Hanns 106
Herwig, Gerhard 556
Herwig, Hans 896
Herwig-Milzkott, Grete 88
Hesse, Karl 1182
Hessenberg, Kurt 383, 534, 646, 1136, 1158
Heuberger, Richard 42
Heuer, Walter 1006
Heuschkel, A. 1003
Heyden, Reinhold 660
Heyne, Annemarie 112, 208
Hezel, Friedr. Wilhelm 165, 857, 1020
Hidegethi, Helmut 226
Hiebsch, Herbert 1188
Hildebrand, Herbert 1022, 1024
Hillengaß, Hedwig 728
Hiller, Wilhelm 501
Hilscher, Felix 880
Hindelang, Walter 558
Hindemith, Paul 990
Hinrichsen, Hermann 95
Hintze, Ernst 1128
Hobohm, Johannes 211
Hochkofler, Max 734
Hochstetter, Caspar 63
Hoech, Anne-Gertrude 85, 424
Höfer, Franz 201
Hofer, Karl 738
Höfermeyer, Walter 624, 781
Höffer, Paul 439, 480, 554, 572, 726, 729, 789, 903, 993, 1074, 1127, 1130
Hoefflin, Hans 112, 899, 1121
Hoffmann, Carl 224
Hoffmann, Erich 558
Hoffmann, Erika 769, 1068, 1184
Hoffmann, E. T. A. *466*, *1089*
Hoffmann, Gerhard 1070
Hoffmann, F. 1127
Hoffmann, Hans 319, 1130
Hoffmann, Joé 1065
Hoffmann, Lore 154, 384
Hoffmann, Ludwig 270, 501, 764, 938
Höfling, Helene 200
Hofmann, Hans 86, 206, 547, 1004, 1022
Hofmann, Norbert 879
Hofmann, Willy 324
Hofmeier, Andreas 1182
Högner, Friedrich 162, 438
Hohendahl, Hella 386
Holenia, Hans 102, 986
Hohmann, Wilhelm 214
Hoehn, Alfred 3, 100, 110, 158, 206, 325, 779, 998, 1078, 1131, 1184
Holetschek, Franzl 1136
Holle, Hugo 995
Höller, Karl 112, 116, 207, 344, 434, 534, 779, 789, 904, 910, 1022, 1131, 1134, 1182, 1191
Hollmann, Hans 1189
Hollreiser, Heinrich 444, 775
Hoelscher, Ludwig 94, 112, 204, 342, 419, 429, 505, 544, 549, 676, 779, 876, 885, 910, 980, 986, 1001, 1047, 1071, 1134, 1182
Holz, Adelheid 101, 1020
Hölzlin, Ernst 196
Honegger, Arthur 552
Hoenes, Hermann 100
Höngen, Elisabeth 158, 622, 733, 986, 1048, 1160, 1162
Honisch, Fritz 1048
Hoogstraten, Willem van 554, 752, *829*, 876, 1047, 1134
Hoepfel, Sophie 318, 789, 998
Horand, Theodor 275, 733
Hörburger, Felix 311
Horn, Camillo 628
Horn-Stoll, Susanne 657, 771, 785, 1067, 1121
Hörner, Hans 1010
Hösl, Albert 101
Hösl, Josef 218
Hospach, Viktor 996
Hoeßlin, Franz von 214, 448, 940, 1196
Höter, Käthe 1161
Hotter, Hans 59, 662, 666, 848, 859, 861, 955, 1051, 1162
Hoyer, Karl 106
Huber, Anton 165
Huber, Rudolf 395
Hubertus, Romanus 781
Hubl, Hermann 203, 656, 1126
Hübner, Nikolaus 62
Hübner, Wilhelm 395, 739, 1125
Hübsch, Fritz 1008, 1191
Hübschmann, Werner 1181
Hudez, Karl 739
Hülgert, Fred 625
Hüllemann, H. 1003
Hülser, Willi 546
Hulverscheidt, Hans 536
Humperdinck, Engelbert 163
Humpert, Hans 790
Hungar, Lilli 674
Hunten, Marion 884
Hüni-Mihacsek, Felicie 97, 279, 324, 549, 623, 1012, 1047, 1071, 1154
Hüsch, Gerhard 62, 156, 331, 566, 615, 624, 665, 772, 786, 929, 1004, 1160

Hüſch, Otto 730
Huth, Fritz 324, 893, 1006
Hüttig, Gerhard 1129

Ibert, Jacques 498
Ihme-Sabiſch, Ilſe 881
Illert, Frodewein 193
Imhoff, Fritz 860
Imkamp, Anton 322, 775
Irmiſch, Rudolf 1070
Irmler, Alfred 728, 1076
Irwiſch, Rudolf 100
Iſſelmann 387

Jachnow, Hildegard 87, 785, 997
Jacobs-Breig, Lilli 794
Jaeckel, Robert 821, 877
Jaedeke, Georg 1100
Jäger, Fr. 1066
Jäger, Richard 1020
Jagſchitz, Maxi 678
Jakſchtat, Bernhard 328, 664, 769, 1126, 1186
Jankoff, Lubomir 849
Janſen, Lothar 550
Janſen, Martin 102
Janſen, Peter 994, 1024
Janſen-Füſſel, Mary 1160
Janſſen, Heinz 775
Jantſch, Iſolde 663
Jareſch, Auguſt 61, 862, 1108
Jarnach, Philipp 503, 1161
Järnefelt, Armas 1018
Jaroff, Serge 1124
Jaroſevici, Georg 800
Jelde, Erik 93, 312, 429
Jelinek, Robert 629
Jentſch, Walter 483, 912
Jerger, Alfred 166, 316, 737, 1052
Jerger, Wilhelm 211, 280, 626, 662, 1131
Jerſchik, Andrej 1164
Jochum, Eugen 58, 201, 214, 425, 433, 499, 568, 680, 890, 902, 910, 1123, 1127, 1131
Jochum, Georg Ludwig 93, 214, 313, 429, 898
Jochum, Otto 203, 340, 508, 564, 1102
Joeſtens, Aga 1182
Johanſen, David Monrad 1068
John, Elemer von 395, 783
Jording-Ridderbuſch, Alwine 798
Jörgenſen, Erik 623, 1071
Jörns, Helmut 789
Joſt, Fritz 775
Joſt-Arden, Ruth 732
Joſten, Ilſe 785
Juch, Hermann 740
Juchem, Gerda 210
Jung, Albert 328, 908, 1066
Jung, Franz 199, 200, 338, 902
Jung, Friedrich 938
Junge, Guſtav 752
Junk, Eliſabeth 739, 783, 1125
Junk, Viktor 108, 794
Juon, Paul 101, 210, 483, 1080
Jürgens, Emil 994
Jürgens, Eva 87, 419, 427, 502, 763
Juſt, Fritz 198

Kabaſta, Oswald 56, 62, 112, 166, 212, 214, 280, 330, 331, 391, 392, 426, 433, 614, 622, 626, 627, 680, 787, 890, 902, 956, 1020, 1076, 1106, 1134, 1163
Kaden, Max 1134
Kaehler, Willibald 147
Kaempffer, Annelieſe 222
Kägi, Walter 893
Kaiſer, Ludwig 325
Kaiſer-Brehme, Clemens 206, 440, 622, 1121
Kajanus, Robert 1185
Kalix, Adalbert 429
Kalkoff, Artur 200, 334, 1189
Kallab, Camilla 275, 391, 1161
Kallenberg, Siegfried 112, 623, 676, 1071, 1078
Kalomiri, von 51
Kaltenbrunner, Annemarie 92
Kamann, Karl 861
Kameſch, Hans 511, 645
Kaminski, Heinrich 773, 997, 1080, 1134
Kammauf, Hans 738, 862
Kamper-Kvarda-Quartett 780
Kandl, Eduard 154, 952
Kappeſſer, Karl 765
Karajan, Herbert von 191, 193, 270, 500, 615, 1120
Karén, Inger, 436, 782, 996
Karén, Truthild 887
Karl, Franz 994
Karolyi, Julian von 279
Kaſſek, Walter 978
Kaſtert, Joſefa 158, 386
Kattenſtedt - von Samſon, Madeleine 88
Kattnigg, Rudolf 110, 317, 860, 1012
Katz, Marg. 1067
Kaufmann, Armin 396
Kaufmann, Erich 61, 625, 861
Kaufmann, Joſef 1191
Kaufmann, Jula 310
Kaul, Oskar 1190
Kaun, Hugo 116, 628
Kehrer, Willy 776
Keilberth, Joſef 279, 560, 792, 1007, 1070
Kelbetz, Ludwig 660, 886
Keldorfer, Robert 1190
Kempe, Rudi 505
Kempen, Paul van 90, 193, 195, 214, 273, 422, 429, 542, 615, 776
Kempf, Thea 196
Kempff, Georg 422, 507
Kempff, Wilhelm 8, 208, 215, 324, 344, 416, 423, 785, 800, 896, 950, 1074, 1130
Kempken, Guſta 84, 326, 502, 1067
Keneſſy, Jenö von 279
Kerber, Bruno 916
Kerber, Hans 93, 94, 429
Kergl, Max 309, 444, 882
Kergl-Quartett 903
Kern, Adele 163, 584, 624, 898, 955, 1051
Kern, Frieda 566
Kerſchbaumer, Erwin 1189
Kerſchbaumer, Richard 330, 1018
Kerſchbaumer, Walter 330, 395, 435, 645
Keßler, Franz 881
Keſſel, Hans 660
Keſſinger, Emil 88
Keußler, Gerhard von 1078, 1102
Keyl, Hanns 651
Kicinski, Hans 88
Kickſtat, Paul 217
Kienzl, Wilhelm 628
Kilpinen, Margarete 929
Kilpinen, Yrjö 922, 998, 1083
Kindsgraf, Wilhelm 764, 1022
Kindſcher, Erich 416, 774
Kinzel, Hugo 39
Kinzl, Franz 662
Kirchberger, Franz 566
Kirchenmaier-Quartett 419, 998
Kirchner, Robert Alfred 439
Kiſſelbach, G. M. 1160
Kittel, Bruno 732, 1103
Kittel, Herma 195
Kitzler, Otto 17
Kiwa, Teiko 164
Klaembt, Berta M. 998
Klaka, Leo 88
Klapſia, Heinrich 739
Klatt, Margarete 1008
Klatt, Robert 1096
Kleemann, Roderich 951
Kleiber, Hildegard 775
Klein, Eugen 94, 1124
Klein - von Poeppinghauſen, Hanna 434, 666
Kleincke, Armella 418
Klenau, Paul von 237, 492, 1190
Klener, Fritz 216, 653, 891
Klinge, Otto 200

Klingler, Karl 656
Klink, Waldemar 429
Klink-Schneider, Henriette 1004
Klix, Helmuth 1016
Kloiber, Rudolf 562
Klomſer, Herbert 668, 738
Kloſe, Friedrich 58
Kloſe, Margarete 62, 99, 191, 388, 501, 656, 764, 849, 940
Kloß, Erich 96, 194, 202, 324, 376, 394, 674, 771, 896, 1002, 1005, 1020, 1190
Klot, Margret von 666
Kloth, Hermann 393
Klotz, Hans 853
Klövekorn, Alois 308
Klug, Chriſtian 162, 537
Kluß, Georg 307
Klußmann, Ernſt Gernot 1020, 1131, 1191
Knaack, Karl 660
Knab, Armin 52, 162, 224, 444, 790
Knak, Guſtav 767
Knappertsbuſch, Hans 88, 212, 326, 436, 442, 500, 513, 667, 787, 790, 1010, 1045, 1046, 1126, 1185
Knauth, Eliſabeth 211
Knettel, Heinz 893
Knieſtädt, Georg 1191
Knoll, Anton 1004
Knoll, Joſef 900
Knopf, Hilde 780
Knorr, Ernſt Lothar von 790, 885, 994
Koberg, Wilhelm 761
Kobin, Otto 722
Koblitz, Franz 1180
Koch, Erika 1162
Koch, Hans 1108
Koch, Irmgard 194
Kock, Walter 1182
Koczalski, Raoul von 96, 110, 209, 319, 428, 430, 546
Kodály, Zoltán 627, 1069
Köchel, Leopold 61, 738
Köckert, Rudolf 891
Koegel, Ilſe 99
Köhler, Erna 980
Köhler, Helmuth 980
Köhler, Johannes Ernſt 672, 796, 995
Koenenkamp, Reinhold 421, 774
König, Guſtav 53
König, Hans 508
König, Heinrich 893
König-Bomatſch, Anny 904
Köpell, Lotte 60
Körner, Anny 424
Körner, Hans 224
Körner, Heinz 157, 387
Körner, Walter 428
Körver, Emil 1187
Köſter, Helmut 1182
Kötſchau, Joachim 446, 798, 912
Koholzer, Hermann 1047
Kojetinsky, Max 60, 511, 625, 642, 1108
Kolb, Marianne 160, 336
Kolb, Margarete 94
Kolbe-Quartett 788, 998
Kolberg, Hugo 423
Koleſſa, Lubka 161, 193, 322, 551, 908, 1134
Kolisko, Robert 396, 511, 625, 738, 861
Kolniak, Angela 883
Kolomy, Alexander 904
Komarek, Dora 316, 513, 668, 737, 787, 860, 1012
Komauer, E. 1012
Konetzni, Hilde 549, 660, 787, 912, 1045
Konjovic, Petar 395
Konoye, Hidemaro 100, 164, 281, 336, 344, 433, 622
Konrath, Anton 213, 628, 668, 787
Konwitſchny, Franz 3, 383, 551, 884, 890, 899, 987, 1185
Kopſch, Julius 110, 319, 562, 1136
Korff, Helena 440
Kornauth, Egon 24, 116, 224, 394, 484, 556, 728, 731
Korneffel, Charlotte 1004
Kortemeier, Bruno 1127
Korth, Heinrich L. 87
Kraack, Erich 1161
Kraatz, Erwin 205, 758, 888, 889
Kraiger, Grete 781
Kraft, Walter 427, 433, 904, 1068
Krämer, Ilſe 338
Krämer, Karl 899
Krämer-Bergau, Margarethe 153
Kranowicz-Hordynska, Daria 330
Kranz, Albert 1189
Kranz, N. 680
Kraſa-Jank, Minna 199
Krasmann, Marianne 780
Kraſſelt, Rudolf 224, 391, 662, 1076, 1184
Kraſſer, Hans 505
Kratz, Hermann 564
Kraus, Detlef 896
Krauſe, Frieda 739
Krauſe, Otto 204, 1189
Krauſe, Paul 106, 566, 672, 798, 904, 1016, 1189
Krauſe, Rudolf 1189
Kraushaar, Thilde 736
Krauß, Clemens 59, 81, 91, 108, 278, 311, 436, 439, 623, 642, 667, 798, 819, 858, 910, 952, 1045, 1046, 1051, 1070, 1074, 1076, 1127, 1130, 1136, 1162
Krauß, Fritz 733
Krauß, Kunigund 195
Krauß, Willy 86, 206, 547, 1004
Kreiner, Arthur 1165
Kremer-Büche, Eliſabeth 1071
Kremer, Martin 776
Krenn, Fritz 852
Kreutzer, Elſa 1196
Kreutziger, Wilhelm 880
Kreuzkam, Karl 1124
Kricka, Jaroslaw 986
Krieger, Ina 568
Kriſtjanſſon, Einar 950
Kröhne, Paul 670, 794
Kroll, Oskar 440
Kronenberg, Karl 764
Kropholler, Alexander 1192
Krotſchak, Richard 395
Krug, Reinhold 1006, 1007
Krüger, Fritz 442
Krüger, Guſtav 1002
Krüger, Wilhelm 1105
Kruſe, Georg Richard 871
Kruſe, Joſef 110
Kruttge, Eigel 1006, 1070, 1125
Kruyswyk, Anny von 541, 667
Kuba, Fritz 330, 511, 668, 1012
Kubatzki, Margarethe 275, 546, 734, 762
Küchel, Friedrich Wilhelm 899
Kuck, Joſef 191
Kuckelhorn, Ina 193
Kuen, Paulus 93, 312
Kuhlmann, Eva 774
Kuhlmann, Georg 195, 446, 986
Kuhlmann, Hans 558, 883
Kuhn, Siegfried 794
Kuhnau, Johann 26
Kühnel, Emil 1016
Kulenkampff, Georg 91, 318, 421, 423, 433, 651, 656, 674, 678, 896, 902, 908, 912, 1074, 1120
Kulenkampff, Hans-Wilhelm 665, 779, 786, 1007
Kunc, Bozedar 986
Kundigraber, Hermann 439, 670, 1016
Kunkel, Walter 159, 387
Kunkel-Quartett 156, 503
Kunſiſto, Taneli 986
Kuntſch, Alfred 434
Kuntz, Michael 311
Kunze, Walter 218, 556
Kuper, Annelies 153, 646
Kupfer, Rudolf 210

Kupper, Annelies 62
Küpper, Heinz 308
Küpper, Walter 658
Kurek, Heinrich 670
Kurtz, Herbert 1001
Kurz, Ernst 1048
Kurz, Liselotte 511
Kurz, Max 336
Kurz, Walter 102
Kusche, Ludwig 329, 549, 787
Küst, Emmy 193
Kusterer, Arthur 616, 730

Laban, A. von 195
Laber, Heinrich 338, 564, 649, 1003, 1132
Labroca, Maria 551, 987
Lafite, Carl 993
Laholm, Eyvind 436
Lahusen, Christian 767
Lail, Lorri 775
Lambert, Constant 987
Lamboy, J. de 191
Lambrecht, Heinz 1124
Lamond, Frédérik 91, 96, 209, 419
Lampe, Walter 211, 1022
Lamprecht, Günter 422
Lamy, Rudolf 790, 886
Landes, Maria 549
Landgrebe, Karl 792, 886, 950
Landmann, Arno 310
Landmann, Hans 780
Lang, Fritz 785
Lang, Hans 84, 87, 508, 690, 994
Lang, Oskar 1014
Lang, Wilhelm 274
Lange, Carl Matthieu 776, 1129
Lange, Otto 1005
Lange, Walter 764
Langefeld, Arnold 1187
Langen, Margret 1067
Langer, Franz 542, 891
Langer, Gertrude 738
Langer, Hans-Klaus 993
Langhammer 51
Längin, Volkmar 900
Langobardi, Anna 112
Larsen, Dorothy 658
Larsson, Lars Erik 934, 1069
Latoszewsky, Zygmunt 392
Laube, Arno 1196
Laube, Elisabeth 222
Lauber, Josef 893
Lauer, Erich 446, 549, 994
Laugs, Richard 310, 904, 1022
Laugs, Robert 427, 440, 895, 900
Laux, Edith 986
Lazzari, Virgilio 906, 1045
Lechner, Konrad 165
Legart, Erika 210, 1076
Legat, Günther 660
Leger, Hans 538, 979
Leh-Baumgarten, Annemarie 199
Lehmann, Fritz 87, 215, 785, 988, 1067, 1185
Lehmann, Otto 421, 1001
Leifs, Jón 442, 551, 564, 987
Leisner, Emmy 114, 200, 615, 657, 768, 908, 1161, 1191
Lemacher, Heinrich 993
Lemnitz, Tiana 52, 95, 102, 193, 270, 421, 552, 888, 1046, 1126
Lens, José 320
Lentrodt, Ursula 433
Lenz, Bruno 423
Lenz, Maria 159
Lenzewski, Gustav 211, 222, 340, 428, 1071
Lenzewski-Quartett 101, 329
Leoncavallo, Ruggiero 42
Leonhard, Otto 421, 804, 1076
Leonhardt, Carl 108, 195, 444, 982, 1192
Leopolder, August 660
Leschetizky, Ludwig 197, 418, 906
Lessig 1182
Lessing, Gotth. E. 112, 222, 416, 533, 912
Leßmann, Bernhard 203
Leucht, Karl Friedrich 670
Leue, Fritz 1006
Levko-Antosch, Olga 737
Lhotka, Franz 393, 672
Lieger, Alfred 60, 738, 861
Liersch-Quartett 90, 442, 776
Liesche, Richard 197, 319, 674, 761, 774
Lilge, Georg 880
Lindberg, Oskar 933
Lindemann, Ewald 196, 655 1016
Lindemann, Heinz 916
Linden, Fritz 624
Linder, Hans 311
Lindikoff, Karin 212
Lindlar, Josef 314
Lindner, Adalbert 755, 770
Lindner, Margarete 313
Link, Else 205, 888
Linke, Draga 440
Lipps, Marta 422
Lißmann, Hans 734
Lißmann, Kurt 442, 653, 993, 999
List, Karl 385, 566, 678
Liszt, Franz 466, 703, 1119
Litschauer, Franz 167, 739
Litschauer-Krause, Margarete 957
Lobenwein, Carl 393
Löbmann, Hugo 30
Lodder, Paul 324
Loeschmann, Joachim 779
Löffler, Adolf 1165
Löffler, Otto 798
Lohmann, Heinz 157
Löhr, Hans 916, 978
Lohse, Fred 568
Loibner, Wilhelm 62, 166, 668, 737
Lonk, Anna 981
Loose, Gustav 86
Lorenz, Alfred 701, *1171*
Lorenz, Carl Adolf 416
Lorenz, Max 364, 552, 939
Lorenz, Ulrich 545
Lorenzen, Ingrid 226
Lorscheider, Willy 165, 319, 564
Lorweg, Grete 213
Lothar, Mark 91, 116, 440, 853, 1018, 1104
Lottner, Gabriele von 395, 623, 676, 1078
Loux, Hermann 344
Löwlein, Hans 1124
Loy, Max 101
Lualdi, Adriano 51, 987
Lübbert, Heinz 888
Lubin, Germaine 552, 939
Lubrich, Fritz 307, 1072, 1085, 1132
Lücke, Gustav 198
Lückel-Patt, Margarete 1066
Lücking, Gertrud 53
Lüddecke, Margarete 1185
Ludwig, Franz 26
Ludwig, Leopold 672
Ludwig, Walter 191, 274, 386, 504, 651, 656, 776, 908, 952, 1160
Ludzuweit, Heinz 978
Lueder, Alfred 395, 419
Lühning, Heinz 881
Lukacs, Nikolaus von 1132
Lukas, Eduard 1165

Maaß, Gerhard 100, 110, 226, 444, 497, 551, 783, 798, 902, 987, 995, 1006
Mack, Hanni 1065
Madin, Viktor 861
Madlen-Madsen, Maria 884
Maeckel, Otto Viktor 1189
Mahlke, Hans 951
Maier, Julie 1123
Maikl, Georg 737, 889
Maillet, Ferdinand 52
Mainardi, Enrico 91, 100, 166, 196, 198, 276, 428, 659, 674, 770, 789, 1003, 1067
Majewski, Helmut 760
Mäkel, Werner 88
Maler, Wilhelm 779, 987, 993

Malipiero, Francesco 84, 89, 103, 276, *418*, 442, 534, 627, 985, 1064, 1076
Manén, Juan 160, 564, 660, 896, 1003
Mannebeck, Guftav 332, 417, 769, 1022, 1184
Mannfchedel 523
Manowarda, Jofef von 52, 61, 63, 102, 270, 384, 388, 435, 623, 848, 940, 952, 1102
Manzer, Robert 274, 776, 1192
Marabottini 1160
Marbod, Emmerich 193
Marek, Czeslaw 986
Marinuzzi, Gino 983
Marion, Paolo 732
Markhl, Erich 84
Marten, Heinz 63, 114, 303, 309, 388, 435, 646, 656, 768, 780, 881, 893, 950, 986, 1004
Martenfen, Marta 165, 508, 549, 562, 622, 667, 758, 857
Martienffen-Lohmann 904
Martinu, Bohuslav 534
Martucci, Giufeppe 627
Marx, Jofef 330, 394, 1107
Marx, Karl 52, 165, 886, 904, 1008, 1016, 1022
Marz, Karl 957
Mascagni, Pietro 108
Maffini, Egizio 894
Matavic, Lovo 895
Matthei, Hans 800
Matthéi, Heinz 208, 419
Matthes, Wilhelm 40, 781
Matthiefen, Emil 1129
Matzerath, Otto 784
Matzke, Hermann 342
Mauderer, Franz 994
Maudrik, Lizzie 950
Mauersberger, Rudolf 199, 335, 564, 776, 791, 1001
Maur, Sophie 503
Maurer, Julius 789, 1078
Maurick, Ludwig 218
Maux, Richard 63
May, Hanns Adolf 226
Mayer, Emma 344, 411
Mayerhoff, Franz 108
Mayr, Alfons 781
Mayr, Gifela 1047
Mayr, Hans 311
Mazaroff, Todor 983
Mazzacurati, B. 622
Mechlenburg, Fritz 322, 646, 775
Meckbach, Willy 950
Meißner, Hans 1136
Meißner, Hermann 886
Meifter, Karl 329
Meifter, Oskar 1086
Meifter, Ruth 442, 562
Melchert, Helmut 896
Melchior, Lauritz 912
Melichar, Alois 787
Mengelberg, Wilhelm 108, 232, 282, 340, 382, 391, 426, 512, 776, 1120
Mennerich, Adolf 164, 279, 348, 392, 549, 757, 1007, 1020, 1107
Mentzel, Ilfe 195
Menzel, Alfred 678
Merkelbach, Arnold 1002
Merker, Kurt 910
Mertins, Ella 416, 774
Merz, Jofef 891
Merz-Tunner, Amalie 87, 386, 434, 548, 646, 651, 733, 779, 1004, 1160
Meßner, Jofef 98, 224, 340, 564, 908, 916
Metzger, Hans Arnold 1123
Metzler, Friedrich 994
Metzler, Hans 678
Metzmacher, Rudolf 333, 342, 780
Metzner, Detlef 512
Meyer von Bremen, Helmut 978, 1078
Meyer, Gifela 999, 1020
Meyer, Hans Friedrich 556, 656, 732, 736, 998, 1067
Meyer-Sichting, Gerhard 217
Meyer-Stephan, Erich 998
Meyer-Welfing 781
Michaelis, Ruth 1162
Micheelfen, Friedrich 52, 904, 989
Michel, Erhard 274
Michel, Jofeph 112
Miehler, Otto 92, 214, 308, 657
Mikorey, Hans 896
Mildner, Alfred 1165
Mildner, Poldi 91, 156, 656, 674, 898
Mildner-Quartett 889, 1165
Millenkovich-Morold, Max von 511, 920
Milona, Cofta 737
Minholz, Bettina 424
Minten, Reiner 95
Mirow, Werner 1124
Mifea, Franz 788
Mitropoulos 912
Mittermeier, Hans 311
Mittmann, Paul 222
Mlynarczyk, Hans 981
Mohl, Robert 784
Mohler, Philipp 448, 993, 1076
Mohr, Waldtraut 424
Mohrhenn, Lucie 978
Moißl, Franz 77, 108
Mojfifovics, Roderich v. 17, 110, 112, 114, 437, 676, 957, 1136
Mölich, Theo 205
Molinari, Bernardino 348, 391, 985
Moltkau, Hans 429
Molzen, Gerty 224, 308, 657
Mombaur, Guftav 411, 982
Momberg, Karl 328
Mönckemeyer, E. 1003
Mönkediek, Gerhard 206
Monn, Matthias 15
Montes, Aida 665
Monthy, Georg 61, 316, 512, 667, 737
Moodie, Alma 157, 209, 224, 325, 779
Moor, Julia 61
Moralt, Rudolf 61, 102, 626, 659, 1046
Morafch, Placidus 165
Morawec, Ernft 167, 282, 330, 645
Moreanu, Maria 894
Morgenroth, Alfred 791
Morftadt, Erika 752
Mofer, Franz 560
Mofer, Hans Joachim 334, 525, 558, 1008, 1154
Moth, Paul 433, 1006
Mozart, Wolfg. Am. 39, 104, 216, 476, 806, *812*, 880, 977, 1071
Mraczek, Jofeph Guftav 17
Mrakitfch, Matthias 884, 977
Muck, Karl 1083
Mühlbauer, Efther 666
Mühlen, Ilfe 912
Müllenberg, Walter 760
Müller, Anneliefe 661
Müller, Charlotte 88
Müller, Ernft 1123
Müller, Fritz 526, 558
Müller, Gottfried 427, 440, 908, 1022, *1031*, 1076, 1131, 1134, 1192
Müller, Hanns Udo 351, 384, 929, 1102
Müller, Hanny 733
Müller, Karl 903
Müller, Maria 274, 389, 501, 908, 937, 1070
Müller, Oskar 1001
Müller, R. 330
Müller, Sigfried Walther 505, 568, 678, 780, 855, 1022, 1066
Müller, Theodor 393, 821, 877
Müller, Udo 153
Müller, Walter 893
Müller-Blattau, Jofeph 92, 106, 333, 659, 882, 1184

Müller-Heldrich 53
Müller-Lampertz, Richard 210
Müller-Stahlberg, Albert 88
Müller, Waltraut 1002
Münch, Charles 207
Münch, Reinhold 556
Münch-Holland, Hans 157, 203, 505, 656, 901
Münchener Philharmoniker 164
Müntefer, Friedrich Maria 661
Mürl, Eugen 549
Müſchenborn, Elſe 157, 621
Muſſorgſki, Modeſt 42, 43, 908

Nagler, Franziskus 442
Nahmer, Wolf von der 91
Nahrath, Max 664
Napierski, Herbert 774
Nattermann, Jean 1066
Nauber, Franz 157,
Nebelſiek, Paul Oskar 208, 1005
Nedden, Otto zur 157
Neidhart, Nino 344, 776
Neitzer, Lilli 800, 881, 1076
Nelting, Heinrich 194
Nentwig, Käthe 740
Nerlich, Herbert 442, 782, 1192
Neferitis, Andreas 1069
Nette, Gerda 329, 735, 1076
Nettesheim, Conſtanze 274
Nettſtraeter, Klaus 318, 338, 438, 545, 902, 1072, 1191
Neuber, Marianne 203
Neubert 1001
Neuhaus, Rudi 93
Neumann, Friedel 84
Neumann, Karl Auguſt 53, 270
Neumann, Roland 860
Neuſitzer-Thöniſſen, Mia 422
Neuß, Maria 780, 978, 1005, 1134
Ney, Elly 158, 165, 193, 196, 222, 338, 348, 394, 429, 505, 642, 646, 752, 768, 789, *831*, 876, 908, 995, 1047, 1067, 1102, 1130, 1131, 1196
Ney-Trio 226, 546, 666
Neyſe 157
Nicolai, Otto 167
Nicolai-Kirchenchor 1001
Niedecken-Gebhard, Hans 1018, 1048
Niedermair, Joſef 645
Nielſen, Carl 1182
Niemann, Walter 342, 390, 440, 444, 448, 566, 786, 792, 798, 1022, 1189, 1191, 1196
Nießen, Leo 1066
Niethammer, Adolf 1123
Nilius, Rudolf 213
Nilius, Vally 213
Nilſſon, Sven 776, 996, 1052
Niſſen, Hanns Hermann 507, 541, 859, 1012
Nitſch, O. 330
Nobel, Hans 393
Noelle, Mita 95
Noetel, Konrad Friedrich 789, 886, 994
Nohl, Peter 503
Nothnagel, Hermann 196
Notholt, Franz 950, 1006
Novak, Erwin 663
Nurrer, Otto 890, 956
Nygard, Georg 198

Oberborbeck, Felix 106, 496, 554, 660, 886, 995, 1188
Obholzer, Berta, 1180
Ocherbauer, Maria 660
Ochs, Gerd 766
Ochs, Rudolf 1119
Oeggl, Georg 738, 784, 1108
Oehlberger, Karl 511, 645, 668
Oehme-Förſter, Ella 387
Oertel, Klaus Walter 203, 1123
Oettel, Johannes 55, 340, 536, 899, 900
Ohlaw, Carl Erich 88
Ollrich, Erich 678
Olowſon, Georg 88
Onegin, Sigrid 95, 364
Opitz, W. 1186
Oppenkowſki, Lotte 769
Orff, Carl 276, 385, 503, 908, 1074
Orthmann, Erich 344, 384, 448, 1048, 1102, 1136
Oſieck, Hans 533
Oſterkamp, Ernſt 275
Oſtertag, Karl 59, 278
Otaka, Hiſatada 281, 512
Othegraven, Auguſt von 733
Otterloo, Willem van 653
Ottersbach, Karl 158
Otto, Hans 1070
Overhoff, Kurt 768, 779

Paaſch, Friedrich 86, 206, 547
Palluden, Dora 904
Palo, Anna 313
Pals, Leopold van der 392
Pals, Nicolai van der 392
Pander, Oskar von 444, 509, 1136
Panhofer, Walter 512
Panke, Helma 857
Papandopulo, Boris 161, 273, 1068, 1136
Papſt, Eugen 121, 386, 502, 733, 853, 889, 1022, 1104, 1160, 1191
Paray, Paul 273
Parigi, Angelo 660
Parodi, Armando La Roſa 100
Paſero, Tancredo 983, 985, 1064
Pasquier-Trio 197
Paſzthory, Caſimir von 439, 551, 560, 566, 678, 986
Paſzthory-Erdmann, Palma von 910
Patzak, Julius 63, 212, 278, 392, 434, 549, 624, 666, 789, 804, 891, 955, 1047, 1076, 1134, 1162, 1191
Patzer, Paul 781
Pauer, Max von 91, 112, 344
Paul, Erika 89
Paulik, Anton 860
Paulik, Gerhard 798
Paulke, Karl 108
Paulſen, Heinrich 989
Paulſen, Helmut 99
Pauly, Gertrud 904
Pauly, Helma 114
Pauly, Irmgard 904
Pavolini, Corrado 983
Pawlikowſki, Franz 63
Peckenſen, Nelly 163
Peer, Heinz 1127
Peeters, Flor 87, 551, 987
Pegel, Walter 1067, 1124
Pehm, Rudolf 167, 566, 628, 890, 994
Peiſcher, Joſef 566
Pellegrini, Alfred 333, 442
Pellicia, Arrigo 734
Pembaur, Joſef 26
Pembaur, Karl Maria 224, 439
Pepping, Ernſt 556, 855, 903, 904, 951, 997, 1022, 1131
Percy, Henry 61
Perinello, Carlo 738, 739
Pernersdorfer, Alois 330, 625
Perras, Margherita 778
Peſchges, Hermine 88
Peſchko, Sebaſtian 645, 1121
Peter, Erich 318
Peter-Quartett 158
Peters, Otto 83, 551
Peters, Rudolf 621
Peterſen, Wilhelm 114, 309
Peterſon-Berger, Wilhelm 931
Petraſſi, Goffredo 790, 985
Petri, Franziska 661
Petri, Manfred 416
Petridis, Petro 51, 551, 987
Petroni, Leo 389
Petſchnig, Emil 396
Petyrek, Felix 211, 554, 790, 993
Petzold, Rudolf 224, 800
Peuckert, Hanna 442, 504

Pfahl, Margaret 952
Pfarr, Rolf 87
Pfeiffer, Hans 158
Pfersmann, L. 1012
Pfitzner, Hans 42, 57, 61, 110, 161, 207, 210, 215, 222, 294, 311, 328, 332, 392, 415, 434, 439, 440, *457*, 461, 506, 544, 566, 570, 624, 625, *626*, 665, 670, 732, 786, 848, *884*, 903, 987, 1002, 1006, 1026, 1076, 1106, 1127, 1130, 1131, 1134, 1156, 1160, *1179*, 1191, 1192, 1196
Pflüger, Luise 209
Pflüger, Walter 910, 1164
Pflugradt, Gerhard 422
Philipp, Franz 83, 670, 794, 994
Piamonte, G. 790
Piazza, Pia 308, 658
Pichler, Emmy von 740
Pichler, Karl von 740
Piel, Willy 901
Pieper, Liselotte 781
Piersig, Johannes 89, 568
Pihler, Milan 895
Pilati, Mario 383
Pilhs, Karl Hermann 102, 122, 213
Pillney, Karl Hermann 159, 779, 910, 998, 1070, 1160
Pilowski, Georg 193, 215, 415, 421, 774
Piltti, Lea 58, 159, 322, 538, 881, 1007, 1070
Pinter, Marga 102
Pinterovic, Eugenie 895
Pinza, Ezio 1045
Pirckmayer, Georg 512
Pirschl, Erika 676, 957, 1125
Pistor, Karl Friedrich 1074
Pitsch, E. 957
Pitz, Willy 191, 194, 1120
Pitzinger, Gertrude 55, 160, 198, 761, 780, 789, 1004, 1072, 1102
Pitzinger, Willy 1165
Pizzetti, 908, 990, 1187
Plagge, Günter 399, 562
Ploetz, Hilde 1069
Poell, Alfred 888
Poell, Josef 205
Pohl, Max 1080
Pölzer, Julius 59, 163, 507, 955, 1162
Polloczek, Heinrich 114
Pommer, Josef 36
Poot, Marcell 103, 198, 534, 908, 1136
Popoff, Slavko 395
Poppen, Hermann 768, 779
Porrino, Ennio 628
Pott, Therese 901
Pozniak-Trio 986, 1185
Prade, Ernst 226, 1080, 1196
Praetorius 344
Prasch-Formacher, Zoé 628
Preinfalk, Friedl 167
Preußner, Eberhard 819, 885
Previtali, Fernando 984
Pricken, Heinz 752
Prihoda, Vasa 674, 1020, 1160
Priska - Quartett 157, 159, 503, 542, 621, 901, 1160
Prix-Quartett 102, 167, 282, 628
Prohaska, Jaro 167, 270, 312, 324, 384, 764, 849, 938, 940
Przechowski, Johannes 486, 730
Puccini, Giacomo 42, 114, 164,
Puetter, Hugo 1159
Puliti-Santoliquido, Ornella 542, 660, 734
Pütz, Berthold 91

Quartetto di Roma 324, 420, 535, 656, 780, 1134
Queling, Riele 322, 768
Queling-Quartett 1131
Quennet, Arnold 1072
Quest, Friedrich 164

Raabe, Felix 653
Raabe, Marga 97
Raabe, Peter 52, 81, 155, 194, 199, 204, 215, 226, 311, 334, 340, 348, 432, 529, 572, 652, 669, 759, 769, 776, 779, 789, 881, 887, 910, 1030, 1102, 1127, 1129, 1183, 1192
Rabenschlag, Friedrich 162, 388, 855, 912
Rabensteiner, Erich 660
Rabsch, Edgar 84
Rabus, Hugo 999
Radecke, Ewald 326
Raderschatt, Hans 1127
Rahlwes, Alfred 442
Rahner, Karl 536, 765
Raitio, Väinö 987
Ralf, Torsten 384, 849
Ralfalski, Paulpeter 661
Ramacher, Heinz 85, 424
Rameau, G. Ph. 43
Ramin, Günther 63, 86, 116, 160, 162, 192, 196, 202, 207, 331, 388, 448, 505, 568, 672, 732, 762, 772, 798, 910, 1105, 1128, 1159, 1180, 1181
Ranczak, Hildegard 59, 394, 541, 733, 955, 1051
Rangström, Ture 932, 987
Raphael, Günter 1076
Rasberger, Chlodwig 309, 904, 1127
Rasch, Hugo 84, 487
Rasch, Kurt 114, 388, 533, 730
Rau, Wilhelm 1125
Rauch, Alf 764
Rauch, Erich 60
Raucheisen, Michael 428
Rauland, Christoph 193
Raupenstrauch, Roland 102, 330, 395, 788
Raupp, Wilhelm 439
Ravel, Maurice 56, 62, 161, 208, 551, 983, 987, 1003
Reali, Antenore 1064
Rebay, Ferdinand 63
Rebling, Oskar 904
Reckler, Heinrich 899
Reesen, Emil 562
Reger, Max 17, 26, 39, 160, 232, 755, 916, 1127, *1142*, 1153, 1181, 1196
Rehberg, Karl 796
Rehberg, Walter 411, 422
Rehkemper, Heinrich 59, 163, 394, 507, 900, 956, 1131
Rehkopf, August 313
Rehmann, Th. B. 191, 435, 535, 1066
Reich, Cäcilie 764
Reichel-Pacic, Jelena 442, 667
Reichert, Beatrix 101, 387, 1006
Reichssymphonie-Orchester 194
Reichwein, Leopold 62, 318, 394, 668, 764, 787
Reidinger, Friedrich 787
Reimann, Wolfgang 52
Rein, Friedrich 165, 332, 1052
Rein, Walter 87, 789, 886, 1098, 1119
Reinardo, Pierre 344, 912
Reindl, Marie 61
Reindorf, K. 957
Reinecke, Paul 275
Reinhardt, Albert 912
Reinhardt, Fritz 210
Reining, Maria 436, 666, 736, 860, 996, 1012
Reinmar, Hans 53, 99, 620, 796, 940, 992
Reischach-Scheffel, Margarete von 439
Reise, Karl 96, 653
Reitemeier, Magdalene 338
Reiter, Franz 660
Reiter, Joseph 156, 628, *716*, 792
Reitz, Leni 776
Reitz, Robert 1002
Renko, Ludwig 764

Respighi, Ottorino 42
Rethberg, Elisabeth 1045
Réthy, Esther 62, 395, 737, 860, 884, 1012
Reuling, Hertha 205
Reuscher, Therese 752
Reuß, Franz 781
Reuter, Florizel von 428, 651, 769
Reuter, Fritz 1181
Reuter, Theo 278, 328, 394, 434, 549, 858
Reuter, Traute 60
Reuter-Müthel, Marga 93
Reutter, Hermann 224, 325, 1078, 1103, *1163*
Reynier, Ruth 422
Reznicek, Ernst N. von 150, 387, 440
Rheinberger, Josef *295*, 508, 636, *972*
Riadis, Emil 51
Ricci, Ruggiero 91
Richartz, Luise 626, 987
Richter, Ernst *19*, 110, 220, 439, 1190
Richter, Franz Xaver 14
Richter, Martin 442
Richter, Richard 202
Richter, Ursula 1161
Richter-Haaser, Hans 224
Richter-Steiner, Christa 213, 660, 740, 791, 876, 1006, 1134
Richtsmeier, Hanna 775
Riebensahm, Hans Emil 1125
Riedel, Carl 192
Riedel, Oskar 891
Riedinger, Gertrud 507
Rieger, Ernst 220
Rieger, Fritz 664, 899, 902
Riehl, Isolde 329, 511, 623, 739
Riemann, Ernst 507
Riemann, Hugo 26
Riemer, Otto 342
Riethmüller, Helmut 84, 157, 387, 1104
Riisager, Knudage 1182
Ringelberg, Justus 325, 1069
Ringmann, Heribert 886
Rinne, Heinrich 1007
Ristenpart, Karl 446
Ritschewald, Grete 1005
Ritschl, Margarete 674
Ritter, Marga 857
Ritterhoff, Lothar 662, 897
Rivier, Jan 197, 534
Rizzo, Winifred 739
Rocabruna, José 678
Rockstroh, Hans 87, 785
Rockstroh, Heinz 94
Rode, Wilhelm 53, 955, 1102, 1162
Rodeck, Kurt 622, 1004
Röder, Johannes 99, 116, 328, 332, 433, 657, 665, 886, 900, 1125, 1187
Rödger, Emil 562
Rödin, Gustav 51, 271, 852
Roeder, Erich 903
Roehling, Irmgard 505
Roenig, Anneliese 1185
Roever, Marillis 855
Roggen, Michael von 51
Rohde, Wilhelm 912
Röhr, Friedrich 192, 317, 541, 773, 1119, 1120
Röhrling, Arnold 167, 740
Rohs, Marta 585, 736, 776, 884, 908, 985, 1045
Rokyta, Erika 63, 421, 623
Rollberg, Fritz 108
Römer, Ilse 785, 997
Röpell, Lotte 625, 738, 1108
Rorich, Carl 218, 523, 908, 1076
Rosa, Liborid. 680
Rosbaud, Hans 206, 324, 437, 444, 562, 660, 765, 1004, 1160
Röschke, Hans 1190, 1191
Röseler, Richard 880
Röseling, Kaspar 796
Roselius, Ludwig 382, 420, *654*
Rosenfelder, Bertel 423
Rosenkranz, Elisabeth 884
Rösler, Andreas von 388, 623, 626
Rößler-Rosetti, Anton *12*
Rosner-Quartett 330
Rossi, Mario 983, 1014
Rost, Gerhard 1001
Roster, Irma 203
Roswaenge, Helge 52, 55, 61, 102, 196, 200, 316, 501, 649, 860, 1010, 1076, 1102
Rosza, Miklos 103, 533, 1069
Roth, Fritz 386
Roth, Hildegard 752
Roth, Max 436, 982
Roth, Siegmund 786, 859, 1006
Rother, Arthur 274, 384, 620, 848, 952, 1102, 1159
Rothermel, Sigrid 1184
Rothweiler, Helmut 556
Röttenbacher, Hans Adolf 542
Rottensteiner, Hugo 62, 1012
Röttgen 1121
Röttger, Karl 418
Roussel, Albert 89
Rüdinger, Gottfried 192, 311, 855, 1052
Rudlers, Ernst 758
Rudnick, Otto 204
Rudolph, Tresi 53, 384, 620
Rüggeberg, Wilhelm 99, 273
Rühl, Michel 427
Rühlmann, Franz 1145
Rühr, Friedrich 541
Rühr, Josef 560, 624, 663
Rümmelein, Markus 908
Rünger, Gertrud 59, 507, 768, 849, 858, 955, 1048, 1052
Ruepp, Odo 164, 541, 625, 666
Rüthgers, Elisabeth 61, 1126
Rufer, Ernst 1121
Rummel, Erich 1160
Rund, Rosa 882
Ruoff, Wolfgang 624
Rupprecht, Fritz 1001
Rupprecht, Rolf 311
Ruschowsky, Anni 60, 862
Rusnak, Orest 660
Russart, Käte 503
Rusy, Magda 101, 282, 627, 628, 740, 1006
Ruthenfranz, Robert 83

Saal, Alfred 995
Saal, Max 1001
Saam, Werner 112, 440, 669, 763
Sabata, Victor de 214, 344, 382, 426, 501, 502, 627, 778, 939, 985
Sabel, Jakob 758, 1007
Sabino, Alfredo 114
Sachse, Hans Wolfgang 94, 210, 214, 393, 442, 898
Sachsenberg, Ilse 87
Sack, Erna 96, 208, 421, 428, 883
Sadko, Konstantin 542
Saeverud, Harald 103, 534
Sagebiel 1104
Sagerer, Hermann 857
Sakmann, Berthold 900
Sala, Oskar 1002
Salkota, v. 51
Salvati, Salvatore 779
Salvini, Guido 53, 500, 984, 1046
Salviucci, Giovanni 103, 533, 985
Salzburger Mozart-Quartett 95, 657, 796, 1001, 1005, 1047, 1134
Sammler, Friedbert 676
Sandberger, Adolf 57, 892, 906, 1153, 1190
Sander, Friedrich 348, 440, 682
Sanftleben, Nika 1120
Sarobe, Celestine 160, 209, 391, 1003
Saroff, Sara 210
Sasse, Gustav 1128, 1184
Sattler, Joachim 734

Sattler, Konrad 279
Sauer, Emil Ritter v. 52
Sauer, Franz 819, 876, 1071
Sauer, Hugo 429
Schabbel, Willi 1001
Schaberl, Paul 311
Schachermeier, G. 788
Schad, Philipp 203, 1020, 1067, 1123, 1124
Schadewitz, Carl 342
Schäfer, Auguſt 764
Schäfer, Helmuth 884
Schäfer, Karl 84, 114, 116, 206, 444, 886, 993, 1004, 1104, 1131
Schäfer, Otto 338
Schäffer, Georg 1134
Schäffer, Kurt 621
Schaffrian, Rosl 385, 1007
Schanz, Lieſel 1185
Schanze, Johannes 558
Schärnack, Otto 92, 761
Scharnick, Hildegard 566
Scharrenbroich, Alfred 1160
Scharſchuch, Hilde 674
Schätzer, Franz 88, 437, 670
Schaub, Hans F. 222, 440, 543, 551, 564, 986, 1194
Schauerte 1016
Schäufler, Alfred 1003
Schaufuß-Bonini 198, 1001
Scheck, Guſtav 420, 509, 536, 769, 1004, 1105
Scheffer, Annemarie 503
Scheffler, Herbert 665, 1125
Scheibenhofer, Grete 1120
Scheichl, Eliſabeth 60, 625
Scheidl, Theodor 209, 508, 511
Scheins, Karl 191
Schelb, Joſef 779
Schell, Willy 1122
Schellenberg, Arno 89, 626, 782, 886
Schenk, Erich 1189
Scheppan, Hilde 51, 501, 1161
Schertel, Fritz 981
Schery, Friedrich 309, 903
Schick, Philippine 562, 674, 678, 910
Schiede, Philipp 1005, 1191
Schierbeck, Paul 986
Schiering, Adolf 784, 893
Schiering, Fritz 1001
Schiffmann, Ernſt 165, 1052, 1070
Schiffmann, Helmut 564, 1005
Schiffner, R. 437
Schiller, Karl 783
Schilling, Ludwig 980
Schilling, Martha 536, 564, 656, 800, 896, 987
Schilling, Rudolf 674
Schilp, Marie-Luiſe 500, 1102
Schimpke, Lotte 1124
Schindler, Hanns 336, 442, 666, 758, 784, 1189
Schindler, Helmut Conrad 951
Schirmer, Ludmilla 99, 1182
Schirp, Wilhelm 436, 996
Schlaffhorſt-Anderſen 162
Schlee, Baptiſt 95
Schleif, Walter 211
Schleifer, Karl 1078
Schlemm, Guſtav Adolf 646, 729, 1020
Schlerf, Lorenz 903
Schlie, Heinrich 1192
Schliepe, Ernſt 150
Schloßhauer, Anneliese 549
Schlottmann, Karl 85, 199, 216
Schlövogt, Helmut 1105
Schlusnus, Heinrich 200, 435, 758, 908, 1102, 1121
Schlüter, Erna 436, 996
Schmalmack-Quartett 897
Schmalſtich, Clemens 951
Schmedes, Dagmar 330, 395
Schmeidel, Hermann von 1188
Schmid, Alfons 678
Schmid, Edmund 97, 308, 657
Schmid, Eduard 660
Schmid, Heinrich Caſpar 52, 222, 442, 509, 549, 1008, 1018, 1042, 1127
Schmid, Michael 771, 1191
Schmid, Rosl 116, 202, 206, 421, 572, 729, 798, 1007, 1107, 1123, 1187
Schmid-Berrikoven, Hermann 193, 1123
Schmid-Lindner, Auguſt 508, 667, 736, 857, 902, 972, 1190
Schmid-Scherf, Wilhelm 1180
Schmidmeier, Ludwig 329, 1126, 1187
Schmidt, Annelies 512
Schmidt, E. 1066
Schmidt, Ferdinand 764
Schmidt, Franz 42, 62, 166, 280, 291, 335, 394, 488, 558, 627, 728, 1022, 1074, 1107, 1185, 1192
Schmidt, Hermann 108
Schmidt, Karl 51, 852
Schmidt, Oskar 195
Schmidt, Richard Franz 912
Schmidt-Gohr, Elſe 998
Schmidt-Iſſerſtedt, Hans 202, 332, 437, 778, 859, 1125
Schmidt-Neuhaus, Aſtrid 1070
Schmidt-Neuhaus, Hans Otto 502
Schmidt-Stein 53
Schmidt-Walter, Karl 274, 551, 848, 908, 1102
Schmidtgen, Otto 1185
Schmidtmann, Paul 88
Schmidtner, Franz 101, 329
Schmitt, Florent 102, 534
Schmitz, Eugen 556
Schmitz, Iſabella 210, 554, 1008
Schmitz, Paul 102, 213, 315, 734, 1161
Schmitz, Peter 660
Schmitz-Gohr, Ria 502
Schnabel, Hans 85, 424
Schnackenburg, Helmuth 196, 419, 656, 761
Schneider, Eva Maria 422
Schneider, Gotthold 1003
Schneider, Hans 434
Schneider, Michael 156, 348, 535, 762, 1072, 1160
Schneider, Paula 999
Schneiderhahn, Wolfg. 213, 394, 435, 631, 668, 788, 861, 1076
Schneiderhahn-Quartett 645
Schnerich, Alfred 1189
Schnorr v. Carolsfeld, Urſula 908
Schoeck, Othmar 157, 551, 893, 986, 1121
Schoedel, Guſtav 212, 1008, 1052
Schöffler, Paul 668, 776, 861, 884
Scholty, Hans Heinz 1047
Scholtz, Ilſe 213
Scholtz, Mella 330
Scholz, Alfred 415
Scholz, Heinz 821, 877
Scholz, Wilhelm 920
Schön, Aldo 568, 771, 1107, 1191
Schöne, Gertrud 542
Schöneweiß, Willi 764
Schönherr, Wilhelm 194, 198, 442, 1130
Schoenmaker, Anton 88, 785
Schönſee, Erik 99
Schönſtedt, Arno 86, 160, 448, 506, 796
Schotte, Paul 1124
Schrader, Lotte 91, 764, 780, 881
Schramek, Kurt 512
Schramek, Rudolf 512
Schrems, Theobald 1124
Schriefer, Hilde 322
Schröck, Hans 429
Schröder, Dagmar 110, 208, 438, 1005
Schröder, Dorothea 55, 676
Schröder, Fritz 676
Schroeder, Hermann 993

Schröter, Heinz 222, 566, 568, 986
Schröter, Lore 157
Schröter, Oskar 794
Schubert, Franz 33, 764, 890, 894, 995, 1080
Schubert, Heinz 95, 308, 338, 1074, 1134
Schubert, Kurt 95
Schubert, Ludewig 902
Schubert, Paul 902
Schüchter, Wilhelm 198
Schuh, Oskar Fritz 439
Schuhmacher, Maria 157
Schüler, Johannes 273, 672, 952, 1102, 1161
Schüler, Karl 278
Schult, Walter 903
Schulte-Gofewinkel 1192
Schultz, Helmut 1007
Schultze, Norbert 85, 116, 150, 192, 213, 664, 899, 1129
Schultze, Siegfried 386
Schulz, Elfe 62, 166
Schulz, Rudolf 759
Schulz, Walter 338, 1105
Schulz-Dornburg, Rud. 114, 156, 158, 159, 342, 446, 503, 566, 622, 733, 853, 1016, 1104, 1120
Schulz-Fürftenberg, G. 1127
Schulze, Martin 310
Schulze, Siegfried 1131
Schumacher, Walter 415, 421, 775
Schumann, Elifabeth 207
Schumann, Frida 325
Schumann, Georg 52, 116, 383, 500, 572, 732, 886, 986, 1002, 1159
Schumann, Klara 2, *142*, 1080
Schumann, Robert 57, 333, 444, 621, 682, 888, 1127
Schünemann, Georg 950
Schürer, Walter 981
Schürhoff, Elfe 212
Schürhoff, Lotte 275, 734, 1161
Schuricht, Carl 52, 58, 226, 273, 325, 333, 383, 448, 498, 653, 912, 1080, 1159
Schürmann, Lya 511
Schüßler, Max 794
Schütte, Erika 1024
Schütz, Alfred 654
Schütz, Franz 890
Schütz, Heinrich 1180
Schwab, Franziska 425
Schwammberger, Karl Maria 665, 779, 998
Schwarz, Franz. 39
Schwarze, Armin 1020
Schwarzkopf, Elifabeth 319, 665
Schweden-Mager, Gerta 503
Schweebs, Helmuth 884
Schweinsberg, Karl Heinrich 904
Schwenkreis, Willi 61, 511, 625
Schwer, Stefan 859
Schwerdtfeger, Willy 1003, 1186
Schweriner Trio 96
Schwers, Paul *149*, 220
Schwinghammer, Viktor 733
Schymatzek, Viktoria 904
Scolari, Gino 156
Sechter, Simon 114, 255
Seeboth, Max *720*
Secker, Adolf 786, 1126
Seebohm, Erwin 198
Seeboth, Max 1078
Seelig, Toni 779
Seemann, Carl 197, 210, 662, 897
Seemann, Johanna von 672
Segovia, Andreas 99
Sehlbach, Erich 440, 1136
Seibert, Albert 655, 666, 884
Seidelmann, Helmut 224, 908, 1000
Seidemann, Auguft 896
Seidemann, Carl 895
Seider, Auguft 275, 734, 1161
Seidler, Arthur 205, 888
Seidler, Erich 167
Seidler, Hellmuth 760
Seidlhofer, Bruno 63, 512, 740
Seifert, Walter 736
Seiler, Helmuth 439
Selos, Jofef 739
Sendt, Willy 993
Senfter, Johanna 1136
Serafin, Tullio 436, 1187
Sertl, Friedrich 1070
Seydel, Carl 164, 1162
Seydewitz, Gertrud 93, 312
Seyffardt, Ernft Hermann 672
Severin, Ludwig 1022
Sewing 1012
Shiba, Sukehiro 281
Sibelius, Jan 110, 392, 735, 991, 1069
Siben, Anny 769, 1066
Sieben, Wilhelm 338, 440, 444
Siebert, Friedrich 759, 916
Siede, Ludwig 916
Siedek, Liffy 102, 330
Siegert, Emil 1108
Siegert, Ewald 198
Siegl, Otto 448, 733, 787, 790, 1076
Siemfen, Eugen 210
Sievert, Adolf 785
Sigri, Maria 1160
Silberbort, Irmgard 882
Silva, Luigi 99
Simbriger, Heinrich 790, 886
Simon, Hermann 210, 342, 446, 488, 551, 562, 726, 790, 886, 987, 993, 1027, 1078, 1194
Sinding, Chriftian 1014
Singer, Otto 737
Singer, Ventur 558, 1068
Sinimberghi, Gino 53, 952
Sittard, Alfred 218, 344,
Sixt, Paul 313, 336, 770, 788, 1072
Sklenitfchka, Jofef 416
Slavenski, Jofip 395, 668
Slawitfch, Rupert 1187
Sobanski, Joachim 902
Sokolowfki, Viktor 957, 1012
Solemacher, Karl von 439
Söllner, Otto 193, 1120
Sommer, Hermann 782
Sommer-Wittinger, F.
Sommerfeld, Helmuth 920
Sommerfchuh, Gerda 418
Sonnleitner, Fritz 311
Soot 848
Sörenfen, Julius 897
Sofen, Ebel van 327, 342, 786
Sott, Gifela 97, 1185
Spatz, Hermann 506
Speck, Hermann 1104
Speifer, Joachim 656
Spickermann, Adolf 1004
Spilcker 781
Spilling, Robert 96, 101, 194, 429, 1187
Spindler, Max 1066
Spingies, Margot 951
Spitta, Clara 426, 1189
Spitta, Heinrich 782, 994
Spitzenberger, Max 904
Spletter, Carla 51, 53, 848, 952, 1007
Spohr, Ludwig 42
Sporn, Fritz 327, 444, 543, 604, 650, 1186
Springer, Max 28
Sprongl, Norbert 396
Stabile, Mariano 1045
Stadelmann, Li 57, 161, 433, 1008, 1193
Stadler, Willi 998
Staehle, Hugo 440
Stahl, Frieda 338, 386
Stahl, Helmut 209, 676, 1123
Stahr, Franz 342
Stamitz, Johann 13
Stamitz-Quartett 1188
Stamm, Richard 199
Stange, Heinrich 88, 446
Stangler, F. 102
Stanik, W. 195

Stanske, Heinz 198
Starck, Arno 94
Stark, Willy 53
Stark-Hilarius, Ella 55
Stech, Willy 93, 978, 986, 1125
Stefan, Franz 205
Steffen, Willy 344, 798, 879
Steffenſen, Ingeborg 1182
Stege, Fritz 765
Steglich, Rudolf 422
Stein, Fritz 448, 670, 849, 903, 951, 1138, *1141*, *1146*, *1150*, *1151*
Stein, Max Maria 502
Stein, Max Martin 780, 1016, 1072, 1074
Steinbauer, Edith 739
Steinbauer-Quartett 739, 788
Steiner, Adolf 420, 433, 849, 1160
Steiner, Fritz 902
Steiner, Georg 660, 740, 791, 876, 1071, 1134
Steiner, Heinrich 52, 566, 912
Steinkamp, Guſtav 422, 667, 1069
Steinkrüger, Martin 310, 437
Steinmeyer, Herbert 556
Stejskal, Rudolf 660
Stekl, Konrad 1136
Steland, Matthias 387
Stemann, Klaus 789
Stenhammar, Vilhelm 931
Stephanowa, Maria 997
Stern, Jean 884, 1163
Stern, Mathilde 912
Stetzler, Bertha 1102
Steuernagel, Kurt 888
Stieber, Hans 734
Stier, Alfons 785
Stier, Alfred 334
Stierlein, Kuno 86, 207
Stignani, Ebe 985, 990
Stingl, Anton 1184
Stöckigt, Otto 95
Stögbauer, J. 664, 790
Stöhr, Grete 657
Stoll, Walter 153, 899
Stollenwerck, Wilhelm 106, 438
Stolz, Paul 158
Störring, Willy 1048
Stoska, Polyna 53
Stötterau, Otto 885
Stöver, Walter 899
Stoverock, Dietrich 885
Stracker, Wilhelm 281
Straede, Kurt 664
Sträſſer, Ewald 159, *411*, 910
Straub, Guſtav 885
Straube, Karl 207, 214, 264, 564, 760, 1082, 1105, 1128, 1143
Strauß, Johann 912
Strauß, Richard 42, 205, 215 330, 436, 439, 500, 512, 577, 582, 622, 628, 669, 680, 682, 732, 786, 792, 848, 883, 904, 906, 910, 953, 1006, 1010, 1012, 1018, 1022, 1036, 1104, 1121 1122, 1131, 1134, 1153, 1196
Sträußler, Wilhelm 89
Strawinſky, Igor 55, 161, 985, 1003, 1022
Strecke, Gerhard 307, 993, 1196
Streckfuß, Walter 1161
Streib, K. A. 196
Striegler, Kurt 89, 104, 440, 670, 776, 883, 1181
Strienz, Wilhelm 114, 622
Strobach, Hans 55
Strobl, Karl Hans 17
Strobl, Wilfriede 61
Stroek, Günther 61
Strom, Kurt 508, 857
Stroß, Wilhelm 336, 568, 661, 665, 740
Stroß-Quartett 101, 202, 428, 624, 680, 779
Strub, Max 161, 166, 505, 545, 615, 656, 666, 762, 786, 796, 1106, 1123
Strub-Quartett 95, 116, 160, 207, 344, 426, 434, 505, 780, 910, 1126, 1184
Strube, Hildegard 205, 888
Struck, Ilſe 657
Studeny, Herma 101, 222, 562, 624, 685
Studeny-Quartett 1120
Stuhlfaut, Willy 434
Stuhlfauth-Quartett 666
Stumme, Wolfgang 729
Stumvoll, Karl 660, 1047
Sturm, Ada 680
Sturm, Margit 668
Sturm, Walter 912
Stürmer, Bruno 84, 438, 790, 886
Stützner, Eliſa 791
Suder, Joſef 338
Suhrmann, Elſe 95, 1122
Sunko-Saller, Leopoldine 61
Sürth, Hans-Adolf 1122
Sutermeiſter, Heinrich 551, 987, 1131
Suttner, Joſef 804, 910
Svanholm, Set 61, 552, 659, 861
Sved, Aleſſandro de 983
Svedman, Gurli 758
Svenſſon, Gunvor 734
Swedlund, Helga 437, 538, 777, 859
Sykora, Franz 194
Szymanowſki, Karl von 273

Tagliabue 1064
Tamm, Liſelotte 1123
Tamm, Urſula 311
Tanaka, Michiko 506
Tanneberger 1001
Täuber, Haymo 88, 194, 198
Taut, Kurt 220, 292
Tegethoff, Elſe 51, 848, 852, 952
Teichmann, Kurt 880, 1016
Teichmüller, Robert 672, 735
Teiß, Wilhelm 1196
Telasko, Rolf 663
Telmany, Emil von 273
Temnitſchka, Edmund von 63
Teſchemacher, Margarete 61, 193, 388, 883, 1181
Teßmer, Hans 436, 996
Teßmer, Heinrich 996
Tetzlaff, Walter 998
Teuber, Ilſe 916
Teubig, Heinrich 1105
Thamm, Maximilian 899
Thate, Albert 764
Theilaker-Quartett 674
Then-Bergh, Erik 426, 545, 1006
Theopold, Hans Martin 432, 759, 772
Therſtappen, Joachim 979
Theurer, Walther 857
Thiel, Henry 396, 737
Thiel, Karl 906
Thiele, Alfred 200
Thiele, Walter 798
Thierfelder, Helmuth 108, 318, 562
Thießen, Heinz 886
Thode - von Bülow, Daniela 195
Thoma, Georg Hanns 541, 977
Thomas, Kurt 110, 318, 422, 426, 489, 540, 765, 768, 777, 789, 904, 951, 1022, 1074, 1130, 1191
Thomm, Hans-Jürgen 106
Thuille, Ludwig 906, *1036*, 1043, 1080, 1153
Thull, Rudi 1067
Tibell, Evy 506, 734, 1001
Tibell-Hegert, Anna 735
Tiede-Lategahn, Gertrud 1067
Tiedemann, Agathe von 1159
Tieſſen, Heinz 489
Tietge, Walter 1071
Tietjen, Heinz 214, 266, 764, 941
Tilſen, Gertrude-Ilſe 226
Tiſcher, Lo 547
Tittel, Ernſt 668
Titze, Robert 499
Tödtcher, Hermann 883

Tollo, Wilhelm 1016
Tomaſchek, Anton 17
Tönnes, Joſef 222
Topitz-Feiler, Jetty 663
Tornau, Ilſe 93
Torſten, Ralf 776, 883, 1181
Trapp, Jakob 348, 393
Trapp, Max 110, 112, 166, 196, 344, 440, 490, 726, 780, 910, 1076, 1132, 1194, 1196
Traut, Paul 158, 503
Trautz, Wilhelm 501
Treffner, Willy 89, 541, 1181
Trenkner, Werner 211, 387, 440, 1192
Treptow, Günther 625, 858
Treskow, Emil 622
Trexler, Georg 162
Tricht, Käthe von 420, 761, 762
Trieloff, Maria 980
Trinks 1001
Tröger, Otto 106
Trötſchel, Elfriede 776
Trunk, Maria 199, 212, 348
Trunk, Richard *125*, 280, 297, 311, 329, 342, 502, 507, 558, 854, 857, 1012
Tſchaikowsky, Peter 978, 1080, 1126, 1130, 1136, 1160
Tſchurtſchenthaler, Ilſe von 348, 771, 1126
Tulder, Luis van 62
Tüller, Erwin 326
Türke, Paul 1189
Tüſcher, Nata 53
Tutein, Karl 59, 541, 549, 564, 667, 996, 1128
Tutſek, Piroska 62, 316, 513, 667, 1047
Twele, Erna 194, 198
Twittenhoff, Wilhelm 783, 791

Ueter, Karl 423
Uhl, Alfred 282
Uhl, Oswald 434, 1187
Uhlenhut, Willy 330, 1012
Uhlig, Theo 156
Ulbricht, Wilhelm 536
Uldall, Hans 490, 900, 1076
Ulmer Streichquartett 900
Unger, Hermann 226, 340, 796, 886, 993, 996, 1066
Unger, Walter 540, 886
Unkel, Joh. Maria 387
Unkel, Rolf 798
Urack, Emil 660
Uray, E. 788
Urlandt, Anna-Lieſe 93
Urſprung, Otto 78, 108
Urſuleac, Viorica 384, 426, 552, 798, 849, 859, 954, 1052, 1076, 1102

Valentin, Erich 112, 334, 508, 566, 624, 752, 877, 885, 1008, 1190
Valentino, Francesco 983
Valenzi, Frieda 330, 396, 739
Vancoillin, A. 680
Vaſarhely, Georg 199
Veidl, Theodor 444
Veits, Cornelius 39
Verdi, Giuſeppe *130*, 908, 1160
Verena-Mann, Elſe 998
Vianelli, Sylvia 329
Vieroth, Adolf 661
Vierthaler, Helene 328, 512, 549
Vignan, Hans von 904
Vincent, Jo 62, 428
Viscardini, Maeſtro 1196
Vitenſe, Johannes 655
Vito, Gioconda de 421, 985, 1182
Vocht, Lodevic de 320
Vogt, Auguſt 326, 340, 442, 444, 562, 886, 1068, 1136, 1185
Vogt, Etta Charlotte 888
Vogt, Friedrich 108
Vogt, Helmuth 433, 786
Vohwinkel, Karl Robert 903
Voigtländer, Edith von 1107, 1191
Volkenrath, Elly 998
Völker, Franz 96, 198, 660, 764, 908, 938, 1046, 1126
Völker, Hildegard 95
Volkmann, Otto 437, 548, 995, 1004, 1131
Volkmann, Rudolf 779, 780
Vollerthun, Georg 110, 204, 224, 566, 794, 1076
Vollmer, Karl 208, 440, 902, 910, 1005, 1192
Volpi, Lauri 983
Vondenhoff, Bruno 215, 423, 542, 564, 659, 669
Vultée, Waldemar von 1131

Wackers, Coba 884, 1007
Wacup, Eliſabeth 94
Wagenſeil, Georg Chriſtoph 15
Wagner, Elſa 1068
Wagner, Emil Ernſt 1128
Wagner, Erich 1124
Wagner, Friedrich 1008
Wagner, Helmut 84
Wagner, Hermann 106, 110, 678
Wagner, Richard 97, *130*, 216, 342, 386, 697, 703, 706, 713, 760, 763, 806, 812, *1039*, 1136, 1162
Wagner, Robert 281, 1012
Wagner, Siegfried 41, 42, 222, 439, 513, 593, *594*, 622, 659, 672, 732, 764, 952, 981, 1071
Wagner-Régeny, Rudolf 156, 184, 266, 1018, 1024, 1136
Wagner-Schönkirch, Hans 628
Wahle, Chriſtian 1004
Waibel, Xaver 312
Walburg, Hedi 213
Walche, Helmuth 157
Walder, Roſa 61
Waldhauſer, Herta 102, 512
Walker, Luiſe 330
Wallnöfer, Adolf 348, 404, 438, 509, 667
Walter, Anton 438
Walter, Bernhard 779
Walter, Eliſabeth 270
Walter, Erich 110
Walter, Georg 1196
Walter, Karl 573, 890, 957
Walter, Liſa 88, 1048
Walter, Willy 86, 207, 547
Walz, Karl 1123
Wamsler, Bruno 106
Wanauſek, Camillo 396
Wartiſch, Otto 490, 562, 910, 1078, 1102, 1189, 1190
Wattolik, Theodor 560
Watzke, Rudolf 55, 112, 504, 651, 732, 768, 777, 780, 881, 985, 1020, 1076
Wawak, Milo von 395
Weber, Carl Maria von 1182
Weber, Chriſtian 712
Weber, Gunthild 340, 392, 886, 986, 992, 1006, 1020
Weber, Hans 63, 1125
Weber, Hilmar 102, 558
Weber, Lothar 1185
Weber, Ludwig 324, 392, 507, 625, 626, 859, 956, 1051, 1162
Weber, Willy 982
Weberſieke, Amadeus 39
Wedel, Rudolf 418
Wedig, Hans 224, 442, 672, 779, 886, 993, 999, 1022, 1066, 1191
Wedig, Otto 1123
Wehle, Gerhard F. 442, 566, 676
Wehner, Wilhelm 558, 1005
Weid, Erna 676
Weidinger, Heinrich 112, 204, 217, 336, 435, 652, 880, 1132
Weidlich, Fritz 1132
Weig, Albert 625
Weigl, Bruno *16*
Weigl, Georg 821, 877, 1134
Weigmann, Friedrich C. 906
Weigmann, Günther 1188

Weigmann, Lene 1125
Weilburg, Otto 999
Weiler, Toni 764
Weinert, Günter 880
Weinrich, Waltraud 736
Weis, Wilhelm 423
Weisbach, Hans 58, 81, 102, 161, 214, 264, 324, 342, 388, 438, 538, 558, 626, 627, 668, 776, 787, 890, 956, 1010, 1106, 1127
Weise, Rita 88
Weishoff, Karl Ludolf 222, 562, 794, 910, 1020
Weismann, Julius 42, 83, 535, 549, 988, 1074, 1076, 1105, 1129, 1156, 1184, 1190
Weismann, Wilhelm 540, 772
Weiß, Anneliese 318
Weiß, Horst 1005
Weiß, Irmgard 779
Weiß, Karl 312, 1192
Weiß, L. 102
Weiß, Maria 195, 791, 957
Weißenborn, Otto 903
Weitemeyer, Herbert 200, 770
Weitzmann, Fritz 505, 735, 981
Weitzmann-Trio 204
Welter, Friedrich 800
Wendling, Andrea 779
Wendling, Karl 348
Wendling-Quartett 52, 208, 331, 415, 422, 548, 664, 879, 995
Wenk, Konrad 768
Wenneberg, Ingeborg 781
Wentzel, Hans Joachim 562
Wenzel, Eberhard 498, 886, 993
Wenzinger, August 536, 670, 769, 1004
Werba, Erik 112, 957, 1125
Werner, Lore 854
Wernigk, William 513, 667, 737, 860
Werth, Helene 1187
Wesdehlen, Graf 1005
Wesselmann, Hilde 206, 419, 426
Wessely, Karl 1181
Westermann, Gerhart von 158, 1136
Wetz, Ludwig 545
Wetz, Richard 204, 222, 778, 791, 997, 1002, 1131
Wetzel, J. G. 1121
Wetzelsberger, Bertil 100, 328, 507, 624, 859, 884, 955, 1012
Wetzelsberger-Gluck, Maria 1127
Weweler, August 83, 386
Weyer, Heribert 853, 1104, 1160
Weyns, Edmund 900
Wickenhauser, Richard 17
Wickham, Florence 89
Widmann, Wilhelm 1190
Wieber, Elsa 89, 776, 883
Wieck, Alexander 920
Wiedemann, Hermann 787, 861, 996
Wiedmann, Ilse 752
Wiegand, Ernst 199
Wieninger, Herbert 63
Wieter, Georg 59, 164, 278, 394, 1051
Wiesenhüter, Gerhard 1182
Wiethaus, Luise 313
Wilde, Elisabeth 951
Wilden-Heßlenberg, Hilde 503
Wilke, Erich 393
Wilke, Herrmann 1105
Wille, Alfred 653
Wille, Georg 198, 1128
Willems, Josef 194
Willer, Luise 279, 394, 507, 771, 1051, 1162
Willms, Franz 993
Willy, Johannes 87, 646, 676, 779, 789, 885, 1004
Windgassen, Fritz 439
Windt, Herbert 852
Wingler, Karl 311
Winglmayer, Ilse 787
Winkel, Hans Herbert 764, 1022
Winkler, Georg 85, 106, 114, 226, 424, 437, 649, 904
Winkler, Karl 63
Winkler, Otto 446, 987
Winkler, Wilhelm 511
Winning, Frida 199
Winter, Hans Adolf 100, 211, 212, 312, 433, 446, 548, 566, 667, 787, 858, 902, 1007, 1071, 1126, 1187
Winter, Paul 212
Wirén, Dag 986
Wirsching, Gustav 885
Wirth, Helmuth 912
Wischermann, Karl 95, 978
Wismüller, Olga Maria 509
Witt, Günter de 1005
Witt, Josef 61, 166, 626, 860, 881, 885, 978
Wittmann, Rudolf 628
Wittmayer, Kurt 192
Wittmer, E. Ludwig 83
Wittrisch, Marcell 270, 768, 848, 1020, 1076, 1102
Witzenbach-Trio 338
Wlach, Leopold 102, 282, 330, 395, 511, 645, 668
Wobisch, Helmut 659
Wocke, Hans 154, 500
Wödl, Franz 282, 490, 728
Wolf-Ferrari, Ermanno 391, 492, 648, 849, 887, 1018, *1051*, 1071, 1132
Wolf, Hanns 93
Wolf, Hugo 161, 991, 1006, 1187, 1196
Wolf, Johannes 522, 558
Wolf, Reinhard 63
Wolf, Robert 512
Wolf, Winfried 216, 340, 615, 902
Wolf-Mathäus, Lotte 326, 912
Wolf-Schuppler, Traute 39
Wolff, Albert 99
Wolff, Erich 661
Wolff, Harald 762
Wolff, Henny 165, 893
Wolff, Melanie 502
Wolff, Willi 442, 504, 1161
Wolfurt, Kurt von 446, 676, 1074, 1196
Wollbrandt, Lotte 314
Wollgandt, Edgar 389
Wollgarten, Adelheid 193, 622, 889
Wollner, H. 102
Wollong, Ernst 1005, 1192
Worff, Franz 316, 860, 1012
Wöß, Josef von 1066
Wöß, Kurt 102, 772
Woyrsch, Felix 98, 444
Wührer, Friedrich 167, 213, 328, 335, 394, 512, 662, 780, 787, 897
Wülfing, Margarete 194, 198
Wüllner, Franz 192, 1196
Wüllner, Ludwig 566, 1194
Wunderlich, Hanns Heinz 385, 1048
Wunsch, Hermann 916
Wünsch, Walter 660, 804
Würz, Anton 509, 1108
Würz, Richard 165, 509, 1052
Wüst, Philipp 88, 215, 440, 789, 1076, 1130
Wüstinger, Wolfgang 1001
Wüstner, Marga 1001
Wutz, Maria 1048

Zach, Johann 14
Zallinger, Meinhard v. 108, 163, 211, 393, 507, 642, 752, 1047, 1051, 1078, 1184
Zandonai, Ricardo 159, 389, 437, 790, 1065
Zanke, Hermann 542
Zardt, Georg 14
Zartner, Rudolf 1121
Zaun, Fritz 158, 387, 614, 732, 854, 910, 1048, 1102, 1159

Zec, Nikola 737, 861
Zeemann, Otto 442
Zeggert, Gerhard 796
Zeilinger, Franz 162
Zeithammer, Gottlieb 315, 1007, 1070, 1161
Zemann, Franz 542, 886
Zengerle, Eduard 548, 666, 858, 1008, 1187
Zenke, Paul 886
Zentner, Wilhelm 342, 560
Zernick, Helmut 419, 446, 774, 986, 1067, 1192
Ziegler, Karl 625
Ziehe, Heinrich 393, 508
Zieritz, Grete von 986
Zilcher, Heinz Reinhart 106, 1068, 1072, 1124, 1184
Zilcher, Hermann 106, 216, 437, 667, 758, 784, 892, 1008, 1131, 1191, 1196
Zilcher-Kiefekamp, Margret 437
Zilcher-Scarbath, Maria 893, 1124
Zillig, Winfried 1182
Zillinger, Erwin 87, 90, 427
Zimmer, Etti 1121
Zimmer, Walther 275, 1161
Zimmermann, Erhard 196
Zimmermann, Erich 938
Zimmermann, Jofef 736
Zimmermann, Reinhold 216
Zimolong, Max 549, 884
Zingel, Paul 1007
Zinkler, Hugo 888
Zinnert, Karl Otto 431, 782
Zintl, Franz Xaver 440, 1005
Zipper, Fritz 425
Zipperer, Max 1123
Zipps, Friedrich 772
Zölch, Ludwig 101
Zoll, Ilfetraut 646
Zoll, Paul 114, 344, 646, 775
Zöllner, Fritz 60, 436
Zöllner, Heinrich 92, 335, 674, 718, 798, 1191
Zöllner, Walter 55, 191, 390, 791, 855
Zopf, Emmy 330, 1012
Zörner, Oliver 1006
Zucca-Sehlbach, Irma 84, 440
Zulauf, Ernst 1185
Zur, Adelheid 670, 791
Zwißler, Carl Maria 205, 551, 887, 888, 910
Zybill, Hermann 98, 217, 431, 438, 556, 791, 904



Ignaz Franz Biber
1644—1704



Carl Dittersdorf
1739—1799



Anton Rößler-Roſetti
1746—1792

(Nach einer Originalhandzeichnung von Abel in der Großherzogl. Reg. Bibliothek zu Schwerin)



FRANÇOIS XAVIER RICHTER,

Maitre de Chapelle de la Cathédrale de Strasbourg

Franz Xaver Richter

1709—1789

(Original im Besitz des Theatermuseums Mannheim)



Johann Stamitz
1717—1757

(Original im Besitz des Theatermuseums Mannheim)



ZFM Archiv

Bruno Weigl
1881—1938



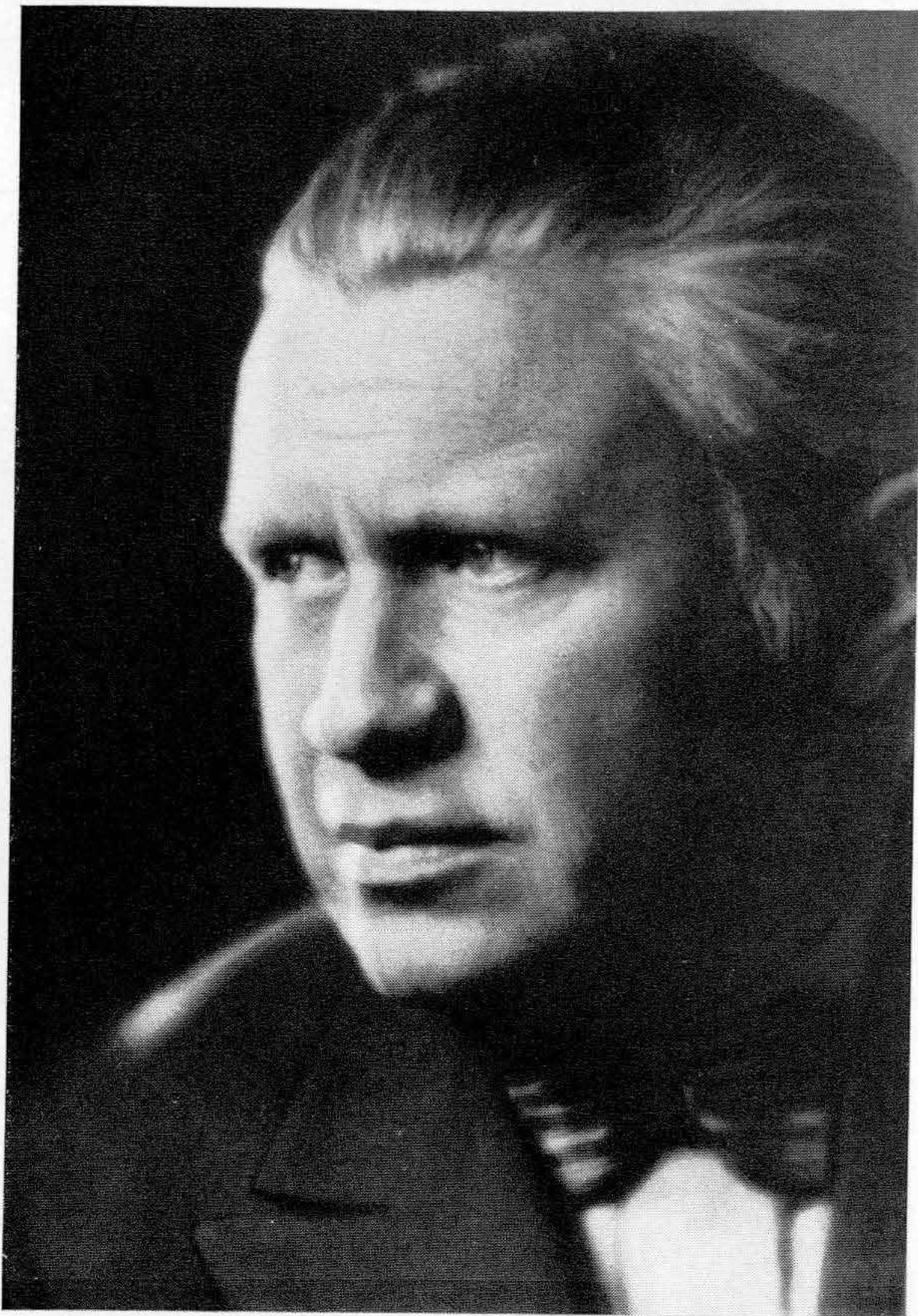
ZFM Archiv

Fidelio F. Finke



Aufnahme Berger

Ernst Richter



ZFM Archiv

Egon Kornauth



Aufnahme F. Hundt Nchf

Franz Ludwig



Aufnahme A. Zemann

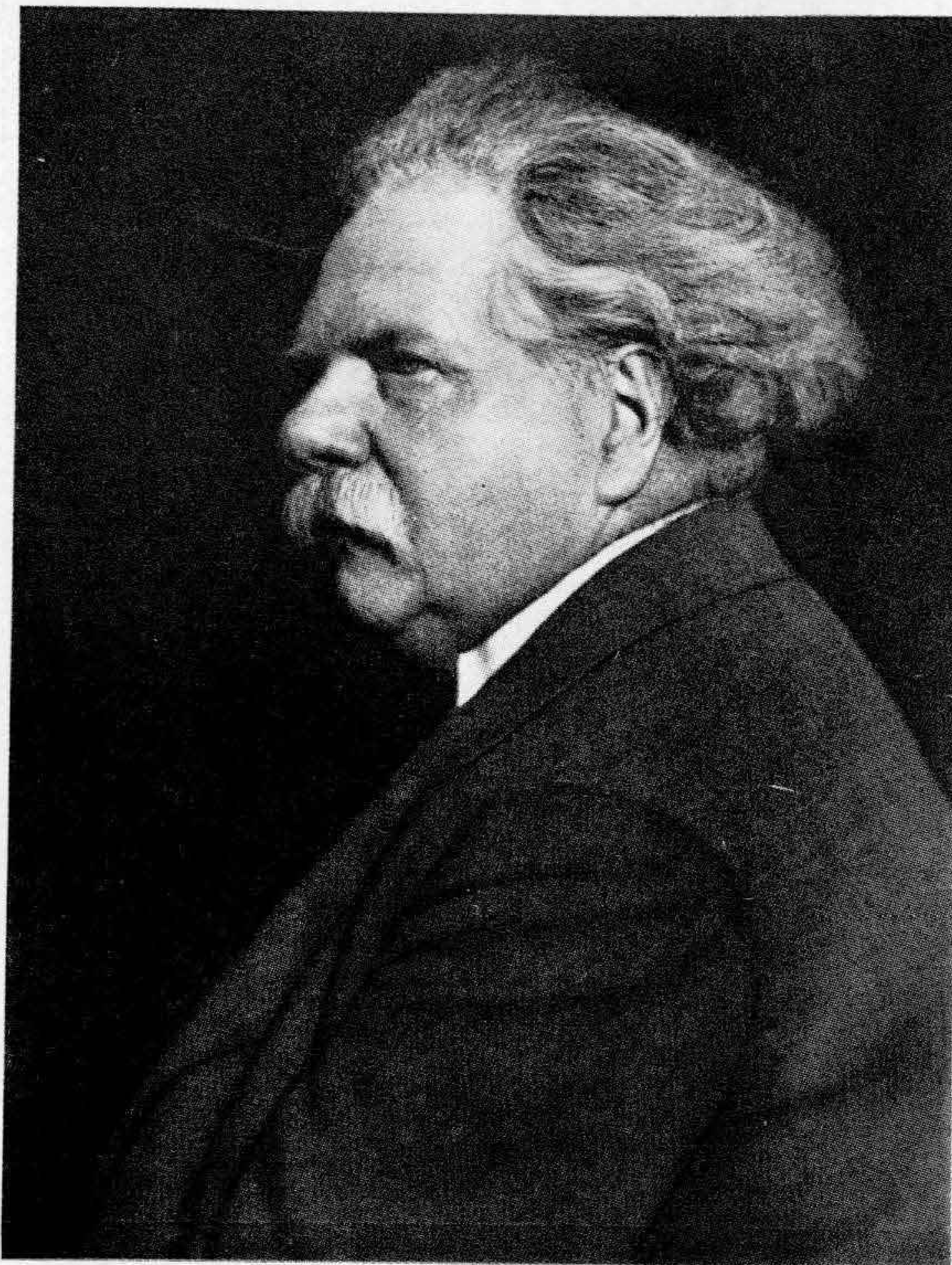
Hans Feiertag



Aufnahme Foto-Wog

Wilhelm Matthes

Geb. 8. Januar 1889



ZFM Archiv

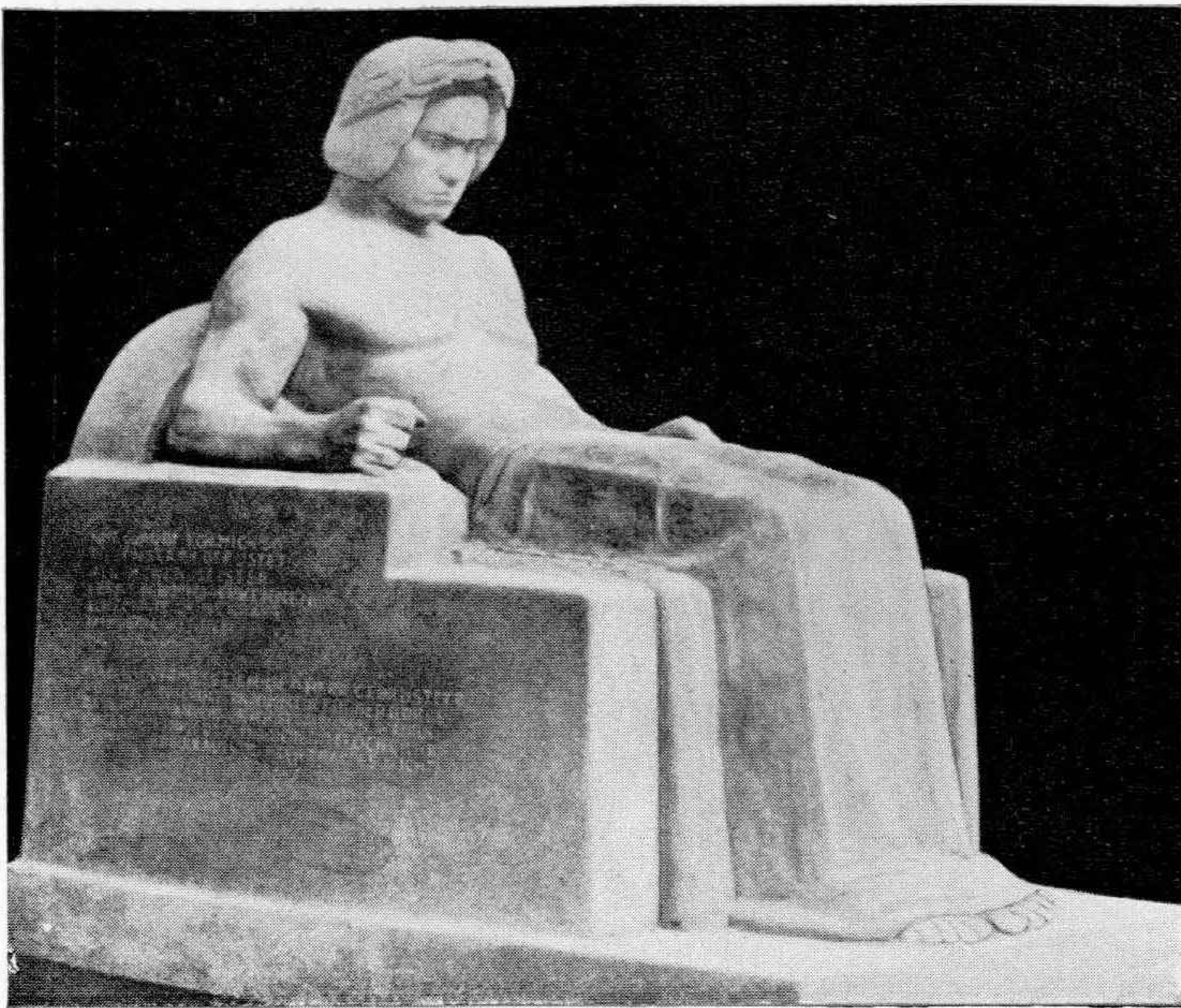
Prof. Franz Moißl

Geb. 5. Januar 1869



Aufnahme Franz Bauer, München

Richard Trunk



Aufnahme Aug. Pohl, Köln

Das Beethoven-Denkmal
der Stadt Bonn



ZFM Archiv

Julius Kniefe

geb. 21. Dez. 1848, gest. 22. April 1905



ZFM Archiv

Willibald Kaehler

geb. 2. Jan. 1866, gest. 17. Okt. 1938



Aufnahme Fayer, Wien

Julius Bittner

geb. 9. April 1874, geſt. 10. Jan. 1939



Aufnahme Atlantic Photo-Berlin

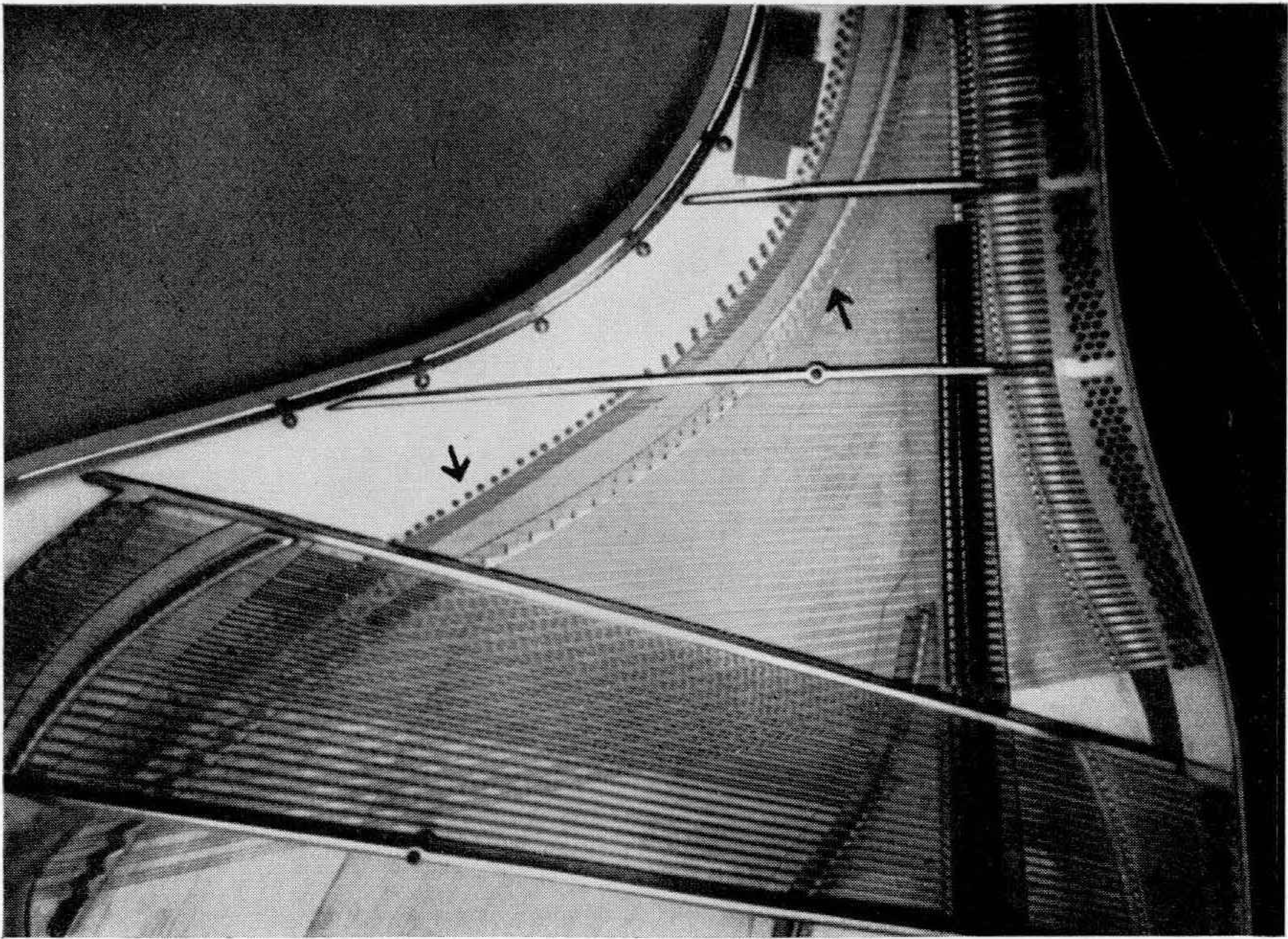
Paul Schwers

geb. 22. Febr. 1874, gest. 14. Jan. 1939

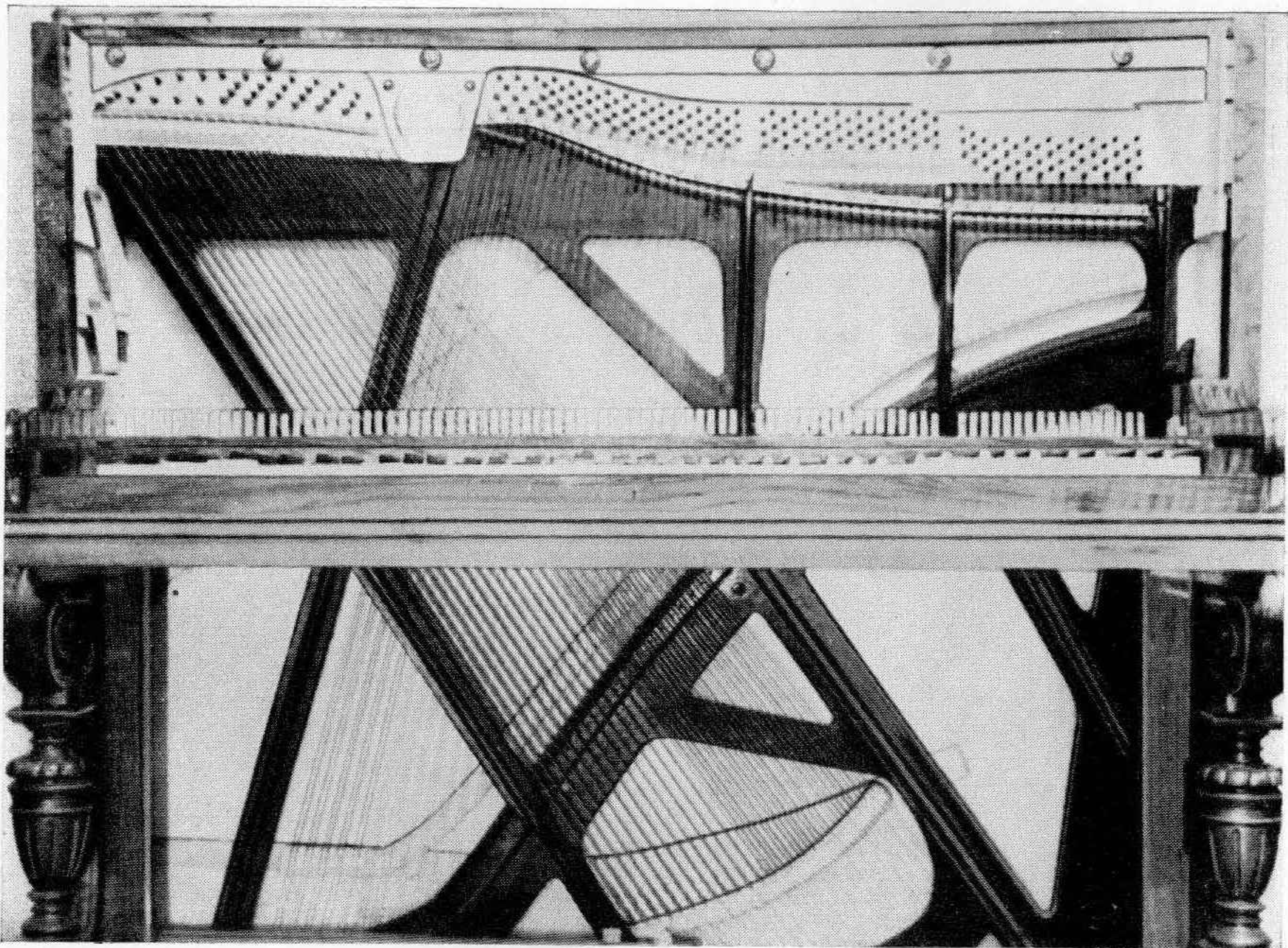


Aufnahme Willott Berlin

Paul von Klenau



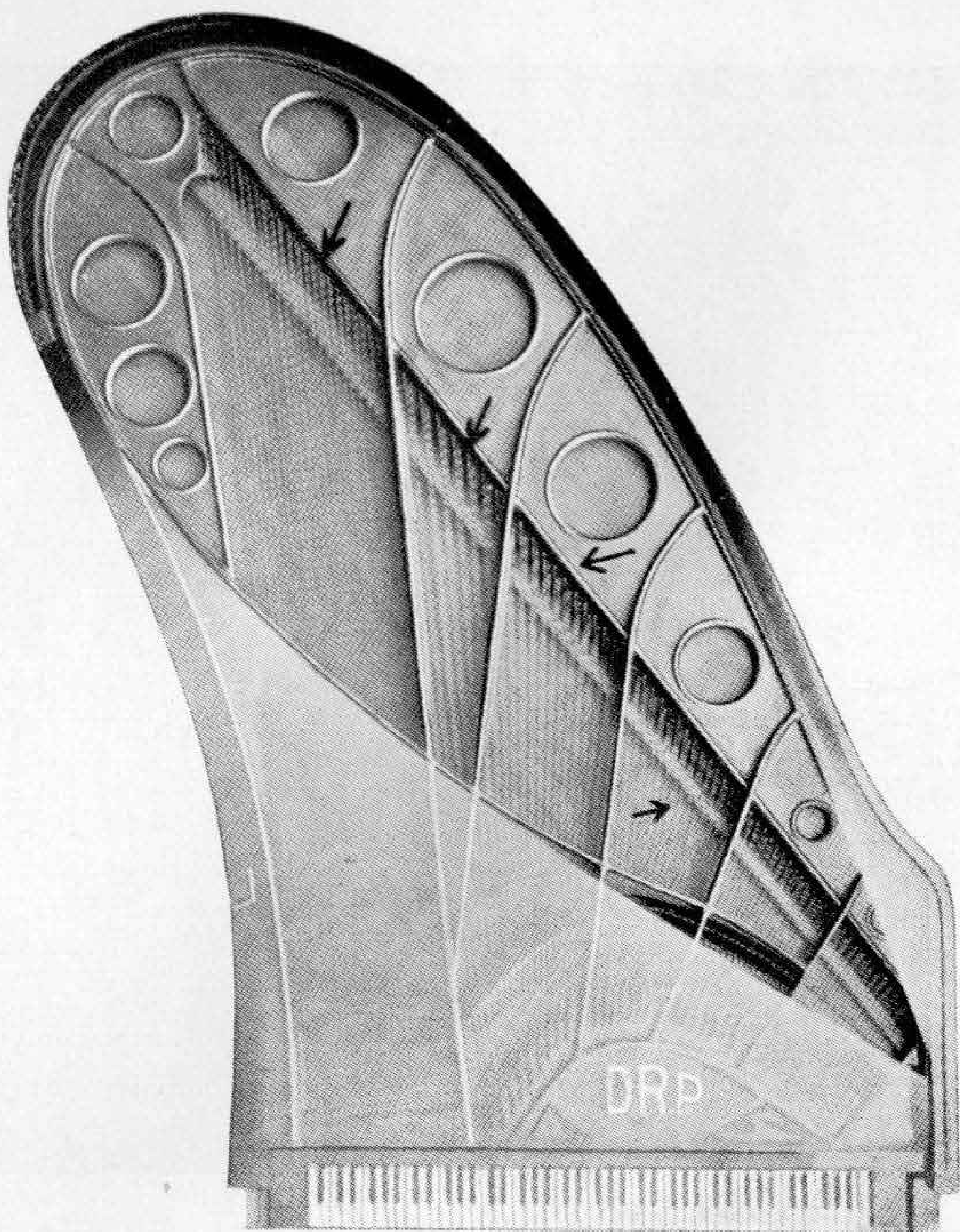
Original-Flügel von Clara Schumann



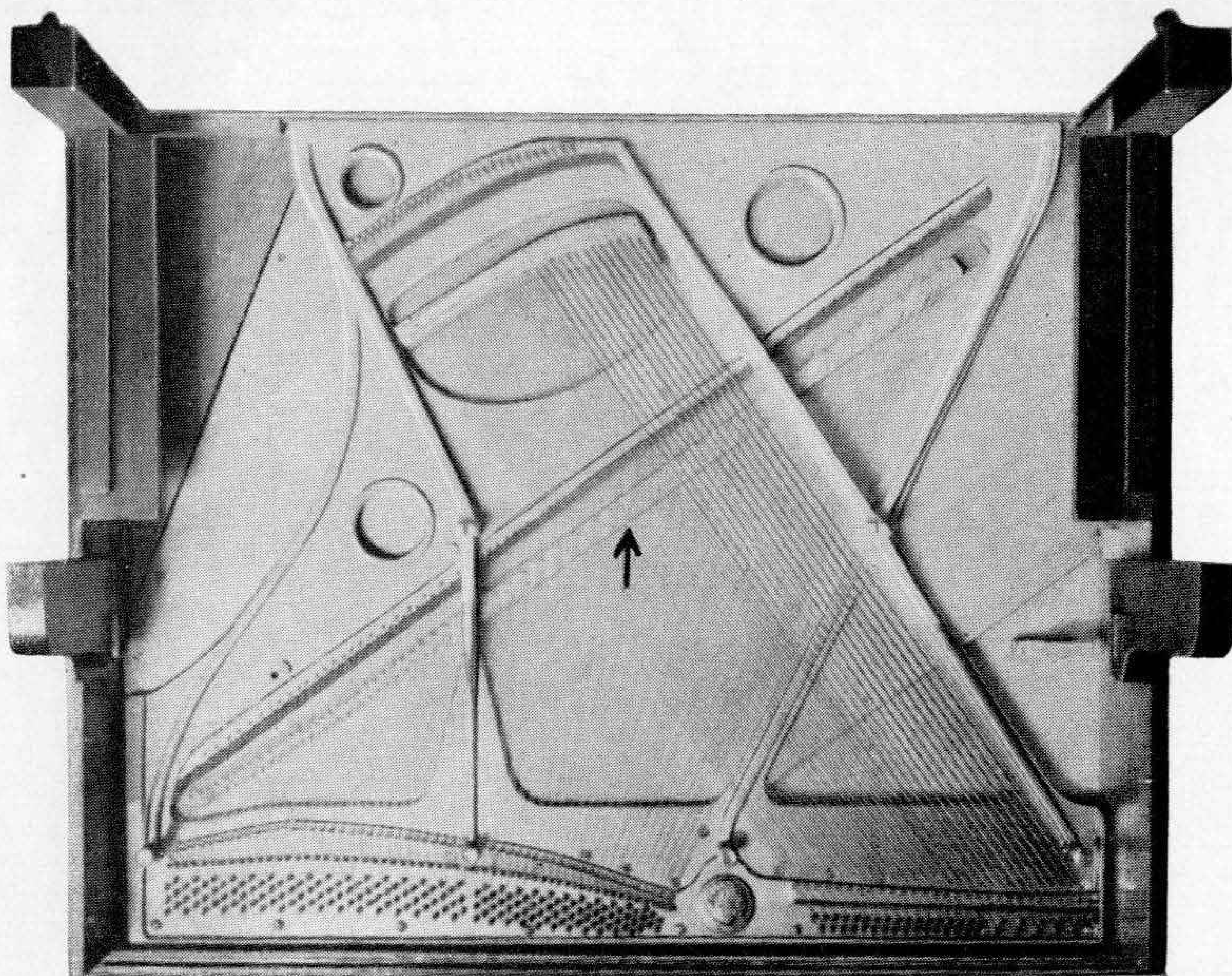
Klavier nach alter Bauart mit krummem Steg

Aufnahmen Dr. H. Dietel

(Zu dem Auffatz von Friedrich Johannes Weber: „Neue Klangeffekte beim Klavier")



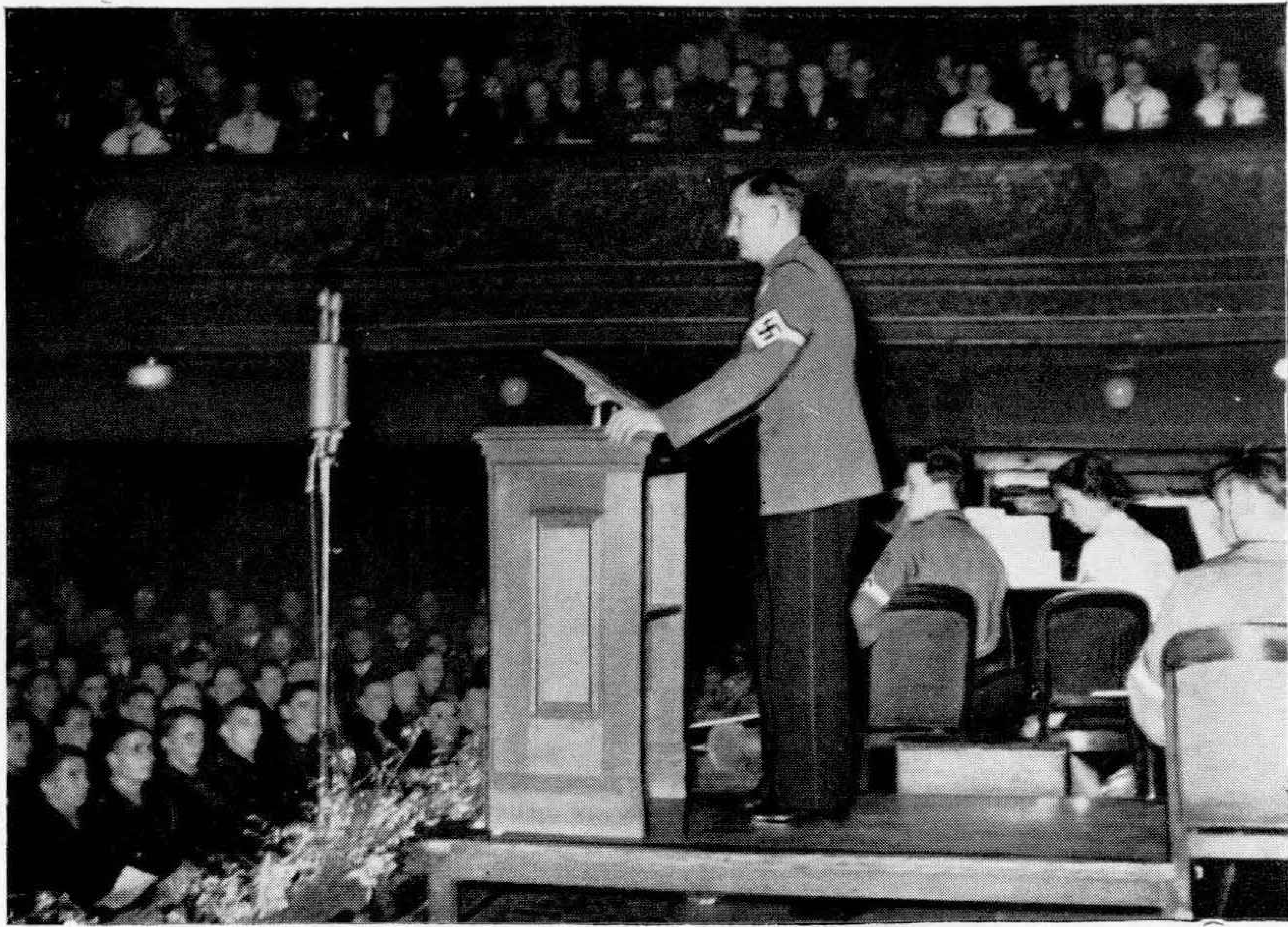
Flügel mit geradem Steg
(Syſtem Reinhold Schrœther)



Klavier mit geradem Steg
(Syſtem Reinhold Schrœther)

Privataufnahmen

(Zu dem Auffatz von Friedrich Johannes Weber: „Neue Klangeffekte beim Klavier“)



Der Reichsjugendführer spricht im Gewandhaus zu Leipzig



Der Berliner Mozart-Chor unter Leitung von Erich Steffen
singt im Rathaus zu Leipzig.

Aufnahmen: Bildstelle HJ-Gebiet Sachsen



Offenes Singen zur Werkpause in der Leipziger Wollkämmerei Stöhr
unter Leitung von Gerhard Nowottny: „Fangt Euer Handwerk fröhlich an".



Kammermusikstunde „Junger Nachwuchs — junges Schaffen":
Helmut Bräutigam dirigiert seine Kantate „Lob der Musik"

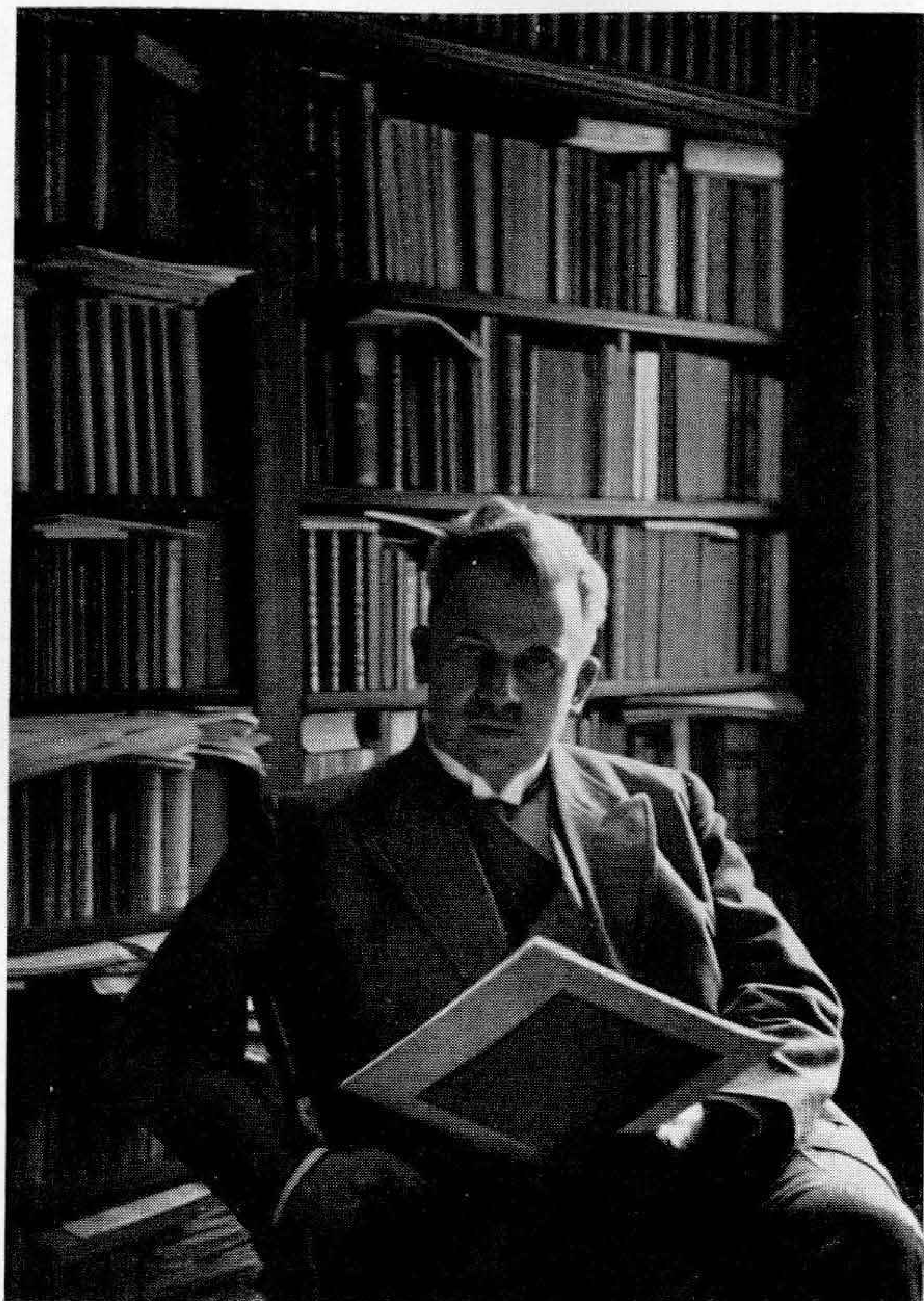
Aufnahmen: Bildstelle HJ-Gebiet Sachsen



Stich von Eduard Eichens, Berlin nach einem Gemälde von Schimon

ZFM-Archiv

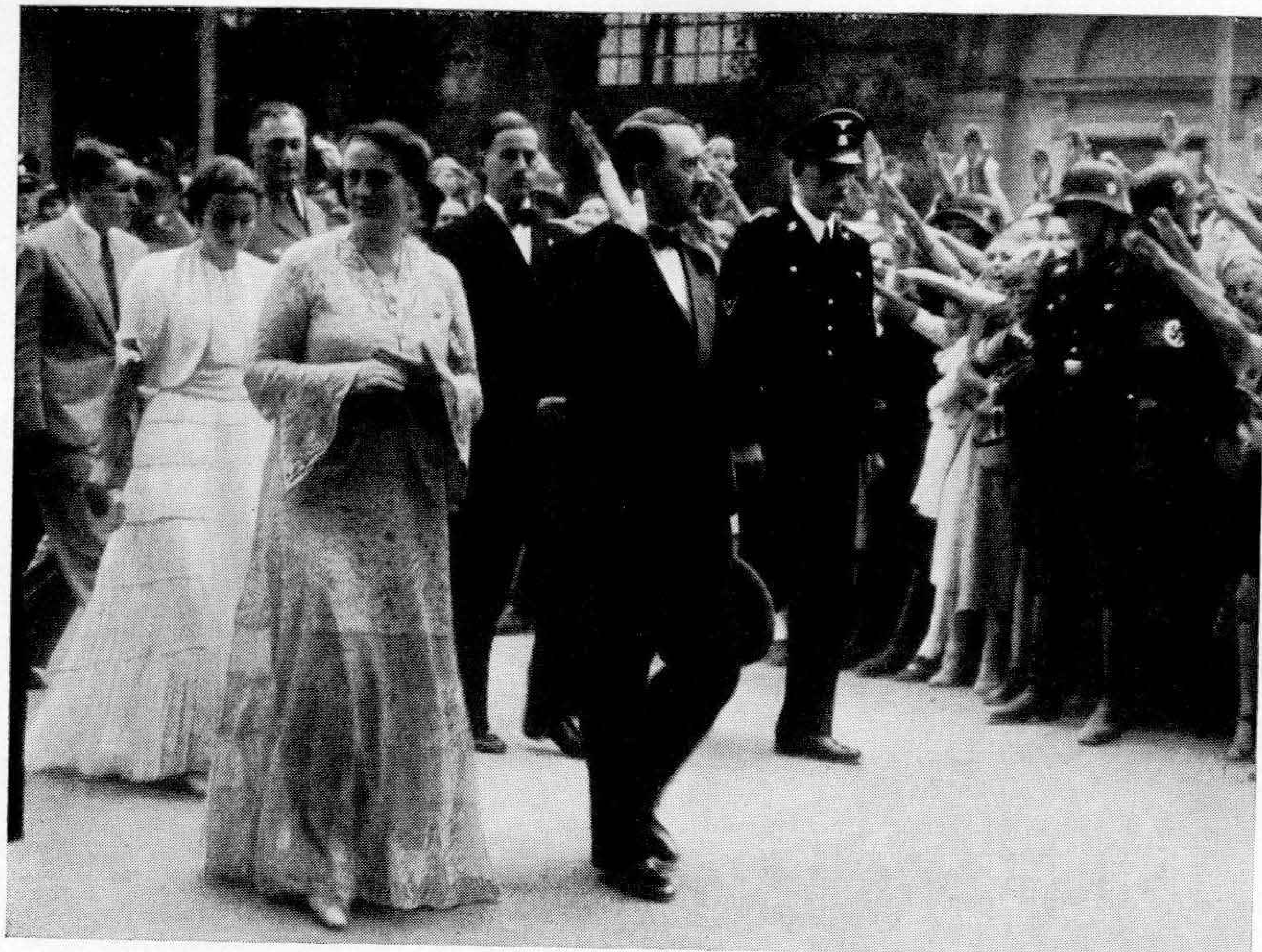
(Zu Reinhold Zimmermann: „Das Bild des Meisters“)



Aufnahme Schütze

Gustav Bosse

(Zu Dr. Erich Valentin: „Gustav Bosse, Ehrensenator der Universität Köln“)



Der Führer bei den Bayreuther Festspielen

(an der Seite des Führers: Frau Winifred Wagner, im Hintergrund Verena Wagner)

(Aufnahme Barth)



Der Führer mit den Enkeln Richard Wagners Verena und Wieland Wagner vor dem Bayreuther Festspielhaus



Führer-Besuch im Hause Wahnfried
(1. Reihe v. l. n. r.: Frau Winifred Wagner, der Führer, Wieland Wagner)

(Aufnahmen: 1 Lauterwasser, 2 Weltbild)





Bayreuther Jugend begrüßt den F ü h r e r am Festspielhügel

(Aufnahmen: Barth)



Der Führer bei der festlichen „Lohengrin“-Aufführung in der Berliner Staatsoper
(v. l. n. r.: Generalfeldmarschall Göring, Frau von Horthy, der Führer, Reichsverweser Admiral von Horthy, Frau Emmi Göring



Der Führer im Gautheater Saarbrücken bei der Eröffnungsvorstellung „Fliegender Holländer“ anläßlich der Einweihung des Hauses



Der Führer beim Furtwängler-Konzert in der Berliner Philharmonie



Der Führer im Leipziger Gewandhaus beim Reichs-Bachfest zu Leipzig

(Aufnahmen: 1 Seiler, 2 Hoffmann, 3 Atlantic, 4 Hoffmann)

DER FÜHRER IN KONZERT UND OPER



Der Führer bei der Akademischen Jugend in der Philharmonie



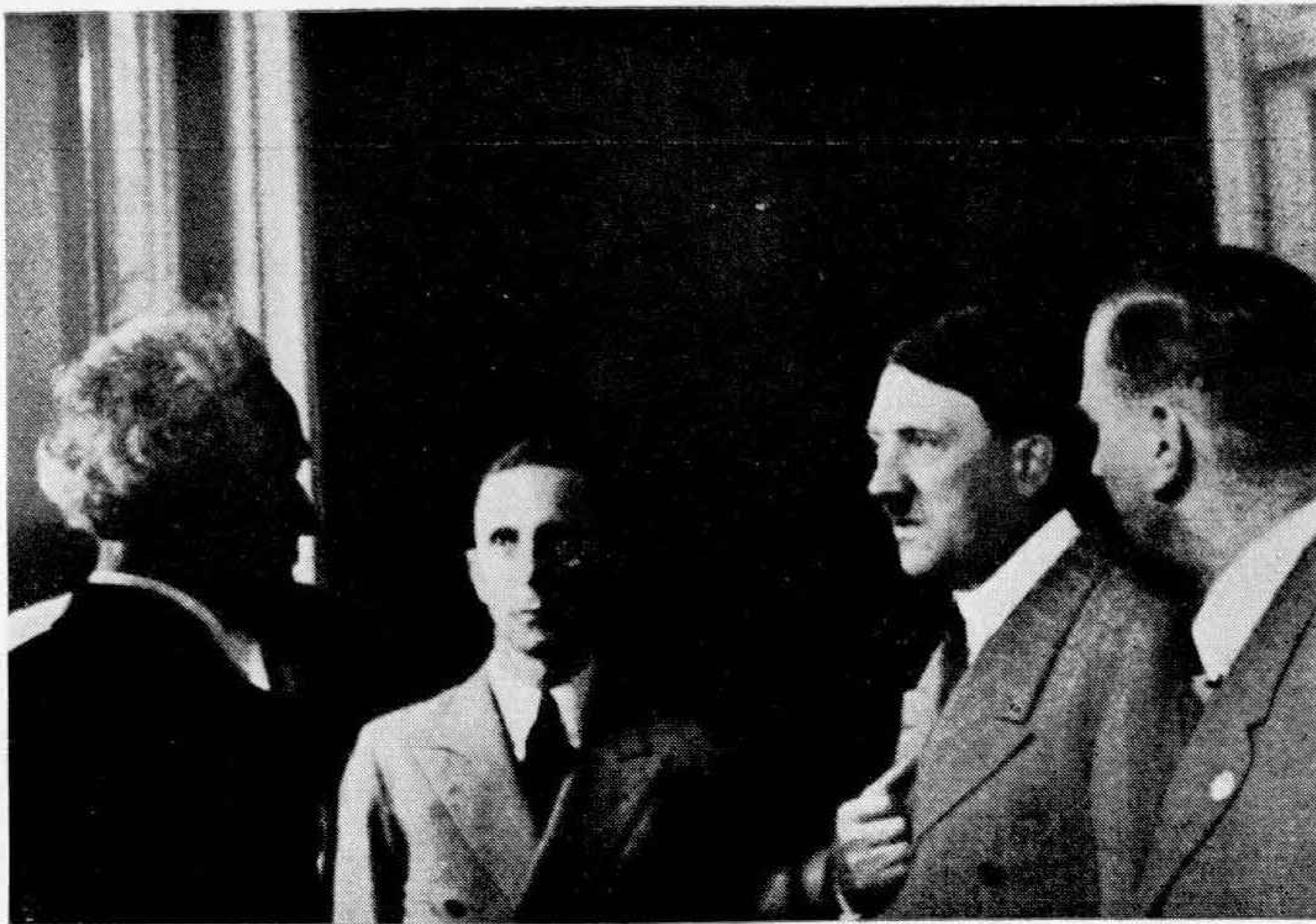
Der Führer beim Festkonzert des 50 jährigen Berliner Lehrergesangvereins



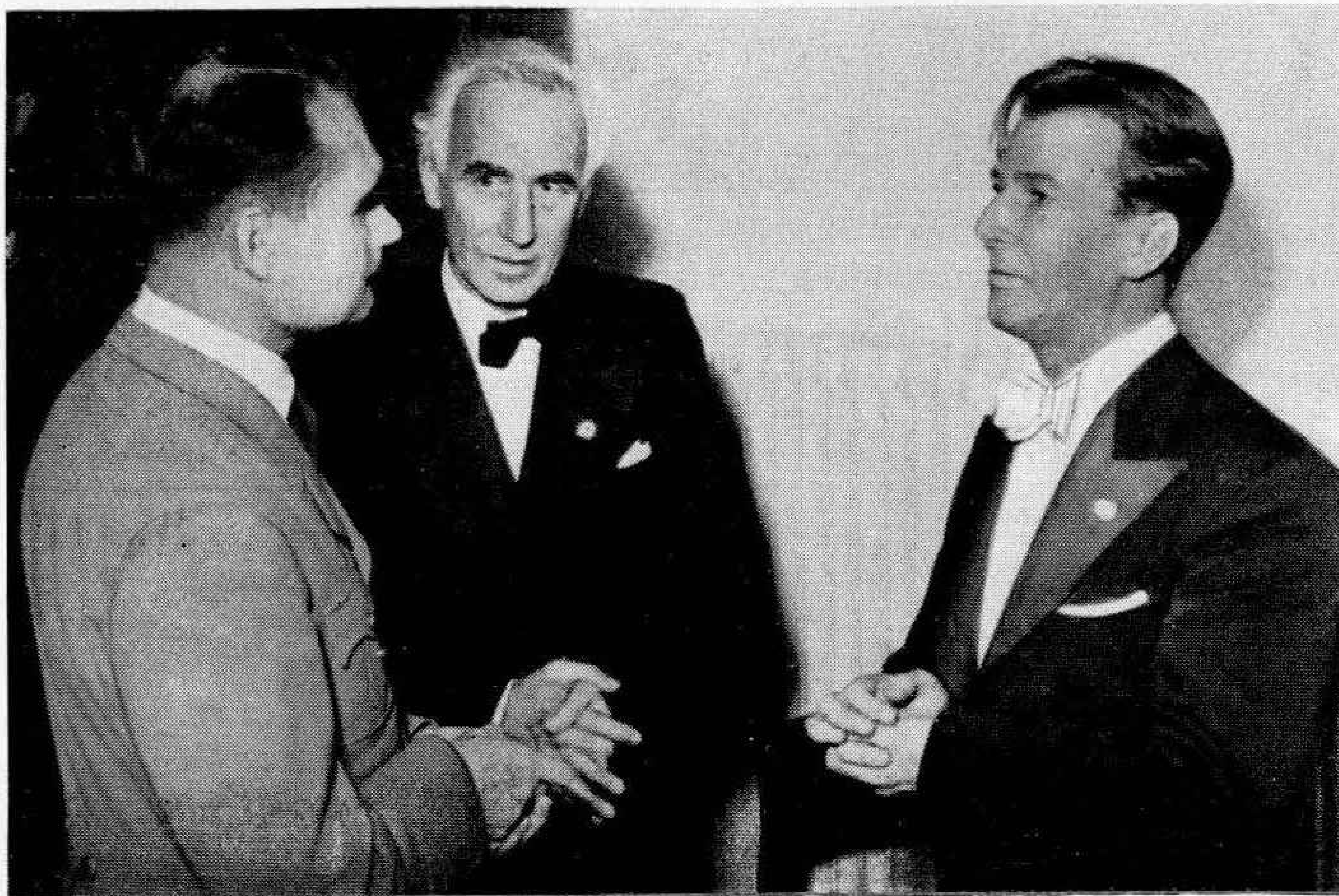
Der Führer bei einer „Peer Gynt"-Aufführung der Dresdener Staatsoper im Rahmen der Reichstheaterwoche

(Aufnahmen: 1 Hoffmann, 2 und 3 Scherl)

DER FÜHRER IN KONZERT UND OPER



Der Führer und Reichsminister Dr. Goebbels besuchen das Nationalsozialistische Symphonieorchester während einer Probe
(v. l. n. r.: GMD Franz Adam, Dr. Goebbels, der Führer)



Der Stellvertreter des Führes Rudolf Heß in der Pause eines von Staatskapellmeister Erich Kloß dirigierten Konzertes
(v. l. n. r.: Stellvertreter des Führers Rudolf Heß, GMD Franz Adam, Staats-KM Erich Kloß



Plauderstunde nach dem 1000. Konzert in Wien
(v. l. n. r.: Pg. Holzapfel vom Reichsamt Feierabend, Reichsamtsleiter Stemmer von der Reichsamtsleitung der NSG „Kraft durch Freude", GMD Franz Adam, Staats-KM Erich Kloß

Zu dem Aufsatz von Dr. Erich Valentin: „Das Orchester des Führers"

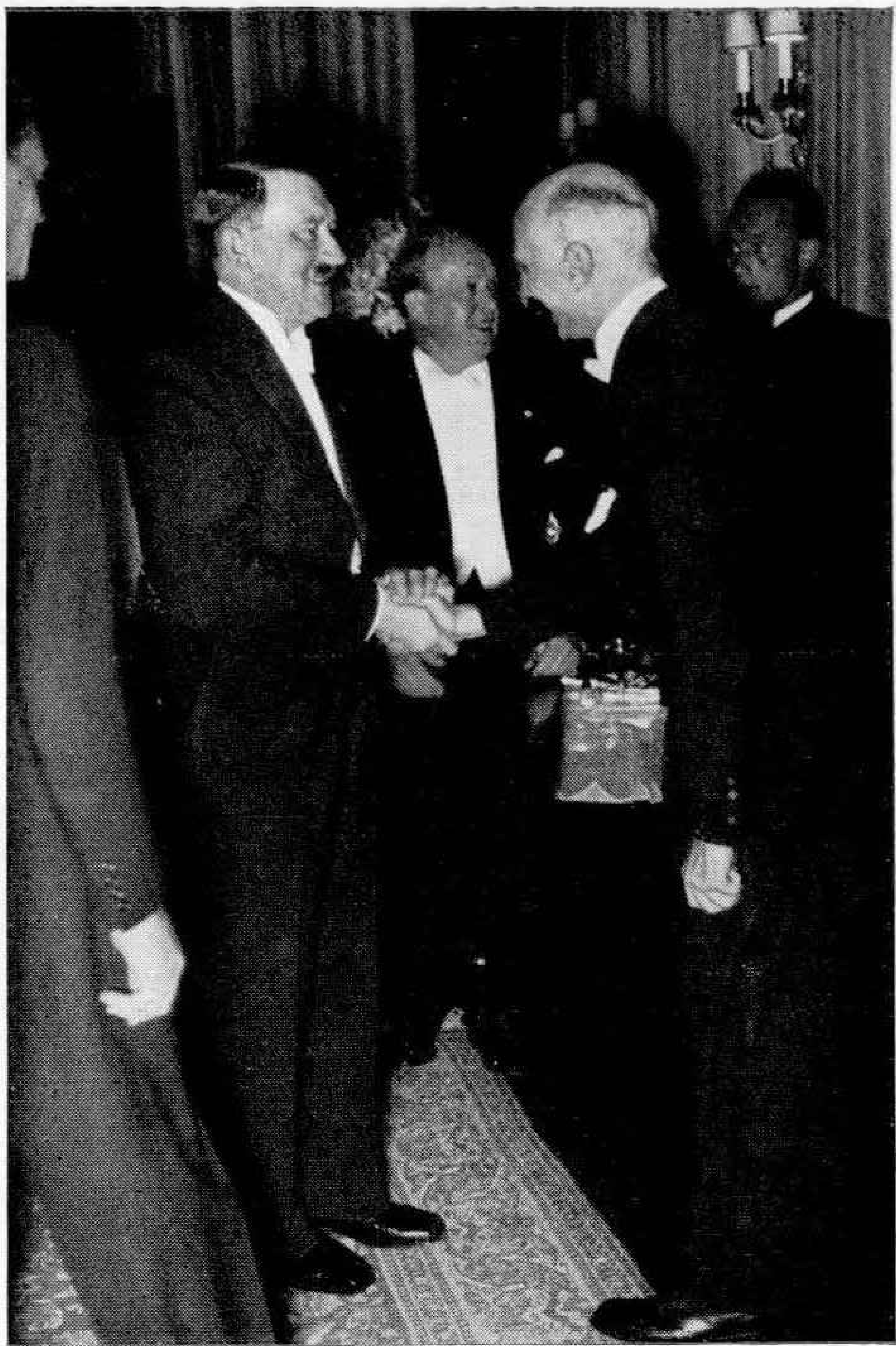


Das 1000. Konzert des Nationalsozialistischen Symphonieorchesters im großen Musikvereinssaal in Wien unter Leitung von GMD Franz Adam



Ein Konzert des Nationalsozialistischen Symphonieorchesters im Kongressaal des Deutschen Museums in München unter Leitung von Staats-KM Erich Kloß

Zu den Aufsatz von Dr. Erich Valentin „Das Orchester des Führers“



Der Führer begrüßt Victor de Sabata anläßlich des Gastspieles der Mailänder Scala im Deutschen Opernhaus



Der Führer in der Philharmonie (v. l. n. r.: Der Führer, Frau Magda Goebbels, Reichsminister Dr. Goebbels)



Der Führer begrüßt Franz Lehar bei der 3. Jahrestagung der Reichskulturkammer

(Aufnahmen: 1 Hoffmann, 2 Atlantic, 3 Weltbild)

DER FÜHRER IN KONZERT UND OPER



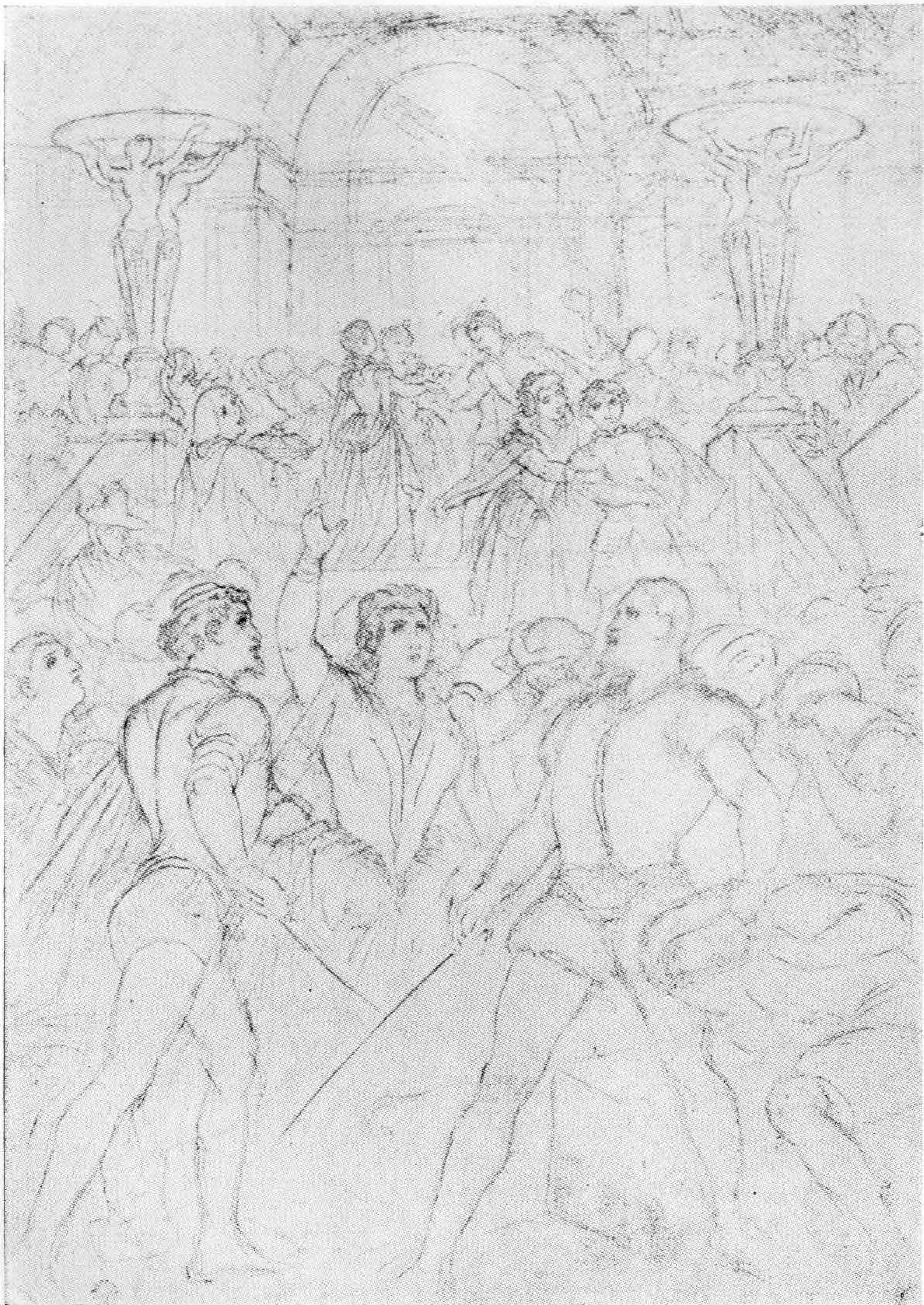
D e r F ü h r e r bei einem Probespiel der Orgel in der Kongreßhalle zu Nürnberg

(Aufnahme Harren)



Dr Hans Pfitzner

Zeichnung von Willy Preetorius



Moritz von Schwind

Zeichnungen zu „Don Giovanni" 1870

1. Akt: Finale

Zu dem Auffatz von Ludwig Lade: „Schwind und Mozart"



Moritz von Schwind

Zeichnungen zu „Don Giovanni“ 1870

2. Akt: Friedhofſzene

(Kliſchee: F. Bruckmann, München)

Zu dem Auffatz von Ludwig Lade: „Schwind und Mozart“



Hugo Balzer

Generalmusikdirektor der Stadt Düsseldorf

Festdirigent der Reichsmusiktage 1939

(Aufnahme: Presser-Haus, Düsseldorf)



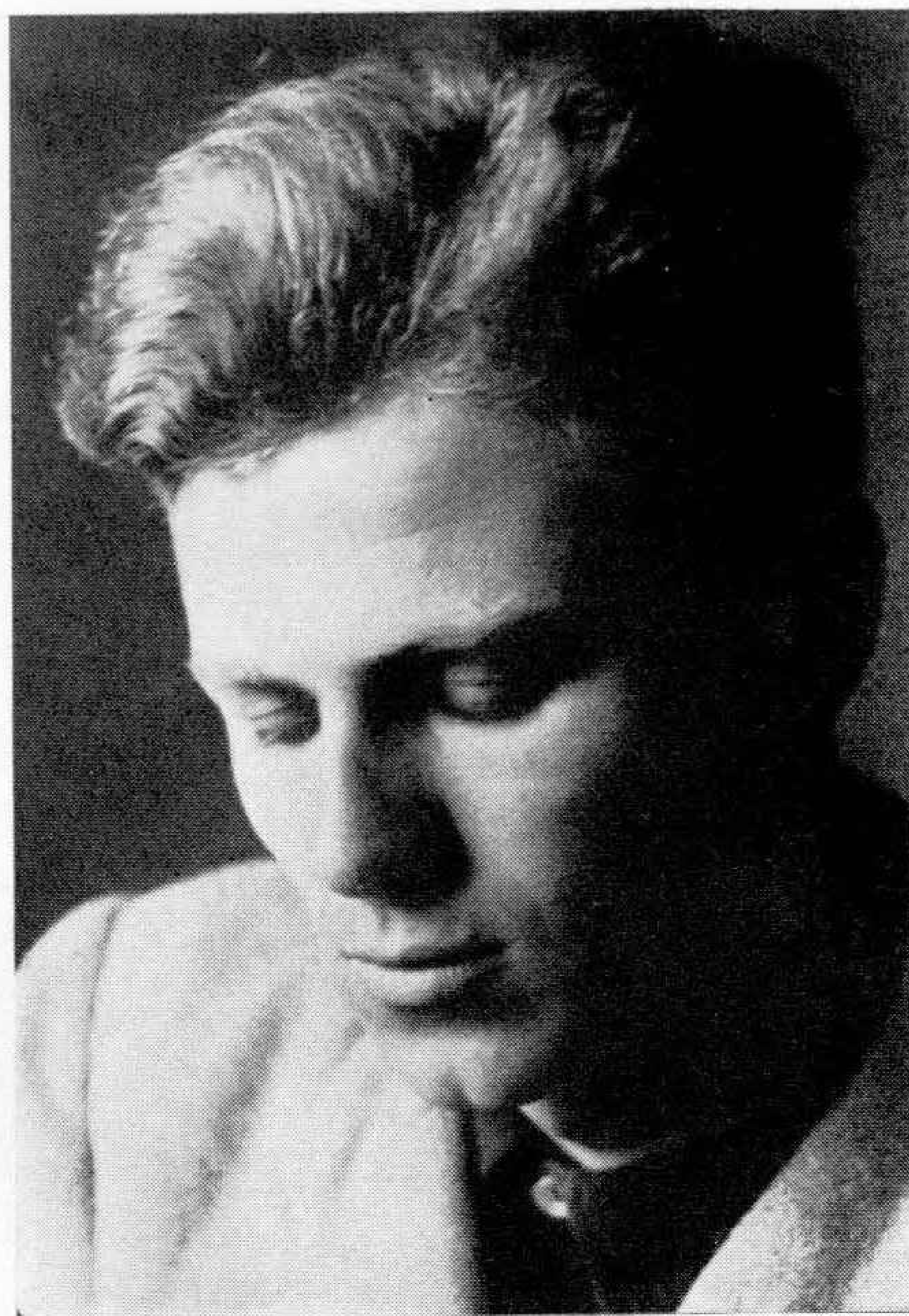
Albert Bittner
Städt. Mufikdirektor Effen
(Aufnahme: Renger-Effen)



Prof. Elly Ney



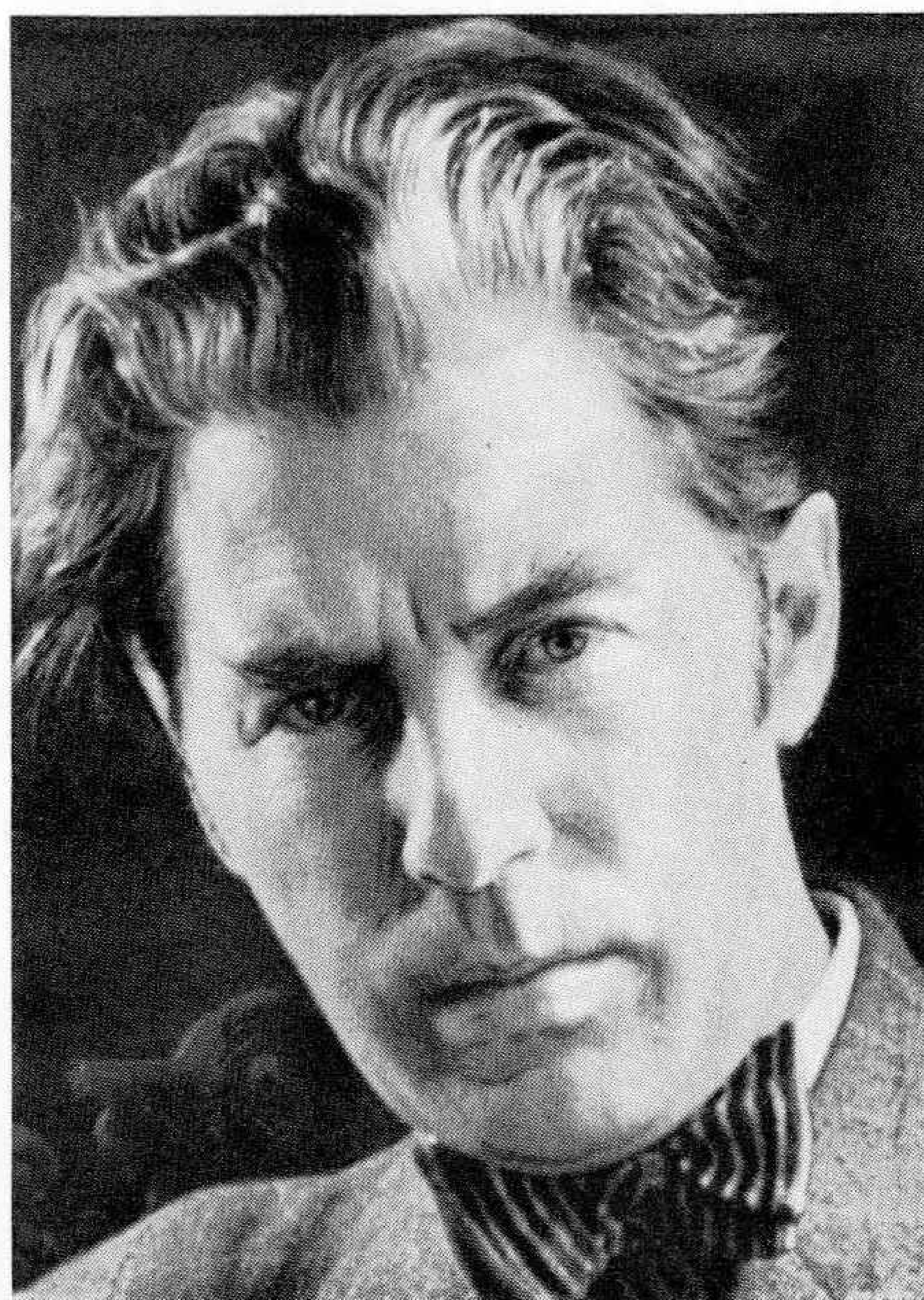
Theodor Berger



Cesar Bresgen



Werner Egk



Hermann Erdlen

(Aufnahmen: 1, 3 und 4 Privataufnahmen, 2 R. Scherber, Frankfurt a. M.)

Die Komponisten der Reichsmusiktage Düsseldorf 1939



Paul Graener



Erich Frhr. W. von Gudenberg
(Erich Anders)



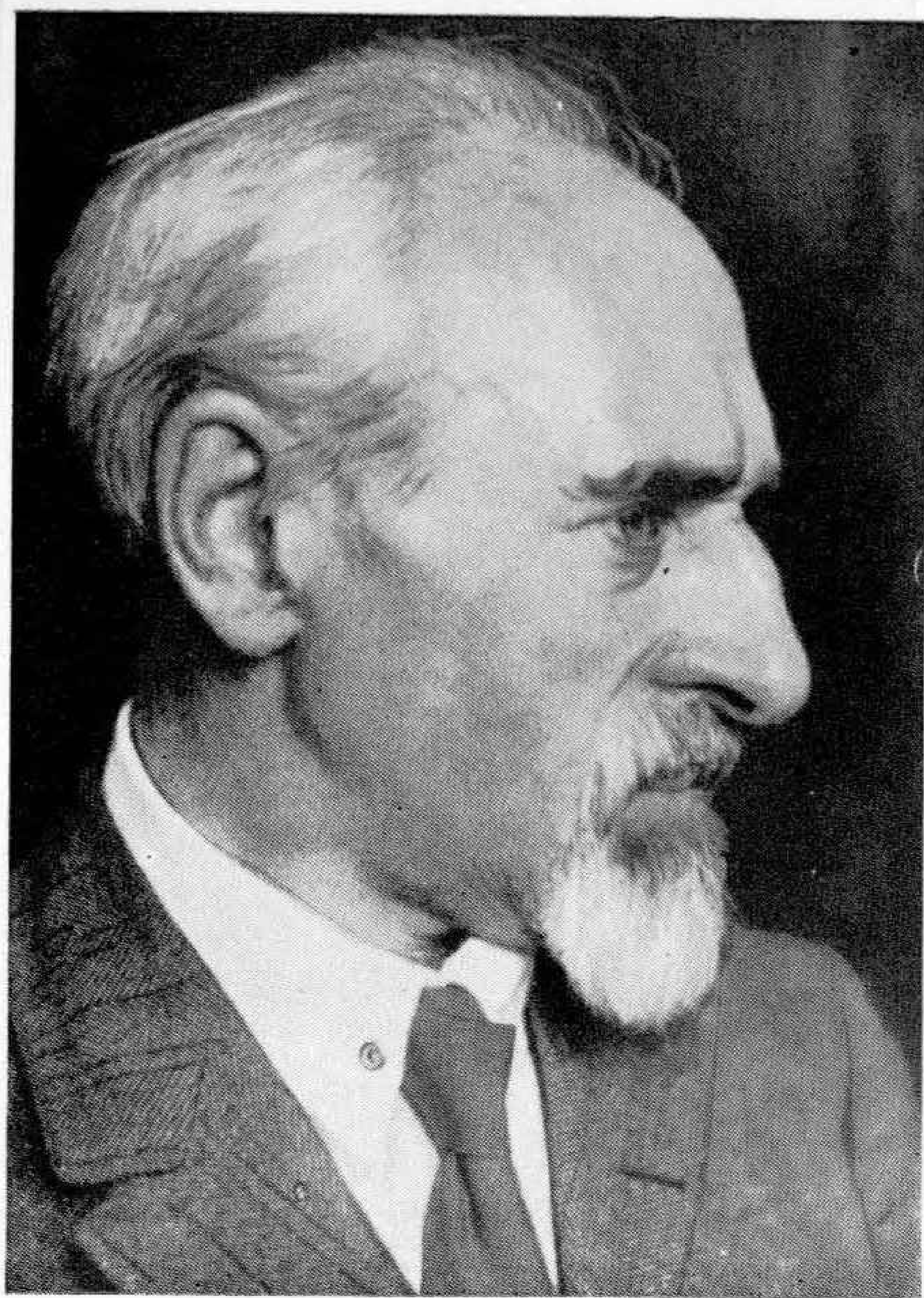
Paul Höffer



Walter Jentſch

(Aufnahmen: 1 Guſtav Dähn-Berlin, 2 von Gudenberg-Berlin, 3 und 4 Privataufnahmen)

Die Komponiſten der Reichsmuſiktage Düſſeldorf 1939



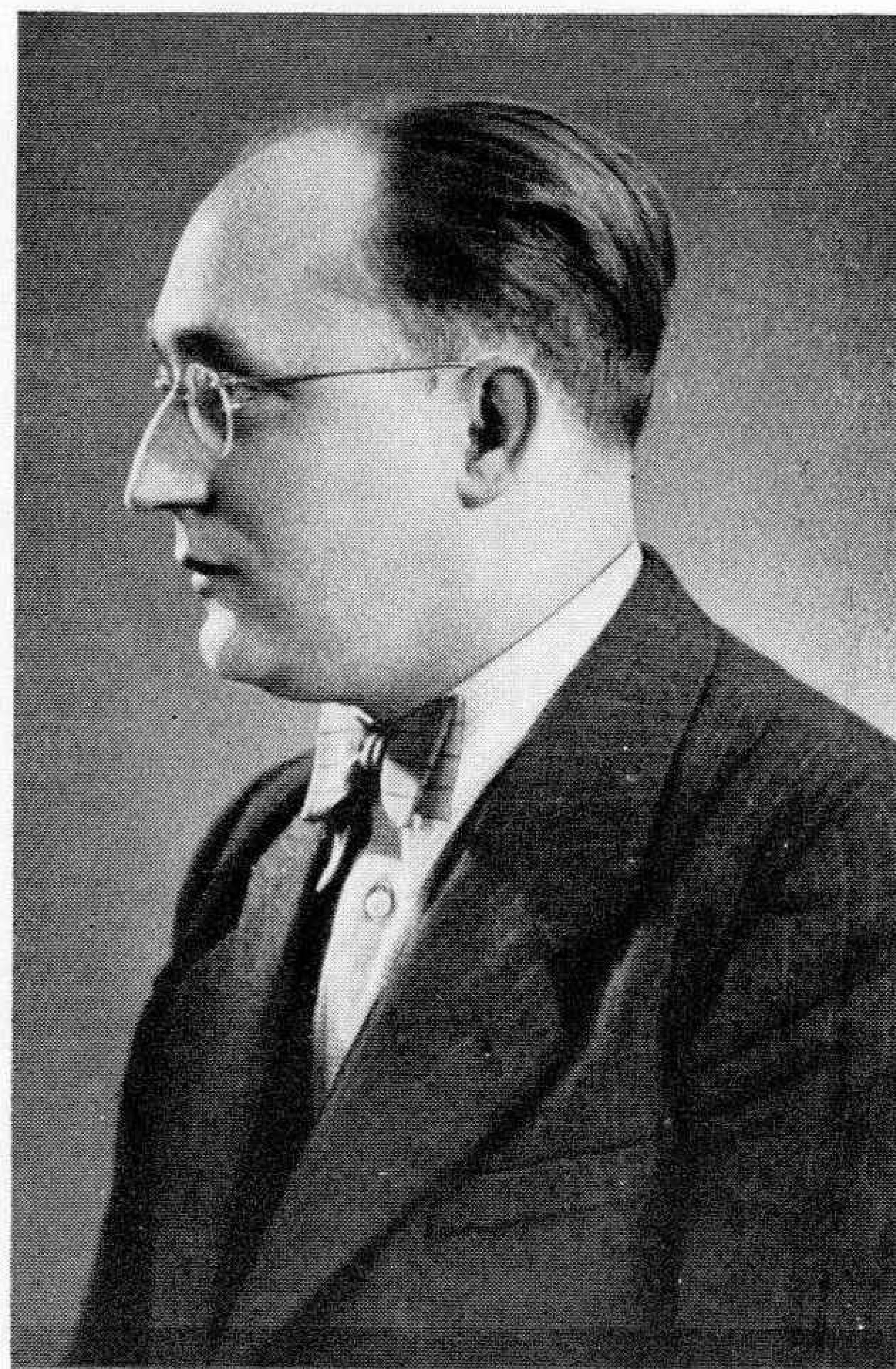
Paul Juon



Alfred Irmler



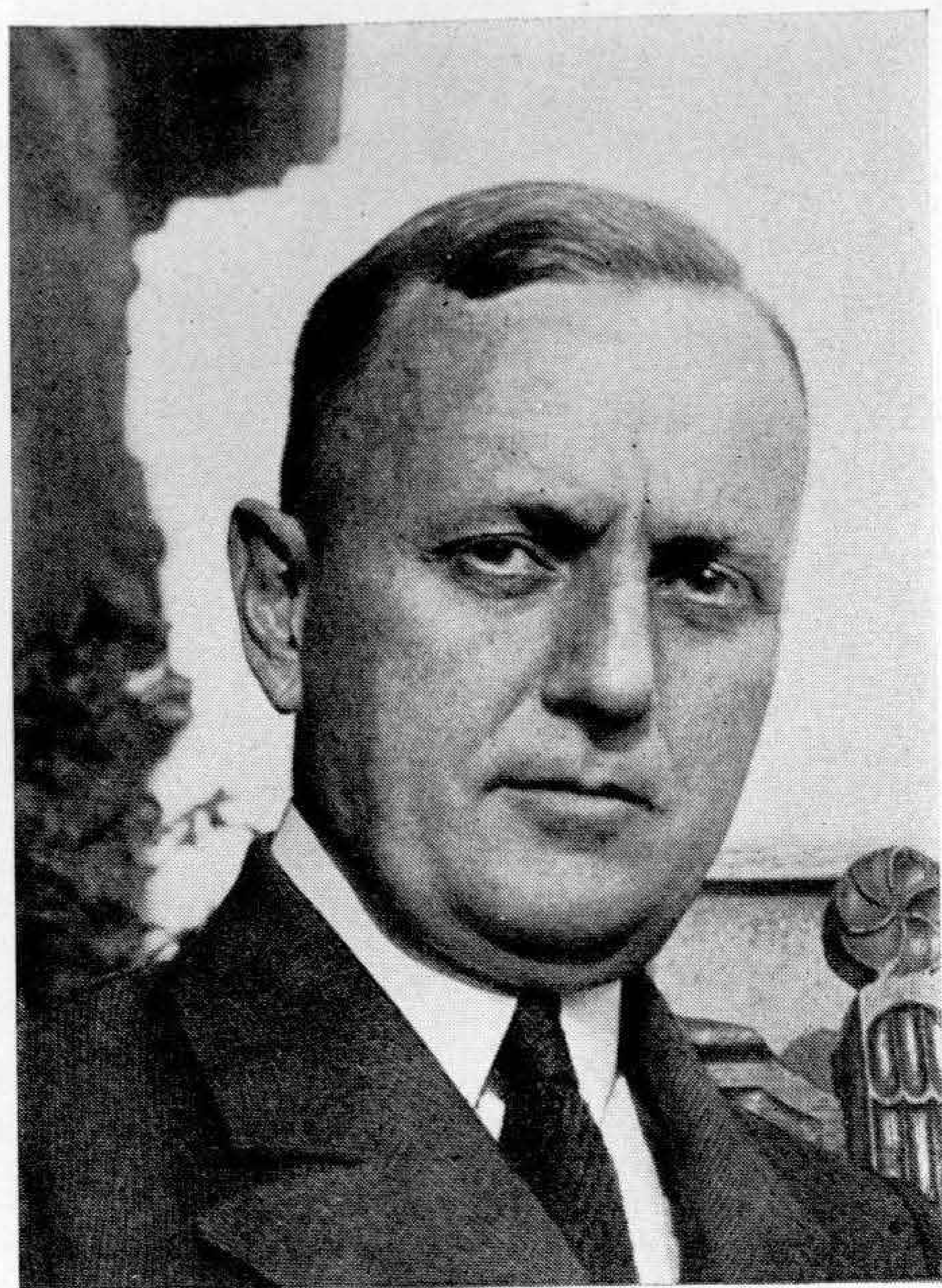
Egon Kornauth



Johannes Przechowſki

(Aufnahmen: 1 A. Domker-Berlin, 2 und 3 Privataufnahmen, 4 E. Baumgartner-Charlottenburg)

Die Komponiſten der Reichsmuſiktage Düſſeldorf 1939



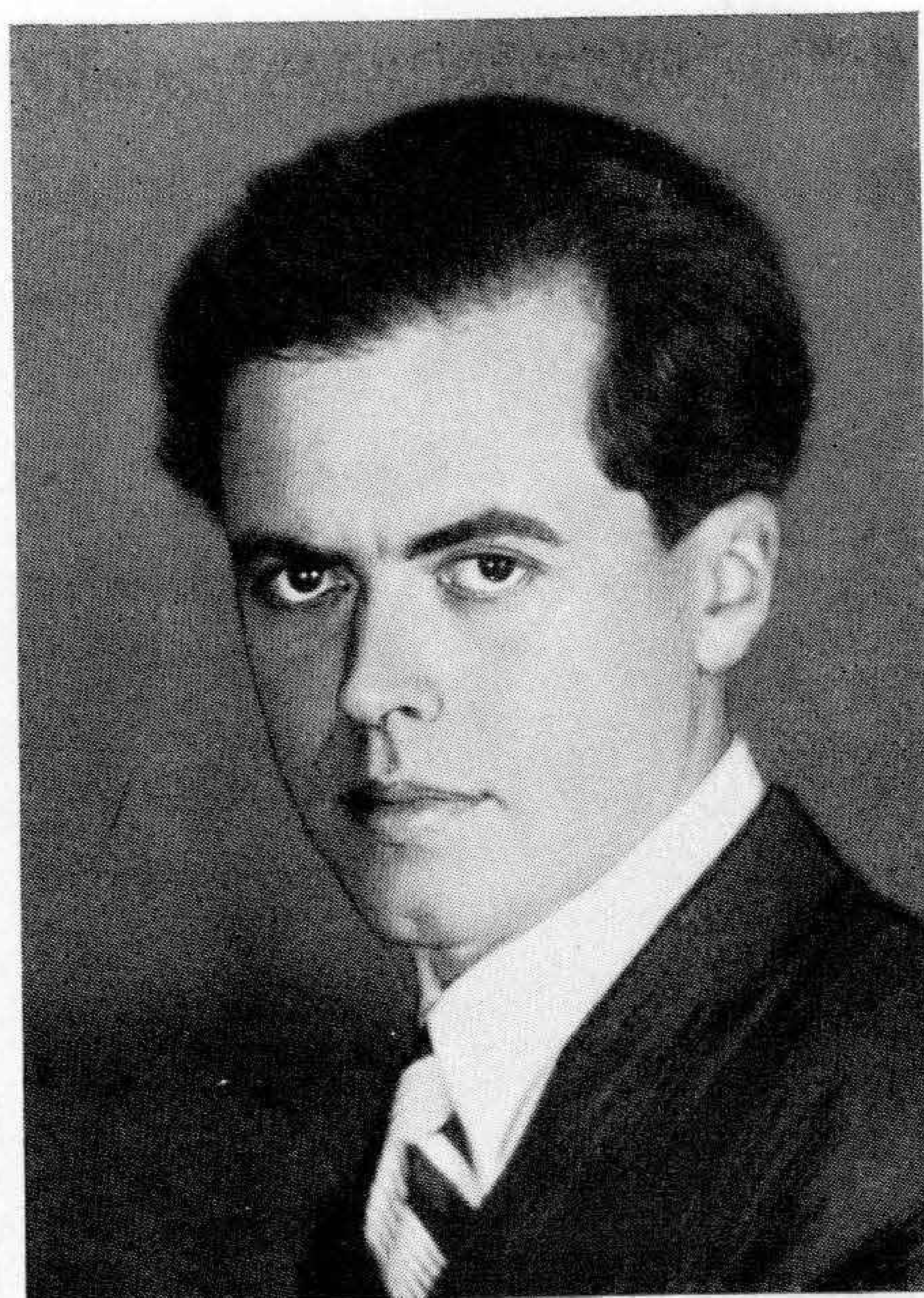
Hugo Rasch



Hermann Simon



Gustav Adolf Schlemm



Ernst Schiffmann

(Aufnahmen: 1 Privataufnahme, 2 M. Dührkoop-Berlin, 3 M. Dührkopp-Hamburg, 4 A. Weber-München)

Die Komponisten der Reichsmusiktage Düsseldorf 1939



Heinz Tiessen



Franz Schmidt



Kurt Thomas



Max Trapp

(Aufnahmen: 1, 2 und 4 Privataufnahmen, 3 J. Selle-Berlin)

Die Komponisten der Reichsmusiktage Düsseldorf 1939



Hans Uldall



Otto Wartisch



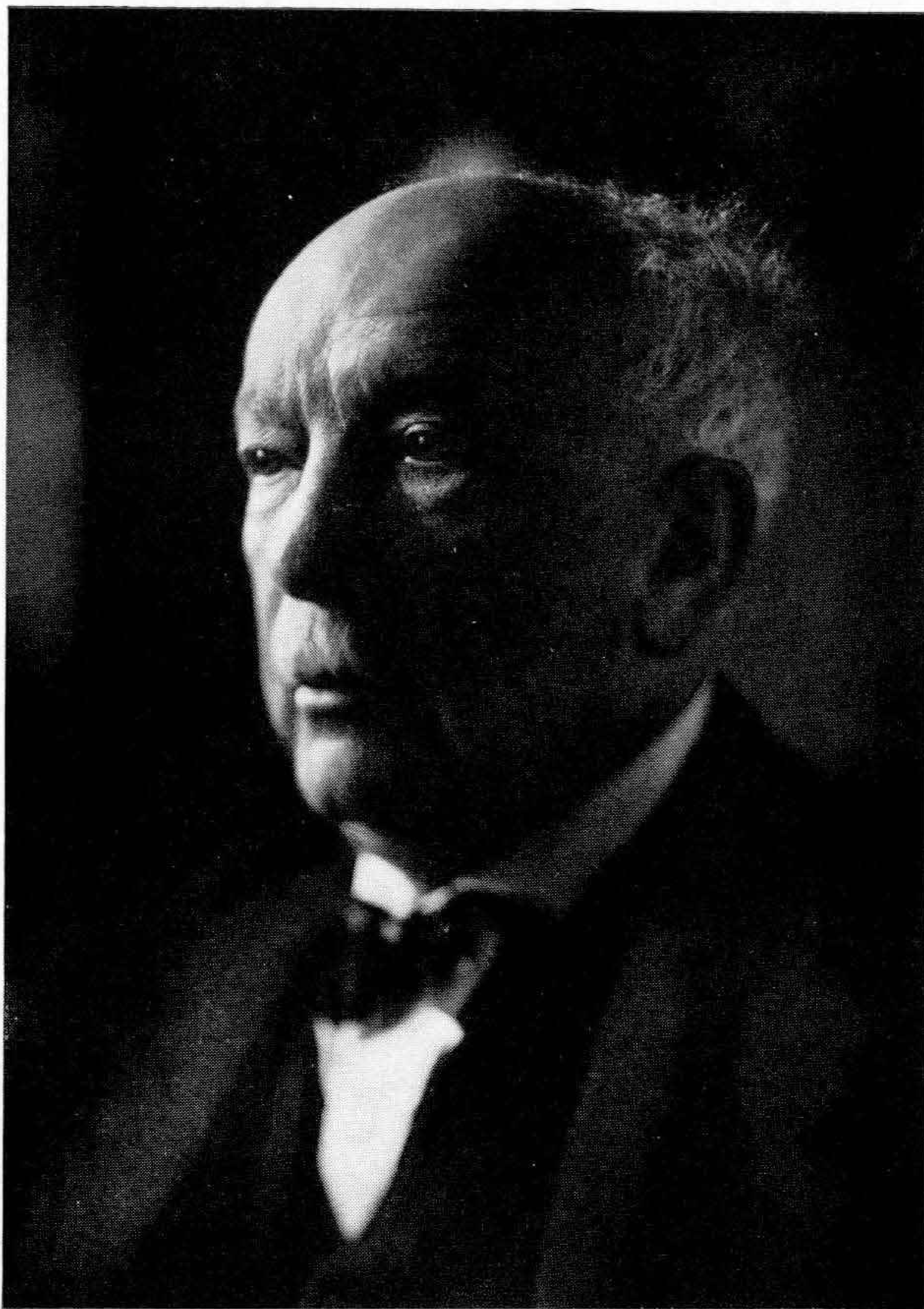
Franz Wödl



Ermanno Wolf-Ferrari

(Aufnahmen: 1 und 3 Privataufnahmen, 2 H. Harren-Nürnberg, 4 Kaminski-München)

Die Komponisten der Reichsmusiktage Düsseldorf 1939



Aufnahme B. Himmler

Richard Strauß

Geb. 11. Juni 1864



Margit Angerer (als Rofenkavalier)
mit Adele Kern
(Salzburger Feftfpiele)



Maria Nezedal
als Rofenkavalier
(Staatsoper München)



Lilli Lehmann mit Margit Angerer (als Rofenkavalier)
(Salzburger Feftfpiele)

(Aufnahmen: 1 und 3 Ellinger-Salzburg, 2 Holdt-München)

Hofenrollen in Richard Strauß' Werken

Zu dem gleichnamigen Auffatz von Dr. Roland Tenfchert



Aline Sanden
als Roſenkavalier
(Neues Theater Leipzig)



Marta Rohs
als Roſenkavalier
(Sächſiſche Staatsoper Dresden)



Elſa Wieber
als Roſenkavalier
(Sächſiſche Staatstheater Dresden)



Jarmila Nowotna
als Roſenkavalier
(Salzburger Feſtſpiele)

(Aufnahmen: 1 Hoffmann-Leipzig, 2 und 3 Berger-Dresden, 4 Ellinger-Salzburg)

Hoſenrollen in Richard Strauß' Werken

Zu dem gleichnamigen Aufſatz von Dr. Roland Tenſchert



Hildegard Ranczak (als Komponist) mit H. H. Nissen in „Ariadne auf Naxos"
(Staatsoper München)



Hildegard Ranczak (als Komponist) mit Adele Kern in „Ariadne auf Naxos"
(Staatsoper München)



Felicie Hüni-Mihascek mit Hildegard Ranczak (als Zdenka) in „Arabella"
(Staatsoper München)

(Aufnahmen: Holdt-München)

Hosenrollen in Richard Strauß' Werken

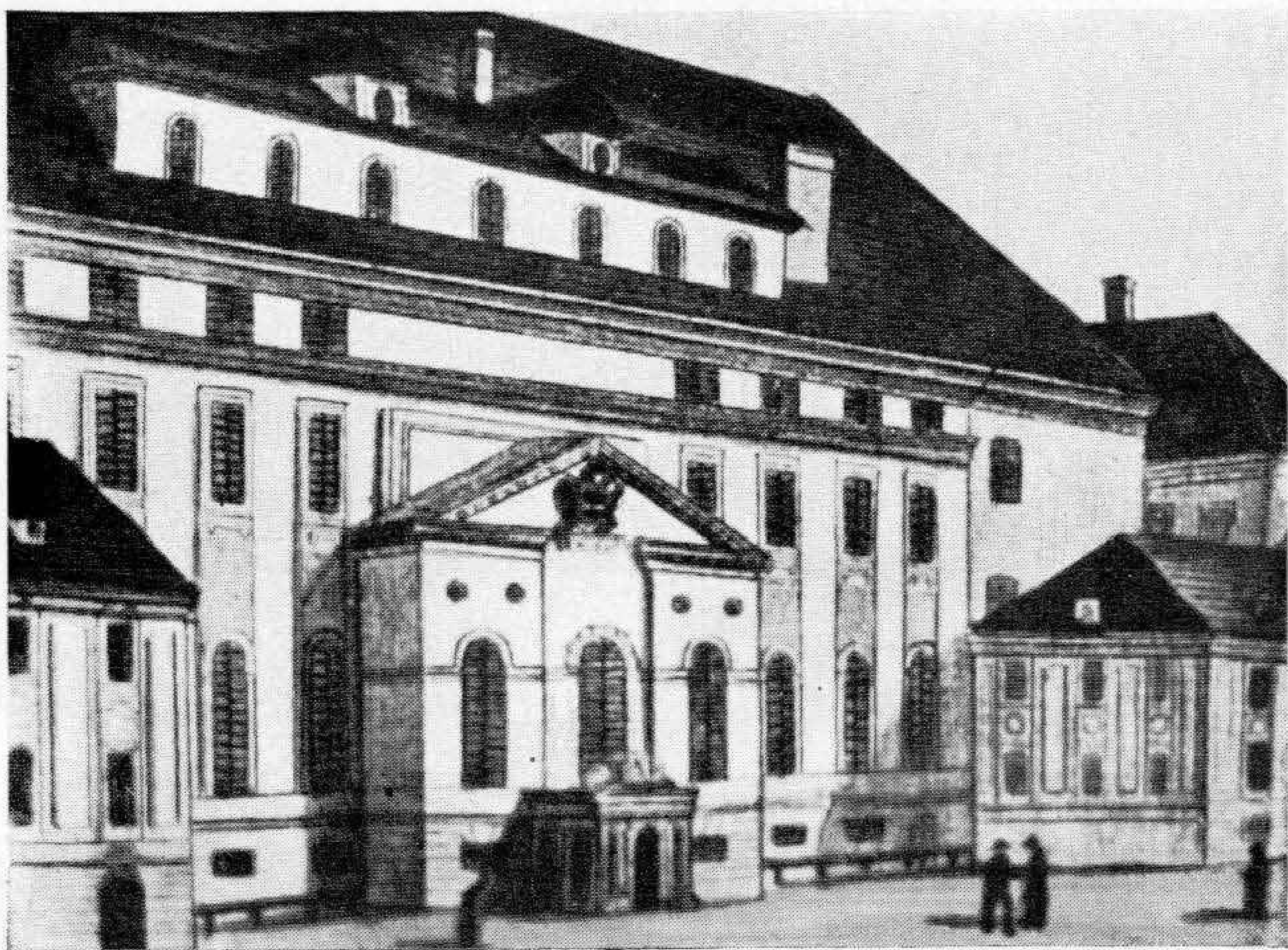
Zu dem gleichnamigen Aufsatz von Dr. Roland Tenschert



K. K. Hoftheater in Wien nächst der Burg



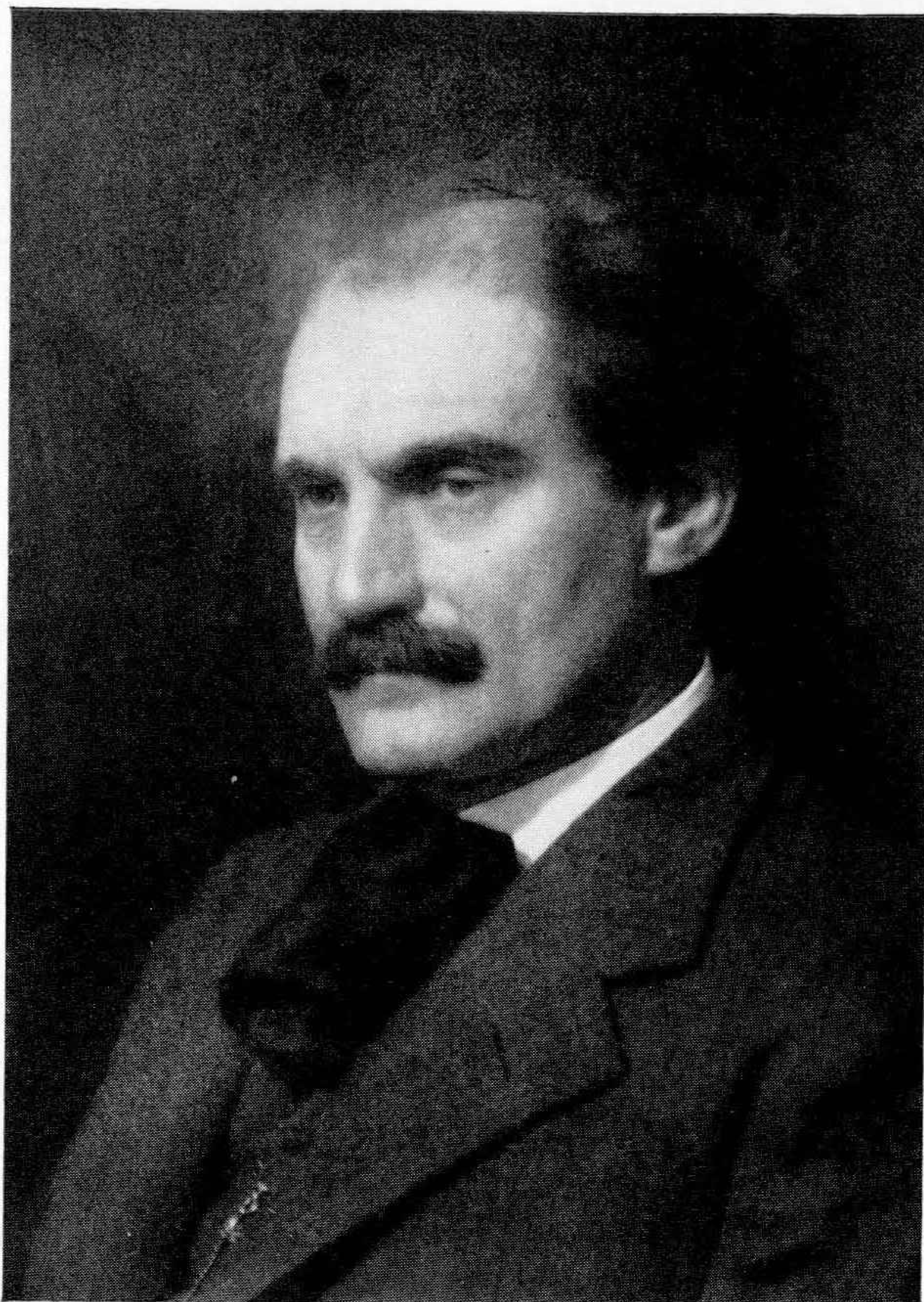
K. K. Hoftheater in Wien nächst dem Kärntnerthor



K. K. priv. Theater an der Wien

(Aufnahmen: nach alten Stichen von August Pohl)

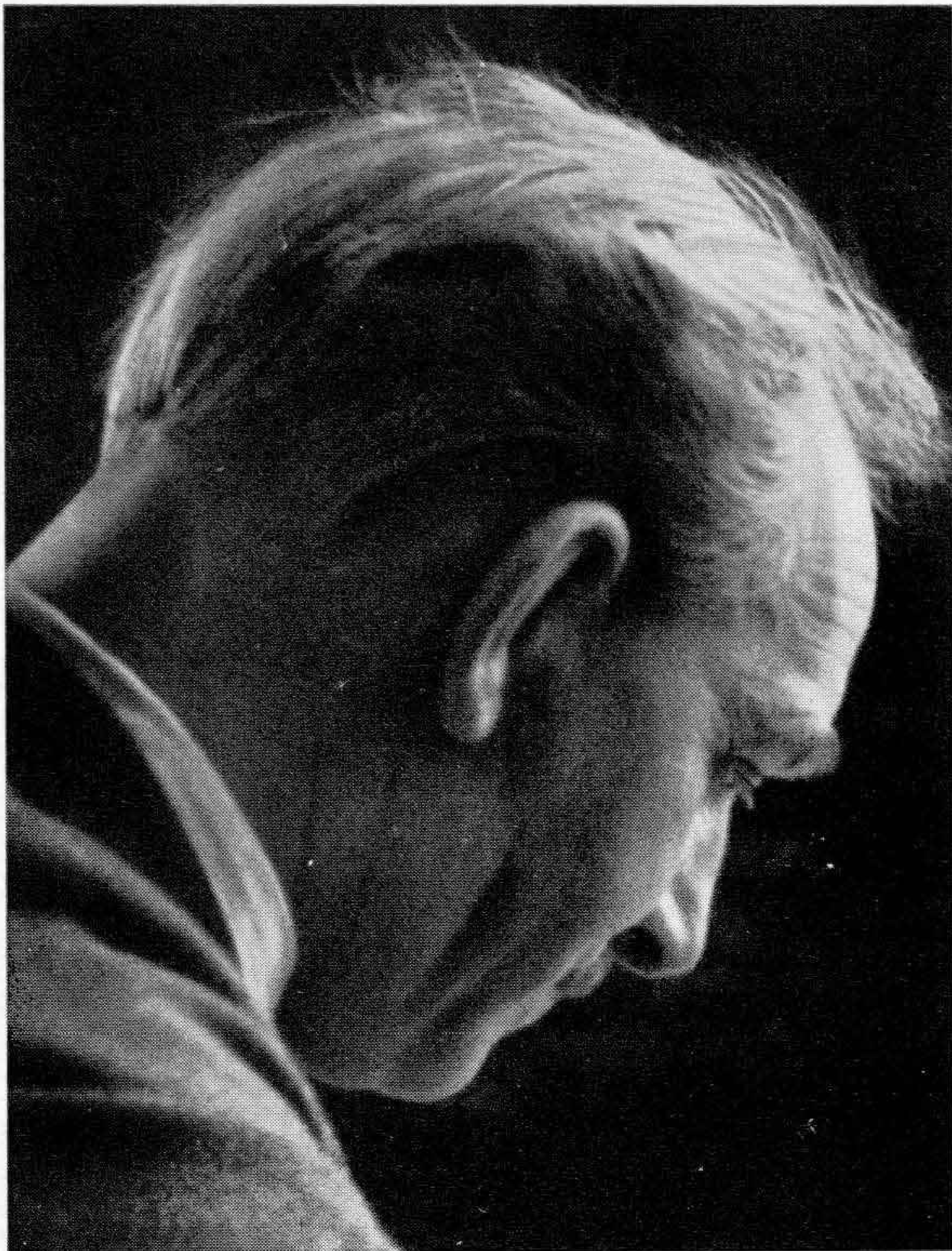
Zu dem Aufsatz von August Pohl: „Die klassischen Opernbühnen Wiens“



Aufnahme Hamann

Conrad Hannß

Zu dem Auffatz von Prof. Dr. Ferdinand Pfohl: „Conrad Hannß, ein fchöpferifcher Geftalter“



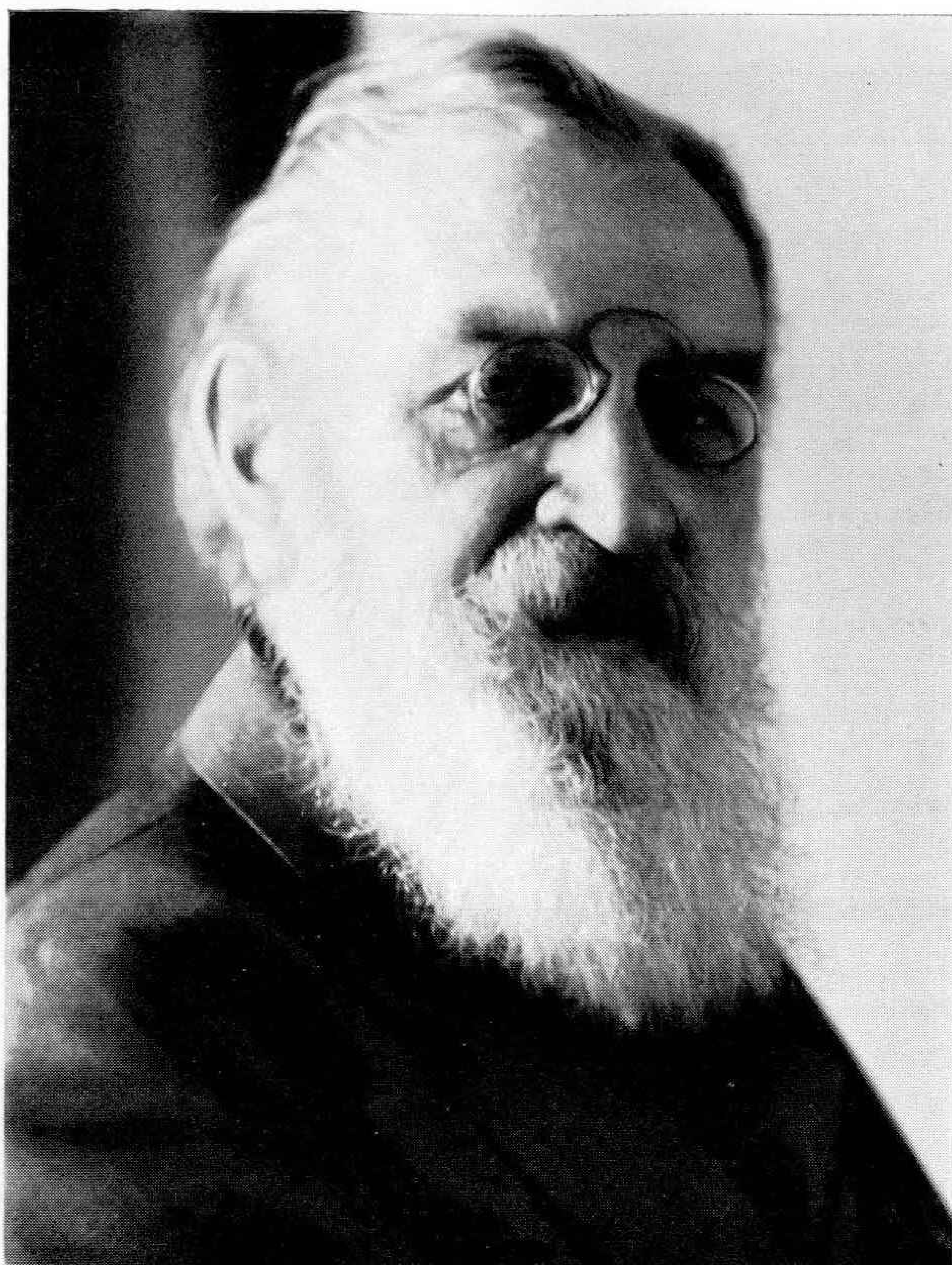
Privataufnahme

Zu dem Aufſatz von E. Heuwold: „Ein Thüringer Muſiker und ſein Wirken“



ZFM Archiv

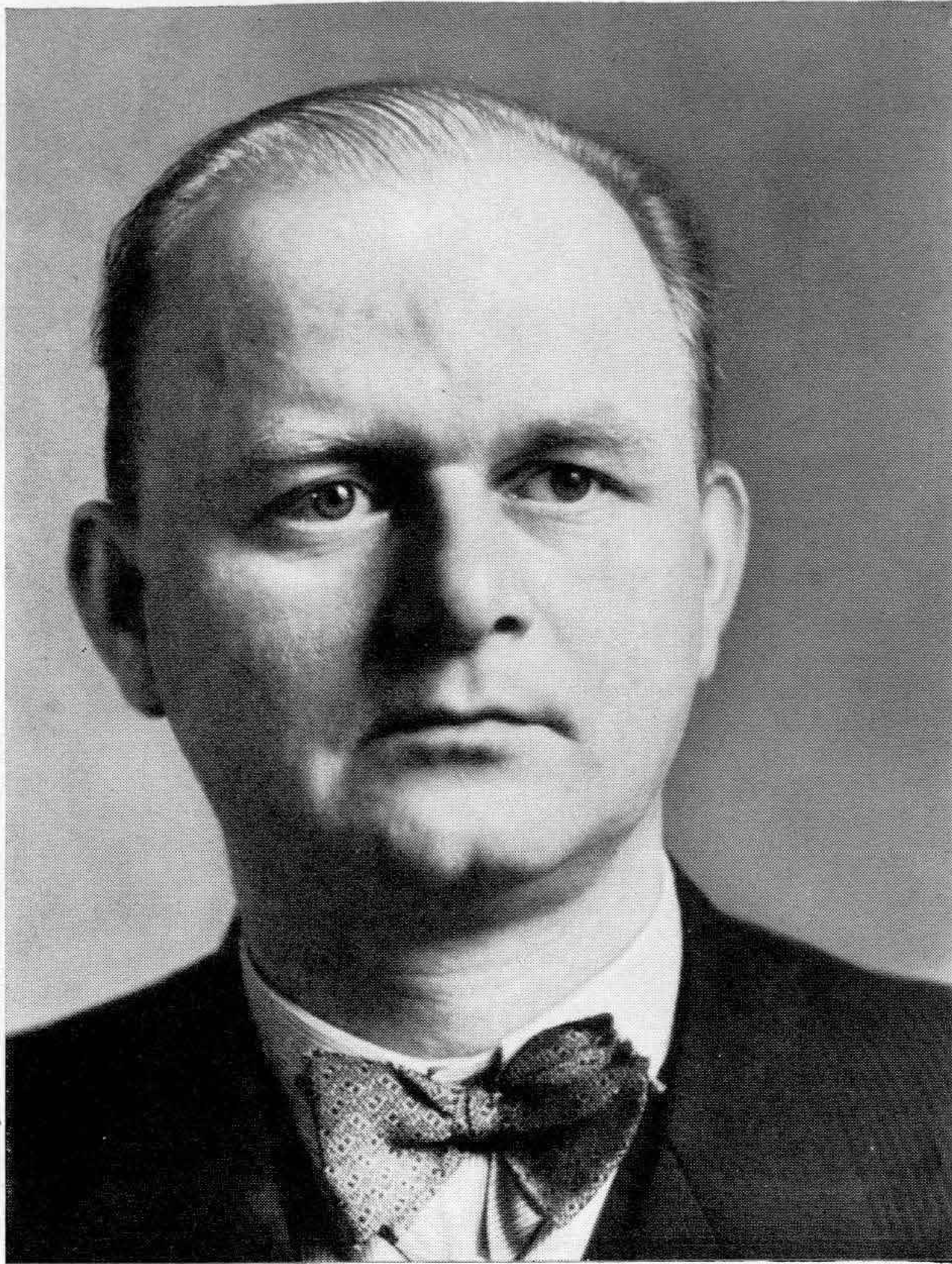
Max Gebhard



Aufnahme Schroedel

Heinrich Zöllner

Geb. 4. Juli 1854



Aufnahme Gehlert

Max Seeboth



Kundgebung des NSD-Studentenbundes



Träger des nationalen Musikpreises 1939
(v. l. n. r. Siegfried Borries, Rosl Schmid, Werner Egk)



Kulturpolitische Kundgebung
(Aufnahmen: 1 und 3: A. Schneider, 2: Martin Knauer, Düsseldorf)



Prof. Elly Ney spielt in der 1. musikalischen Werkfeierstunde
in den Matthes-Fischer-Werken zu Oberkassel



GMD Franz Adam mit dem NS-Sinfonieorchester
im 1. Werkkonzert in den Klöckner-Werken zu Oberbilk

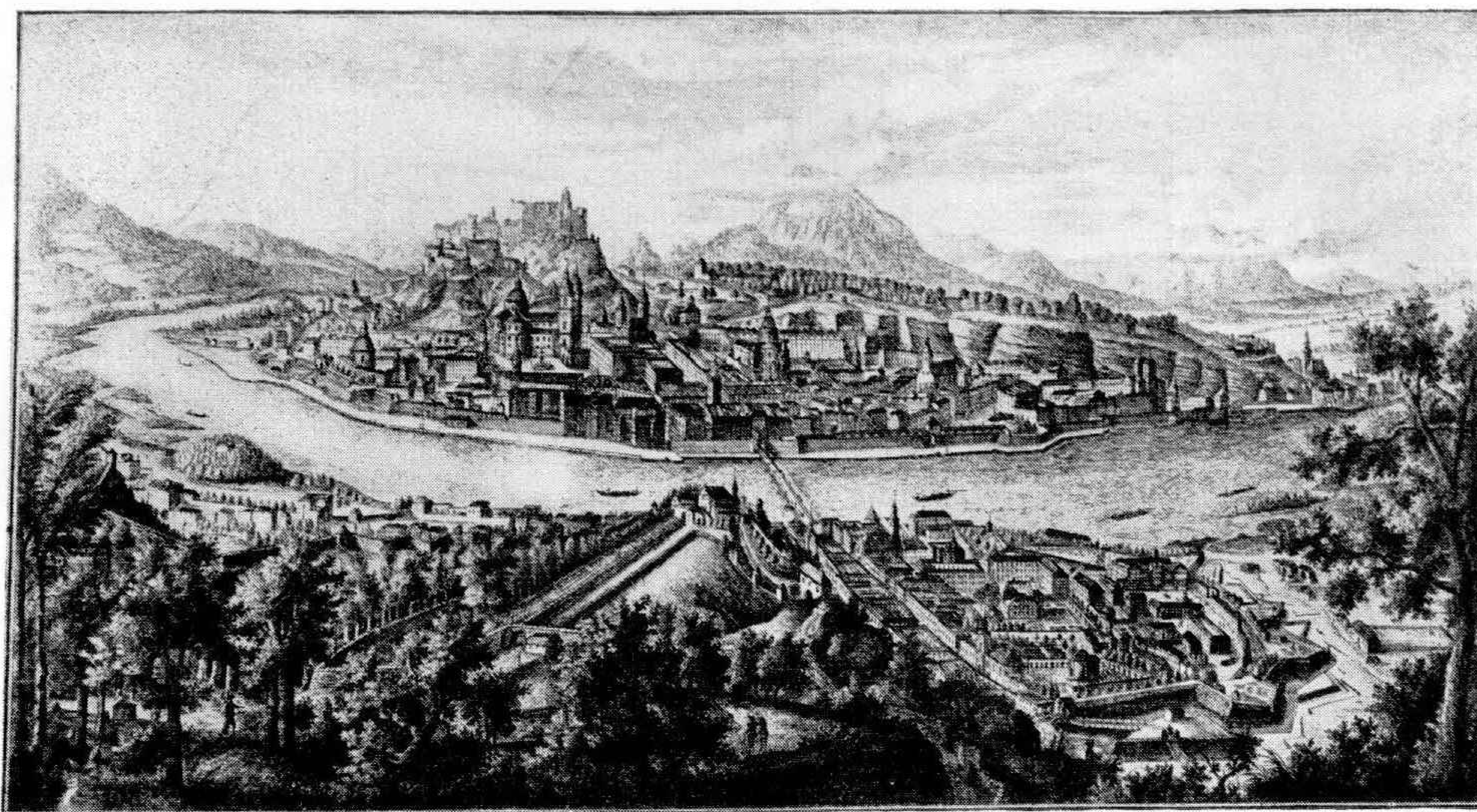
(Aufnahmen A. Schneider, Düsseldorf)



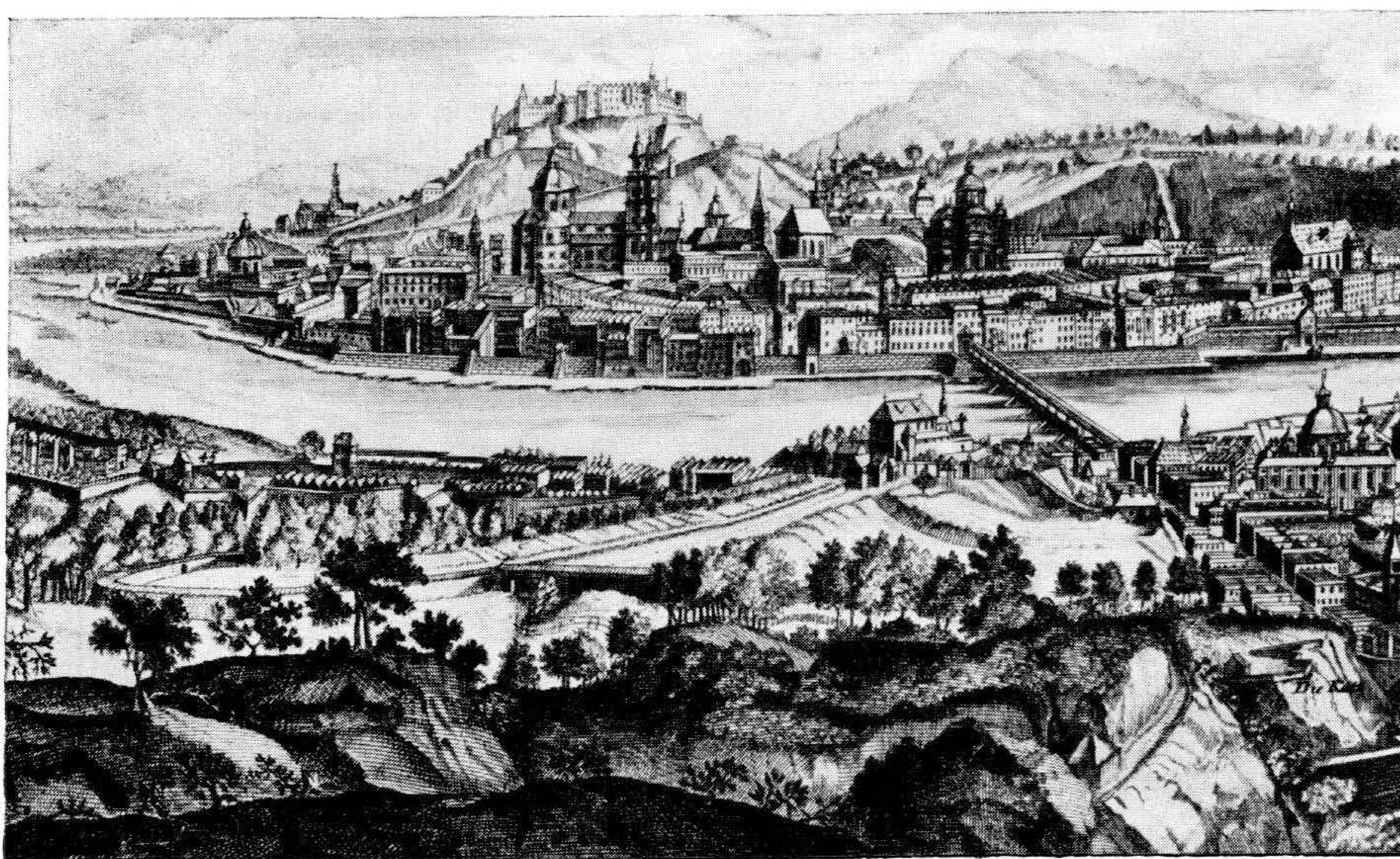
W. A. Mozart

Unvollendetes Ölbild von Joseph Lange (1782/83)

(Eigentum der Stiftung Mozarteum, Salzburg)



Salzburg im 18. Jahrhundert



Salzburg im 18. Jahrhundert



Mozarts Geburtshaus in Salzburg



Mozarts Wohnhaus in Salzburg
(Aufnahmen Ellinger)



Reichsminister Dr. Bernhard Rust
bei der Festrede anläßlich der Erhebung des Salzburger Mozarteums zur Hochschule
(Aufnahme Krieger)



Landesstatthalter Dr. Albert Reitter
(Privataufnahme)



Gauleiter Dr. Friedrich Rainer
(Privataufnahme)



Das Mozarteum zu Salzburg

(Aufnahme Ellinger)



Generalintendant Prof. Clemens Krauß
der künstlerische Oberleiter des Mozarteums



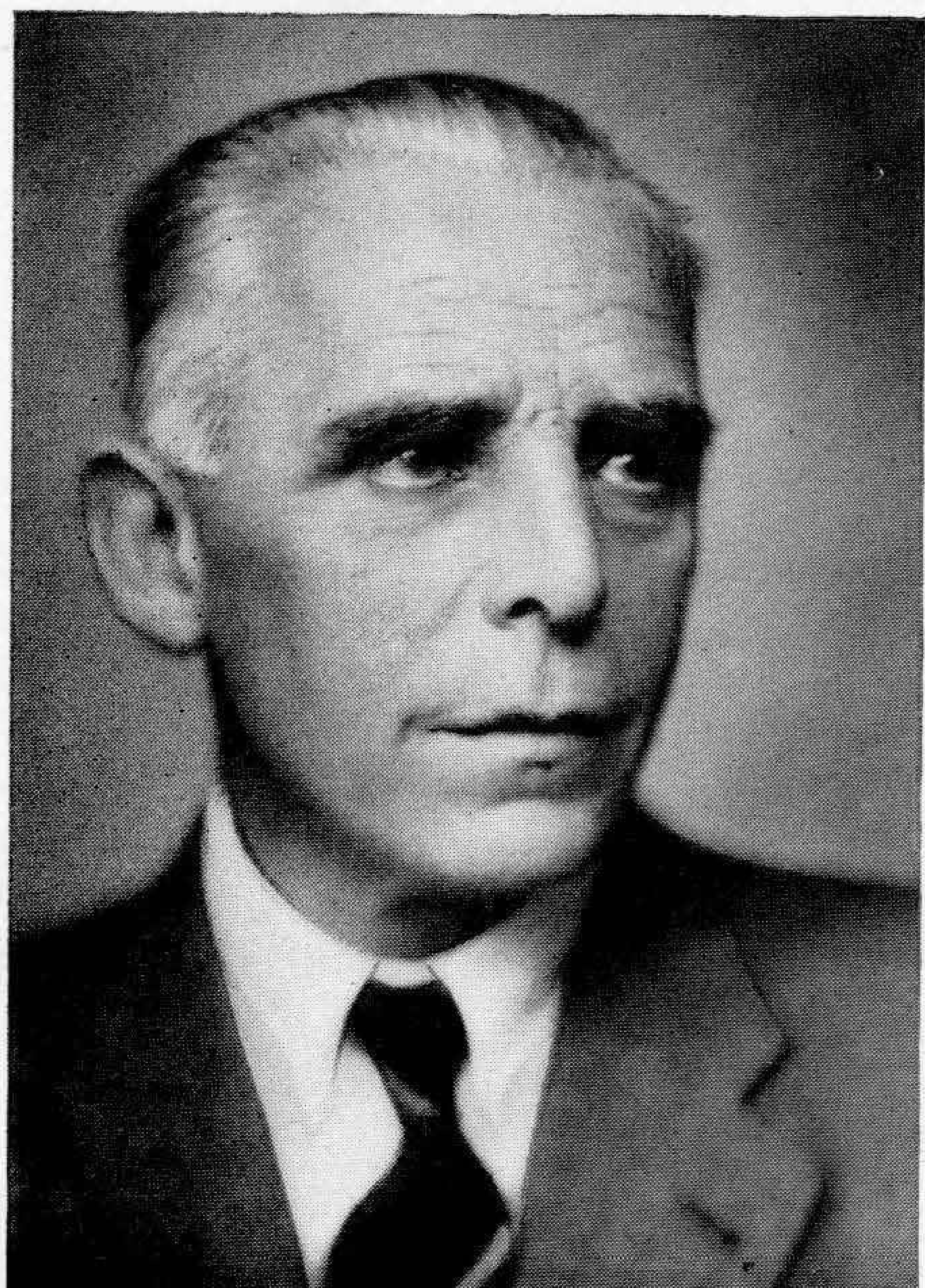
StaatsKM Meinhard von Zallinger
stellv. künstlerischer Leiter des Mozarteums
(Aufnahmen Hanns Holdt-München)



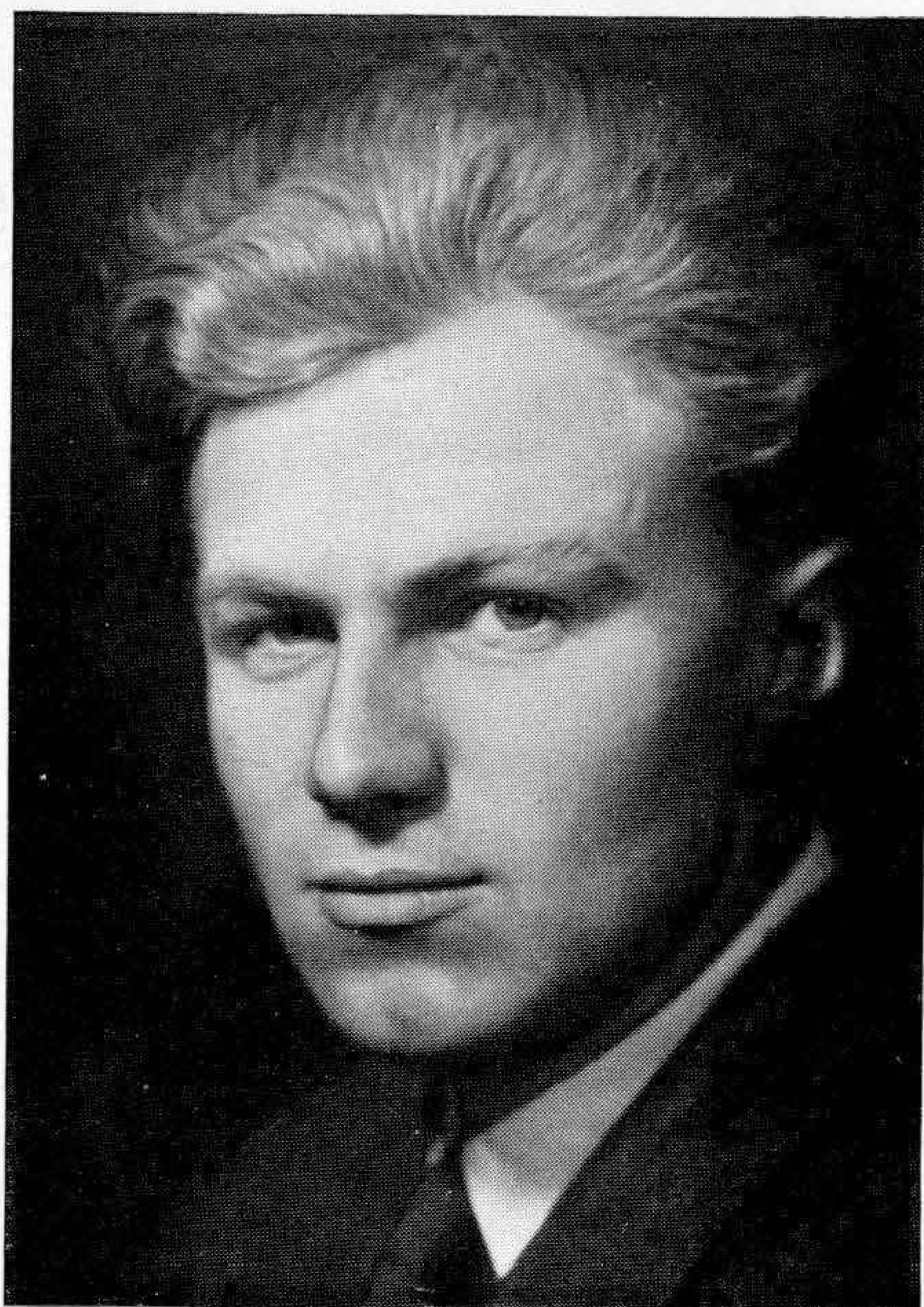
Dr. Eberhard Preußner
Geſchäftsführender Direktor des Mozarteums



Dr. Erich Valentin
Lehrer für Muſik und Kulturgeſchichte am Mozarteum
Leiter des Zentralinſtituts für Mozartforſchung
und Generalſekretär der Stiftung Mozarteum
(Aufnahme Müller-Hilsdorf-München)



Dr. Willem van Hoogſtraten
Leiter des Mozarteums-Orcheſter
(Aufnahme Schafgans-Bonn)



Ceſar Bresgen
Leiter der „Muſikſchule für Jugend und Volk"
des Mozarteums



Prof. Elly Ney



Prof. Georg Steiner

Lehrkräfte des Salzburger Mozarteums



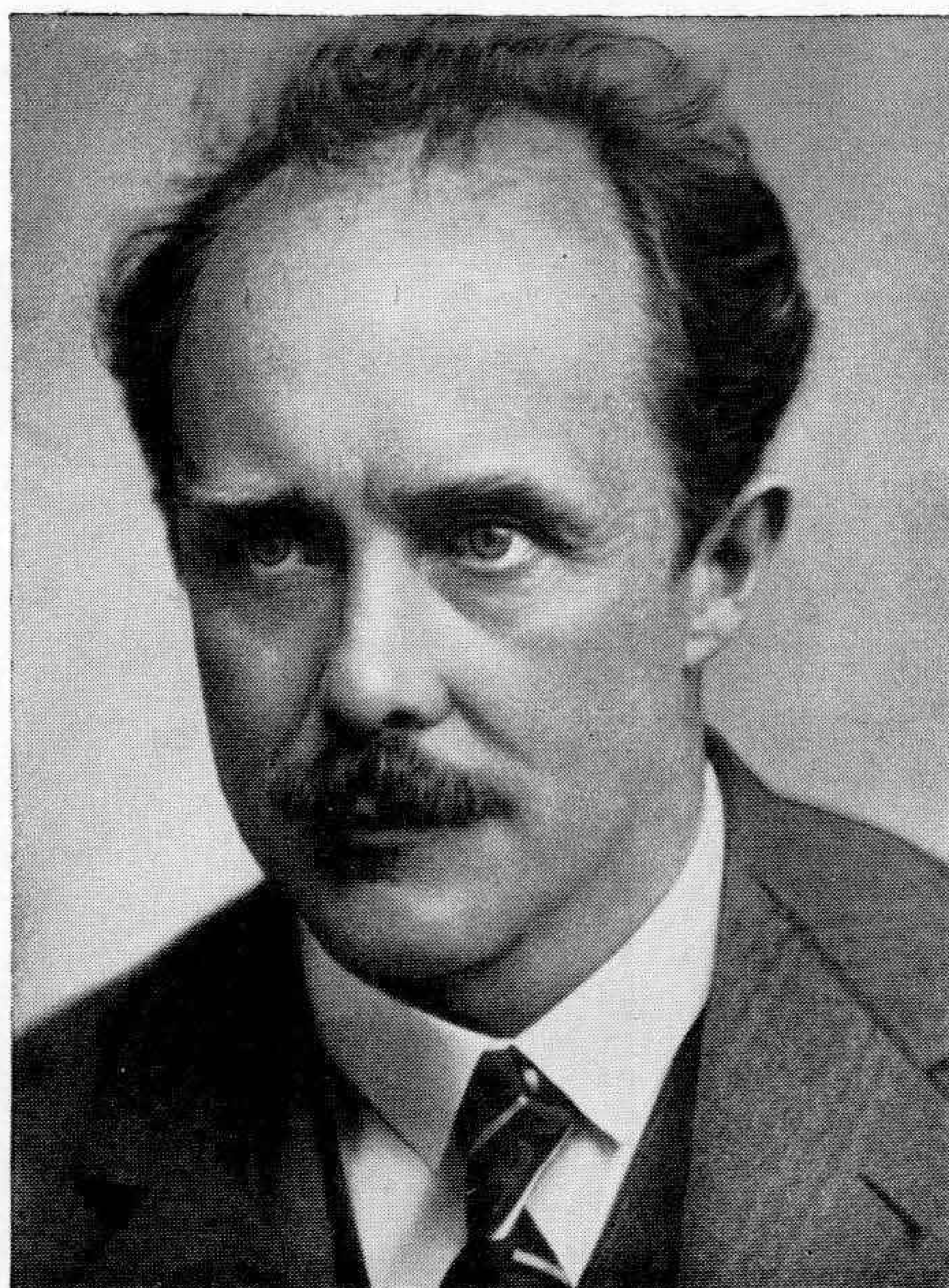
Prof. Ludwig Hoelscher



Christa Richter-Steiner
(Aufnahme Brühlmeyer-Wien)



Prof. Franz Sauer



Prof. Friedrich Frischenschlager
(Aufnahme Robert Traub)

Lehrkräfte des Salzburger Mozarteums



Prof. Heinz Scholz



Dr. Heinz Bischoff
(Aufnahme Haap)



Franz Biebl



Prof. Franz Ledwinka

Lehrkräfte des Salzburger Mozarteums



1. Großdeutsches Bruckner-Fest in Linz

Dr. Wilhelm Furtwängler, Reichsstatthalter Dr. Seyß-Inquart und Gauleiter Eigruber im Gespräch auf der Berghotel-Terrasse am Pöstlingberg

(Aufnahme städt. Lichtbildstelle)



Gerhard Hüſch, Yrjö Kilpinen, Fritz Stege

(Privataufnahme)



Natanael Berg



Kurt Atterberg



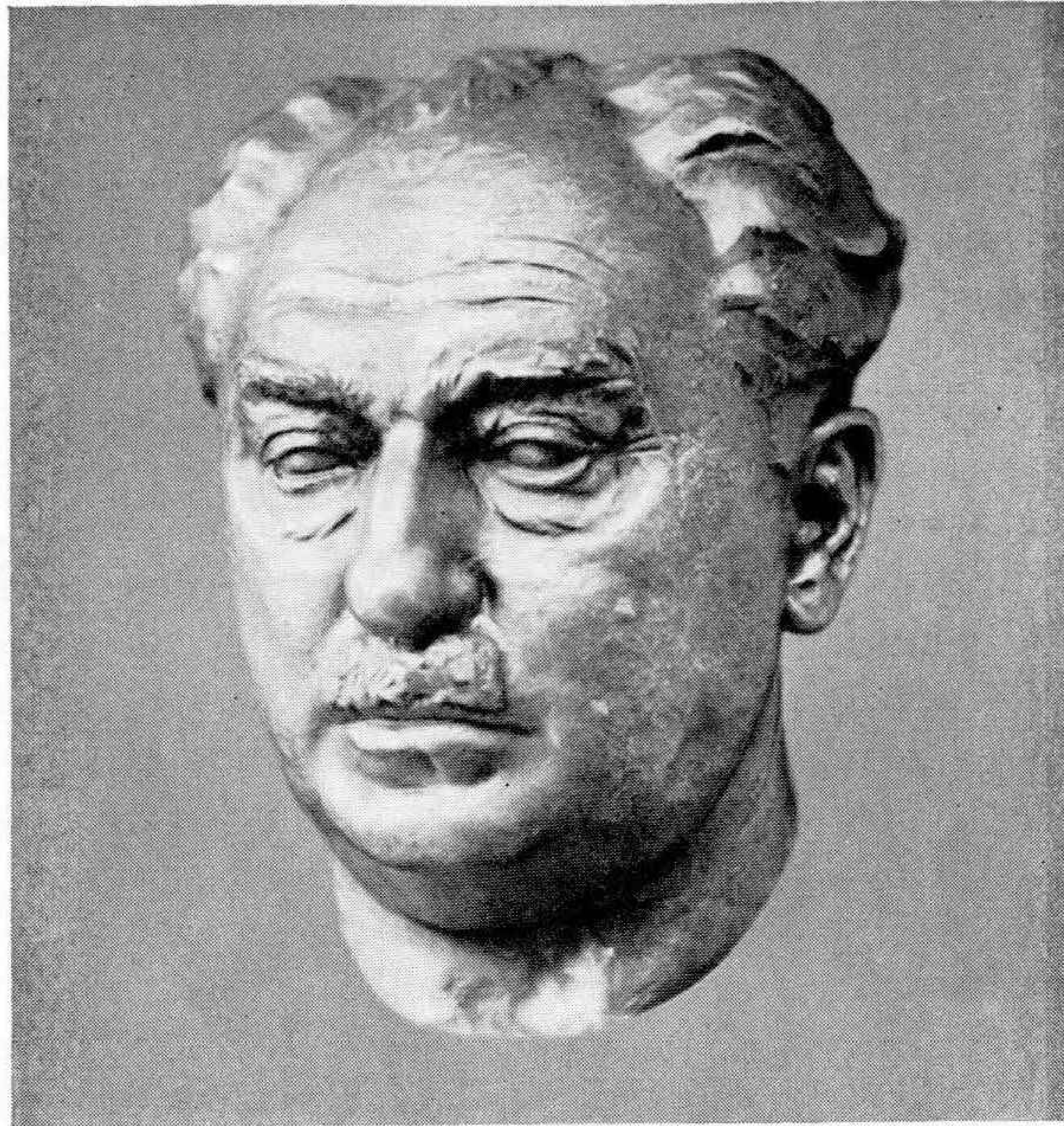
Oskar Lindberg



Ture Rangström

Zu dem Auffatz von Fritz Tutenberg: „Moderne fchwedifche Mufik und Mufiker im Umriß“

Zum 65. Geburtstag von Prof. Heinrich Kaſpar Schmid am 11. September 1939



Heinrich Kaſpar Schmid

Nach einer Bronzebüſte von Wilhelm Neuhäuſer-Dachau

(1939)

„Frühmorgens, wenn die Hähne krähn ..."
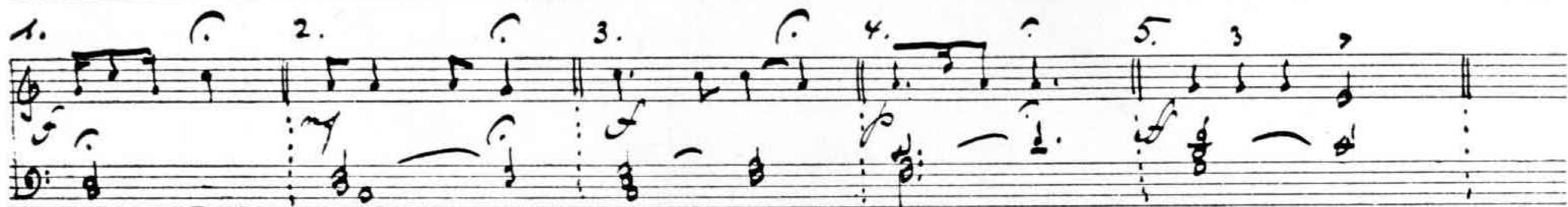
eine Komisch-Kosmische Beobachtungsstudie von Heinrich Kaspar Schmid
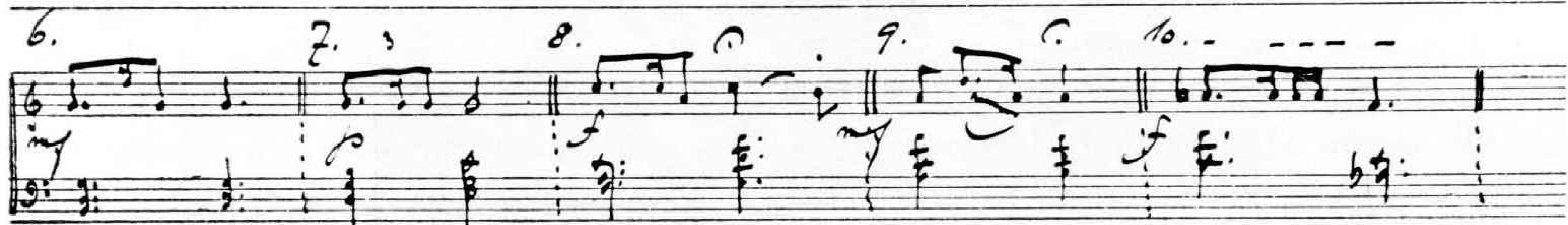
Ort der Handlung: Geiselbullach a. d. Amper
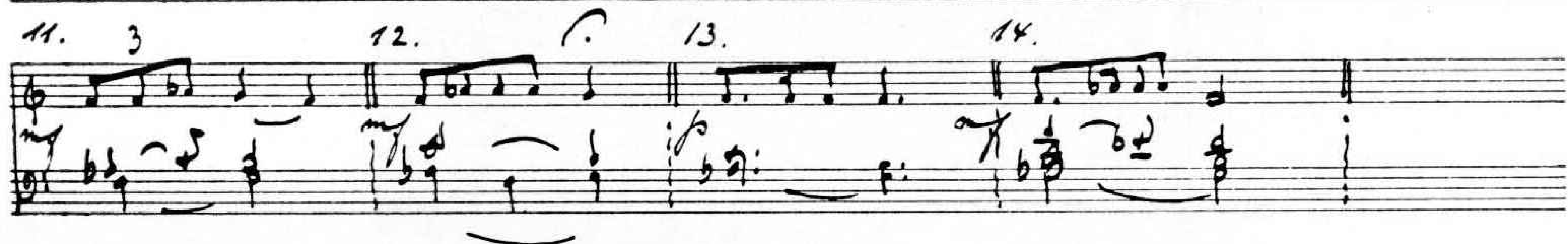
Personen: die Gockel meiner Nachbarschaft
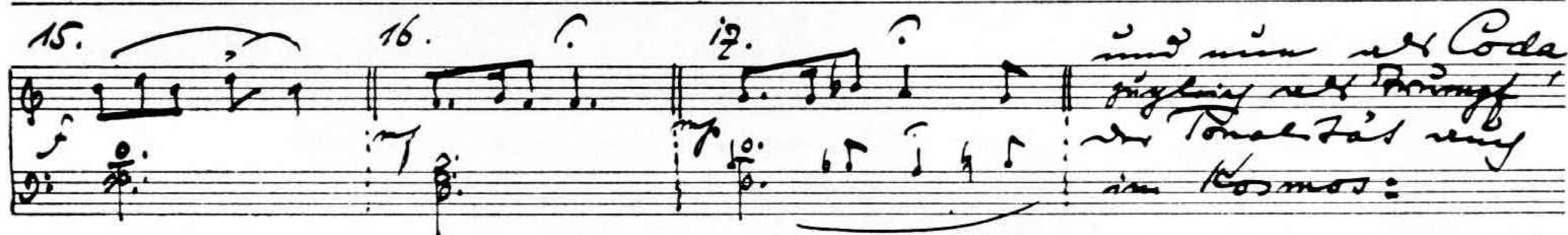
Zeit: Sommer zwischen 5 und 7 Uhr morgens.
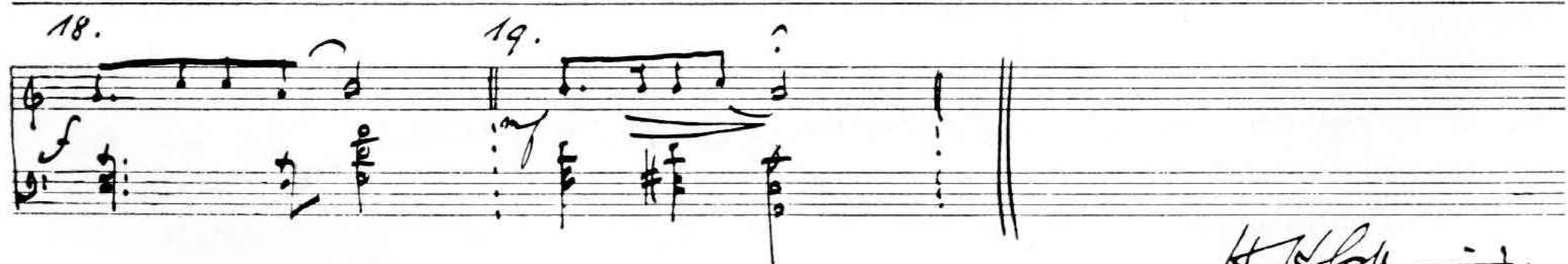
(mit gekürzten Wiederholungen)

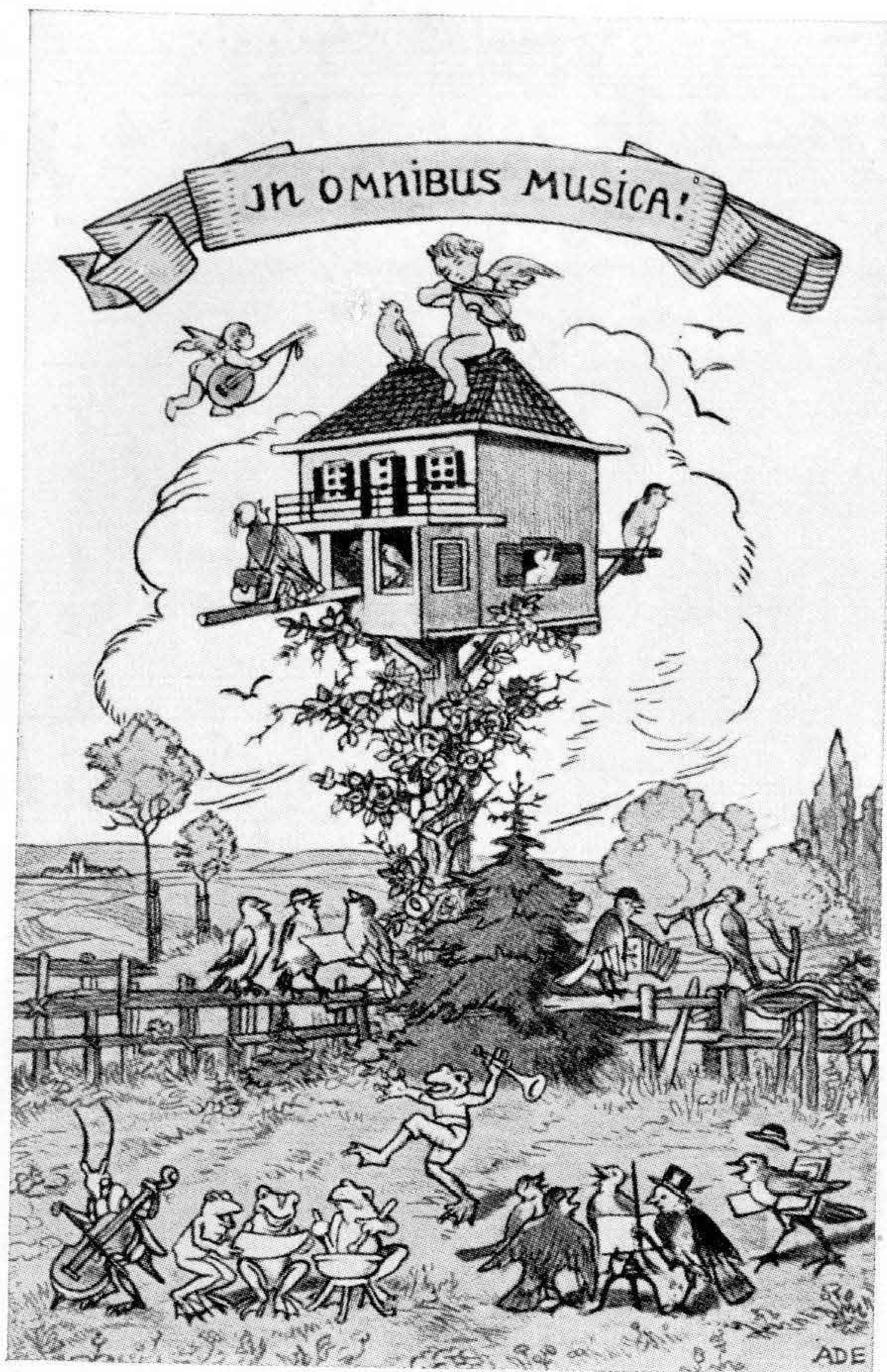








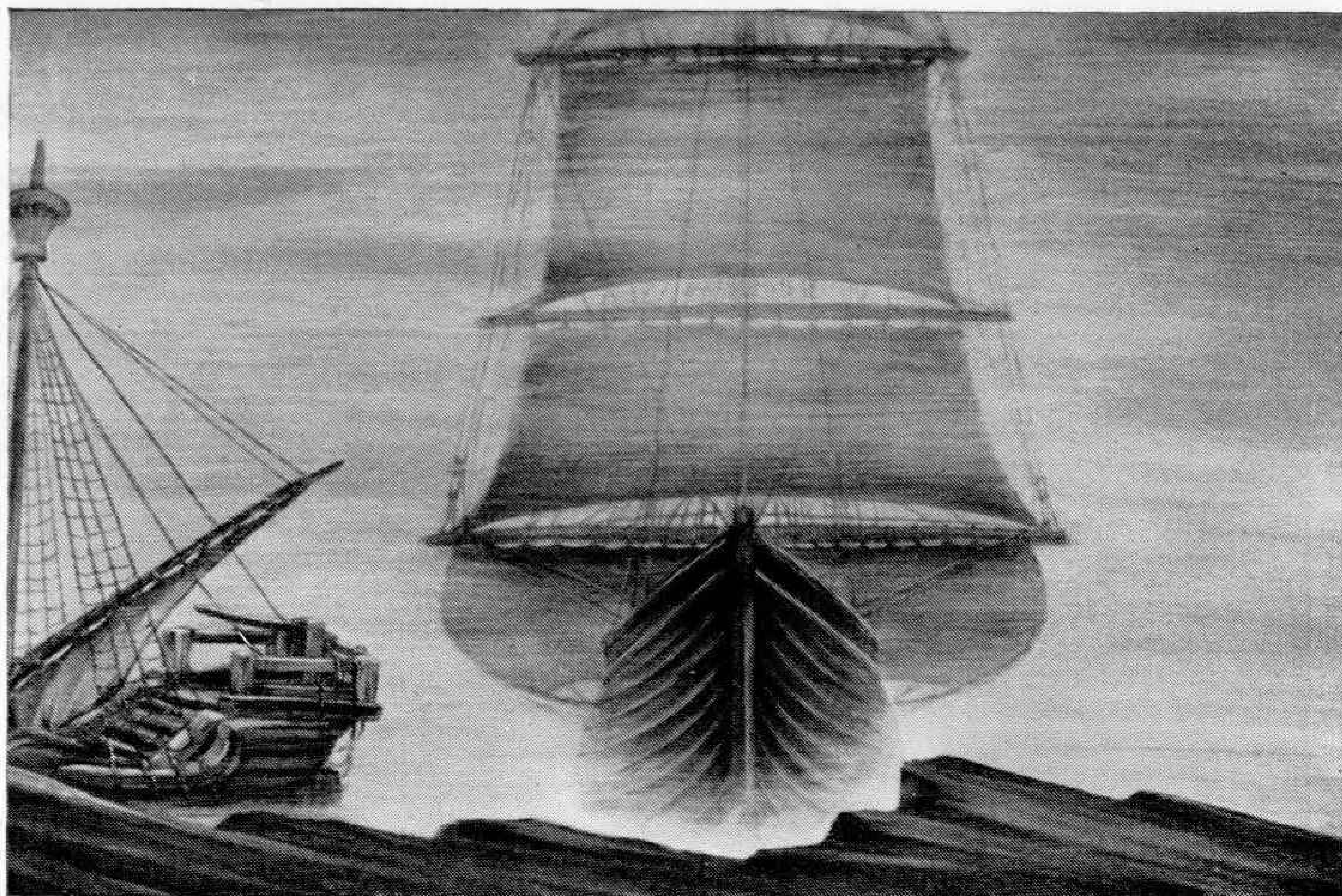




Mein Heim

[illegible]

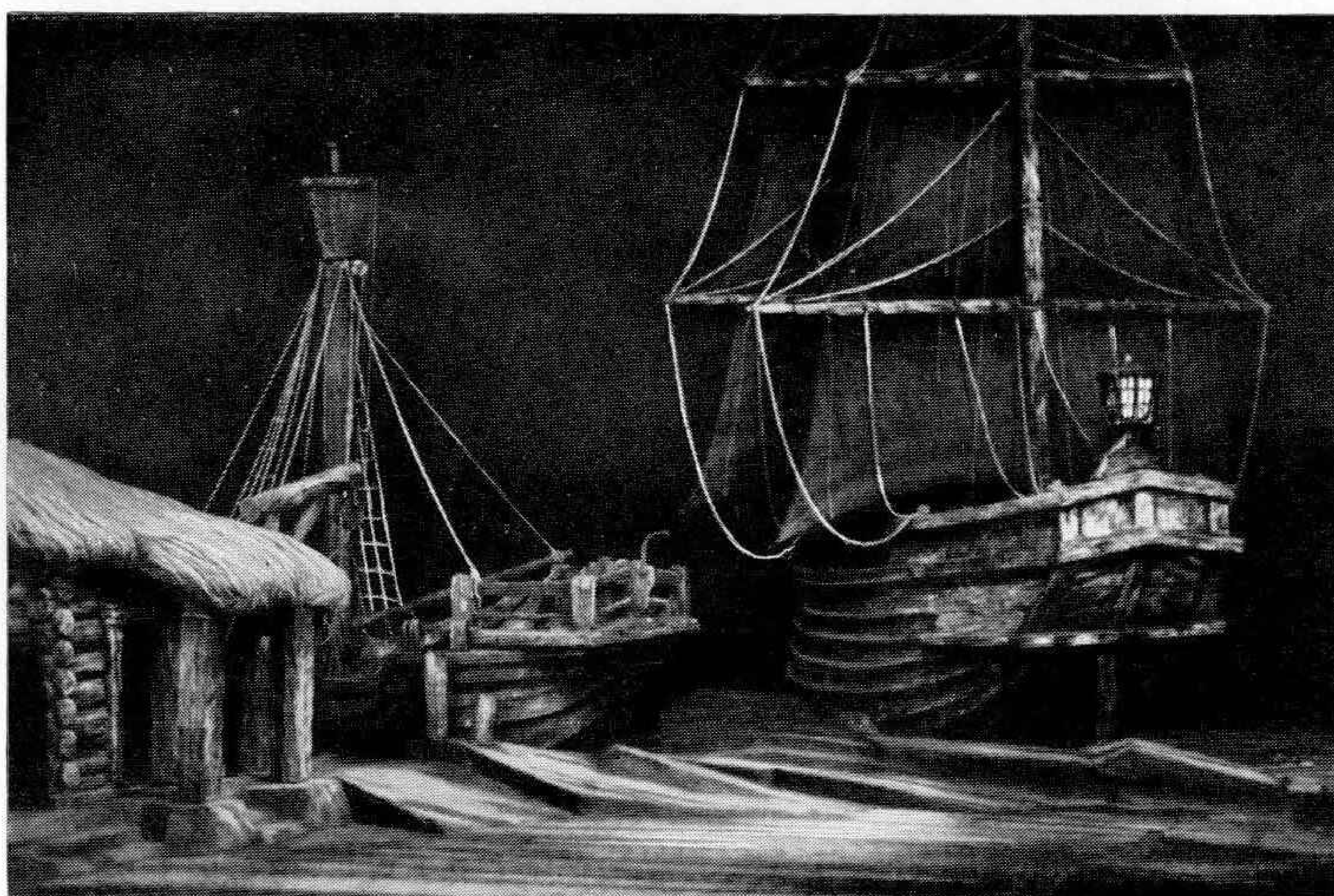
(Nach einer Zeichnung von Ade)



„Der fliegende Holländer" 1. Szene



„Der fliegende Holländer" 2. Szene



„Der fliegende Holländer" 3. Szene

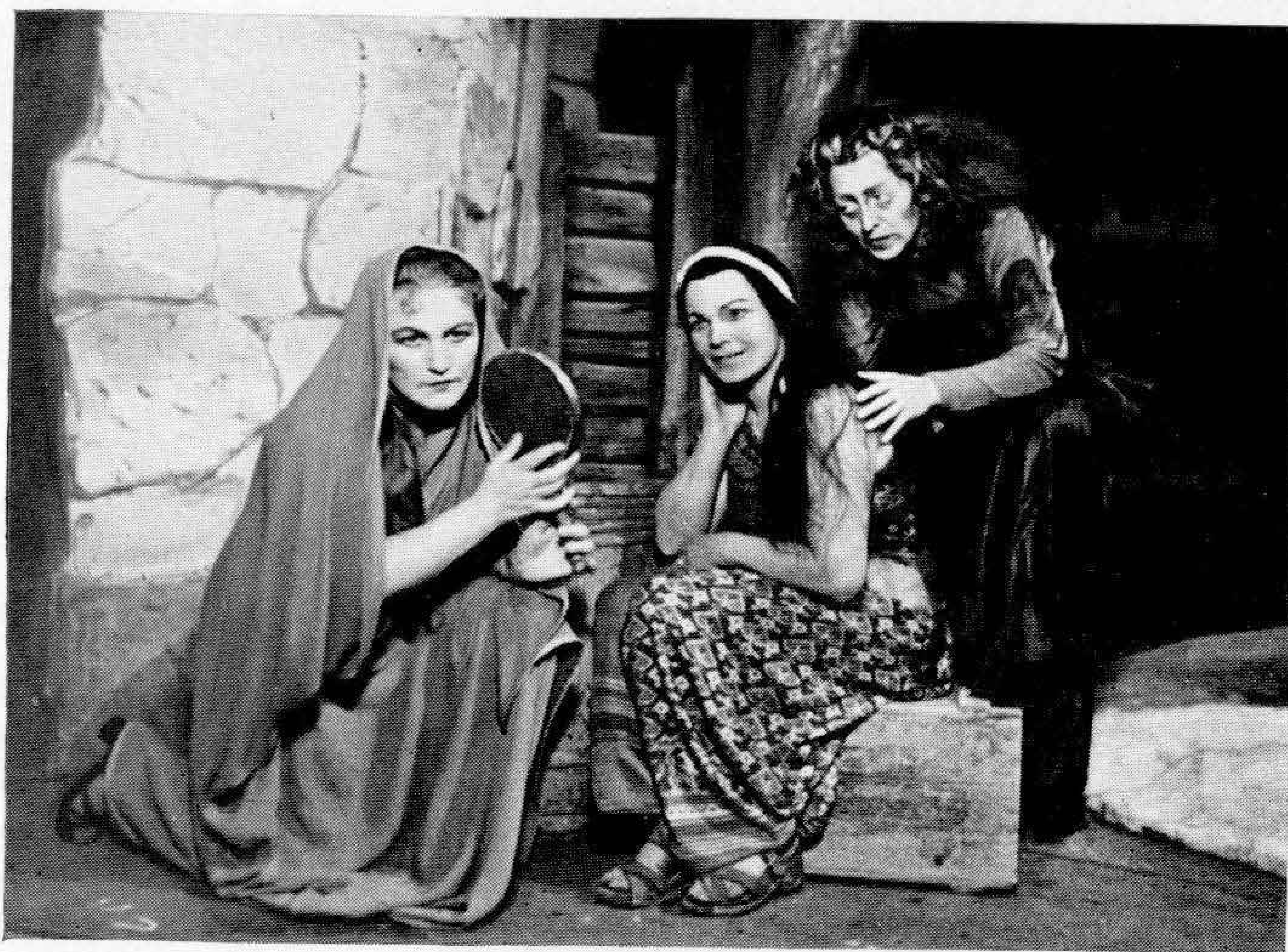
Bühnenbilder von Emil Preetorius

Bayreuther Bühnenfestspiele 1939

(Aufnahmen Weirich, Eisenach)



Richard Strauß „Frau ohne Schatten“
Hans Hermann Nissen, Hi'degard Ranczak

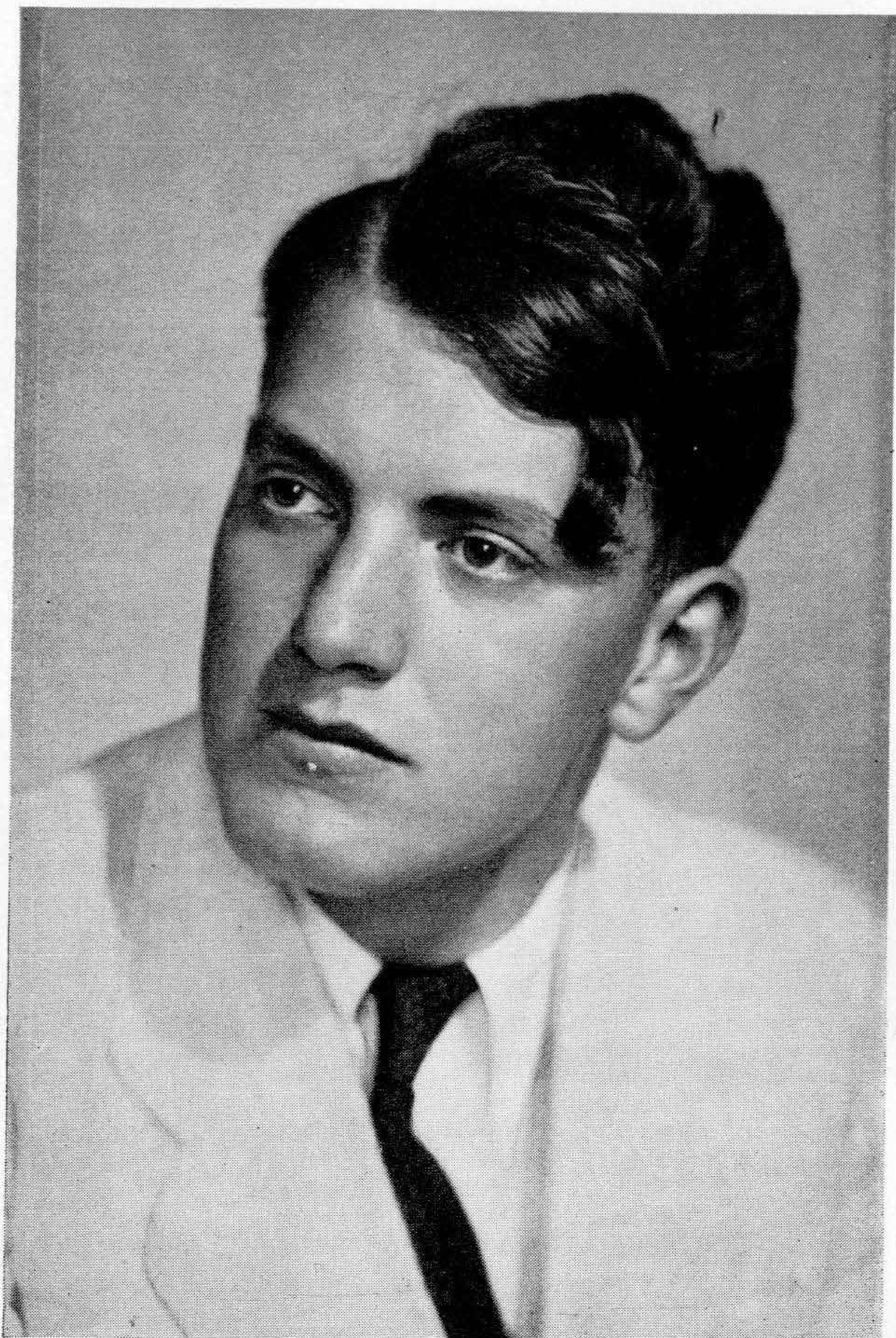


Richard Strauß „Frau ohne Schatten“
Viorica Ursuleac, Hildegard Ranczak, Elisabeth Höngen

Bühnenbider von Ludwig Sievert

Münchener Opernfestspiele 1939

(Aufnahmen Hanns Holdt, München)



Aufnahme Fiedler

Gottfried Müller



Der Führer beim Besuch des „Don Giovanni" der Salzburger Festspiele 1939

1. Reihe von links nach rechts: Reichsleiter Bormann, der Führer, Minister Glaise-Horstenau (stehend), Gauleiter Dr. Rainer

Aufnahme: Ellinger, Salzburg



Prof. Clemens Krauß und die Solisten des „Don Giovanni“
danken dem Führer für die Lorbeerkränze





Zwei Szenenbilder aus dem „Freischütz“
(Bühnenbild Benno von Arent)

Aufnahmen: Ellinger, Salzburg



Maria Reining als Gräfin und Mariano Stabile als Almaviva in „Figaros Hochzeit“

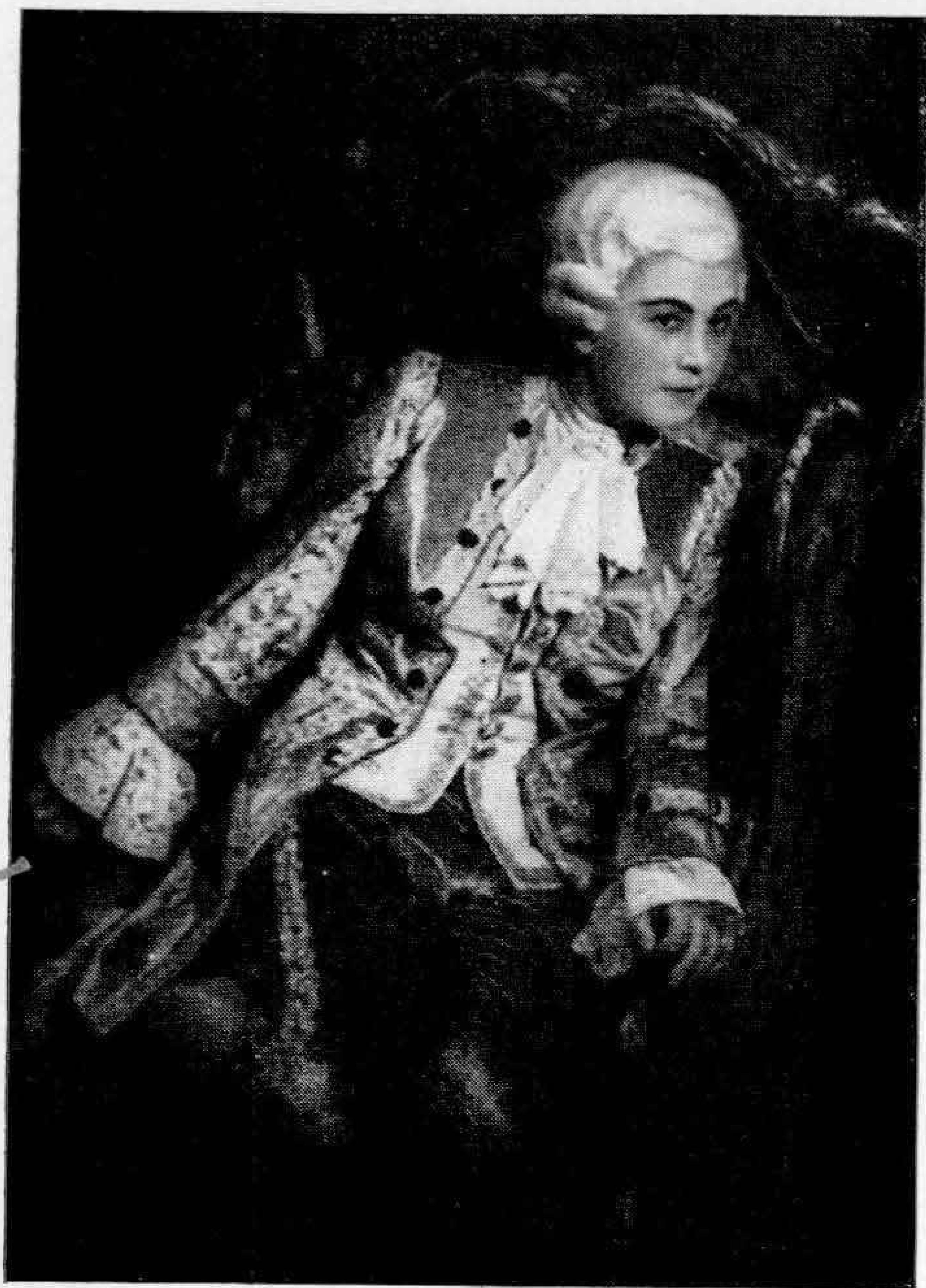


Maria Cebotari als Konſtanze in der „Entführung aus dem Serail“



Szenenbild aus der „Entführung aus dem Serail“
(Bühnenbild Robert Kautsky)

Aufnahmen: Ellinger, Salzburg



Martha Roß als Cherubin
in „Figaros Hochzeit“



Ezio Pinza als Figaro
in „Figaros Hochzeit“



Salvatore Baccaloni als Don Bartolo
in Rossinis „Barbier von Sevilla“

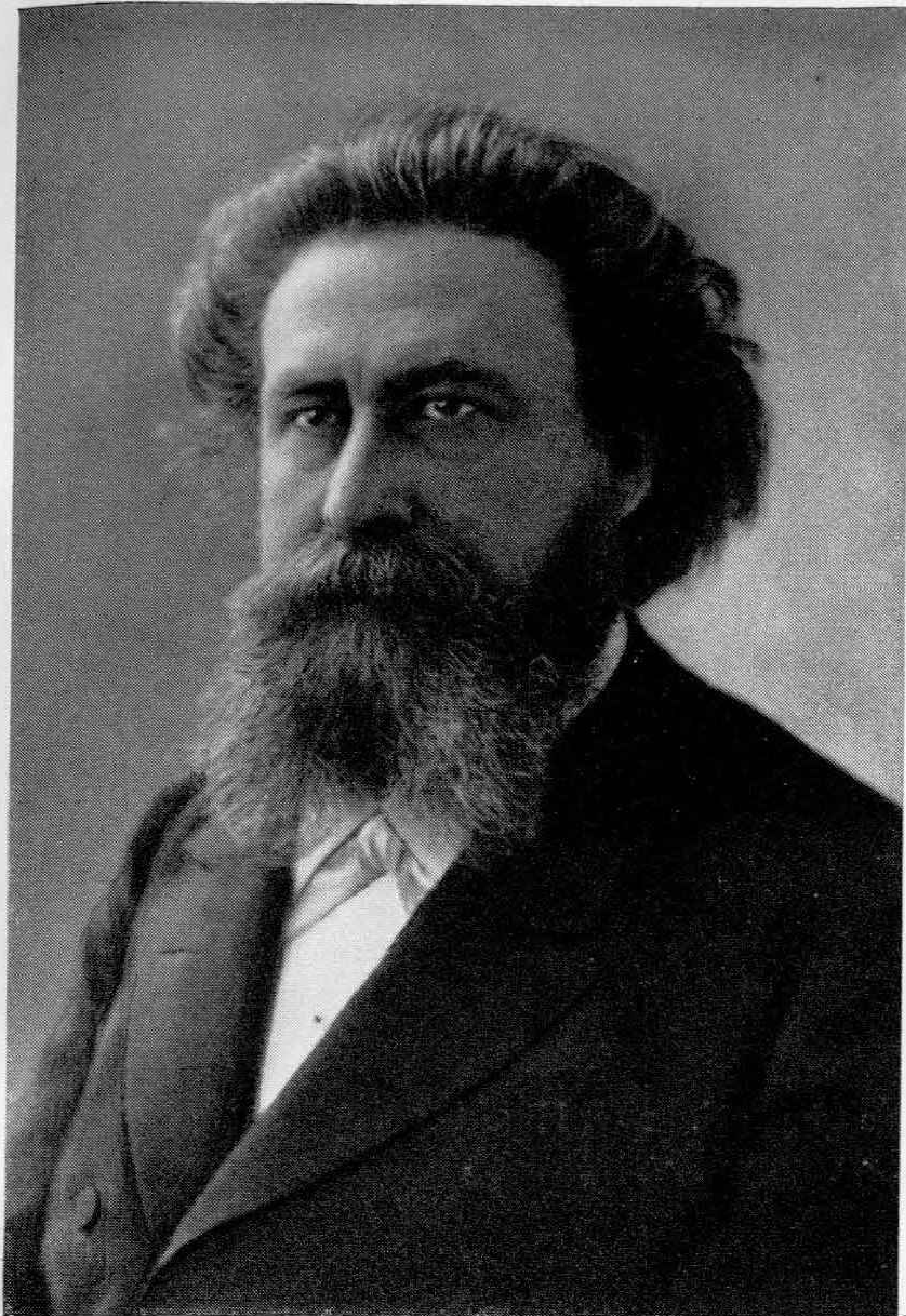


Ezio Pinza als Don Basilio
in Rossinis „Barbier von Sevilla“

Aufnahmen: Ellinger, Salzburg



E. Th. A. Hoffmann



Prof. Oskar Meister

Geb. 22. April 1846, gest. 15. Januar 1907. Begründer des Meister'schen Gesangvereins zu Kattowitz (15. Juli 1883).



Prof. Fritz Lubrich - Beuthen/Oberschl.

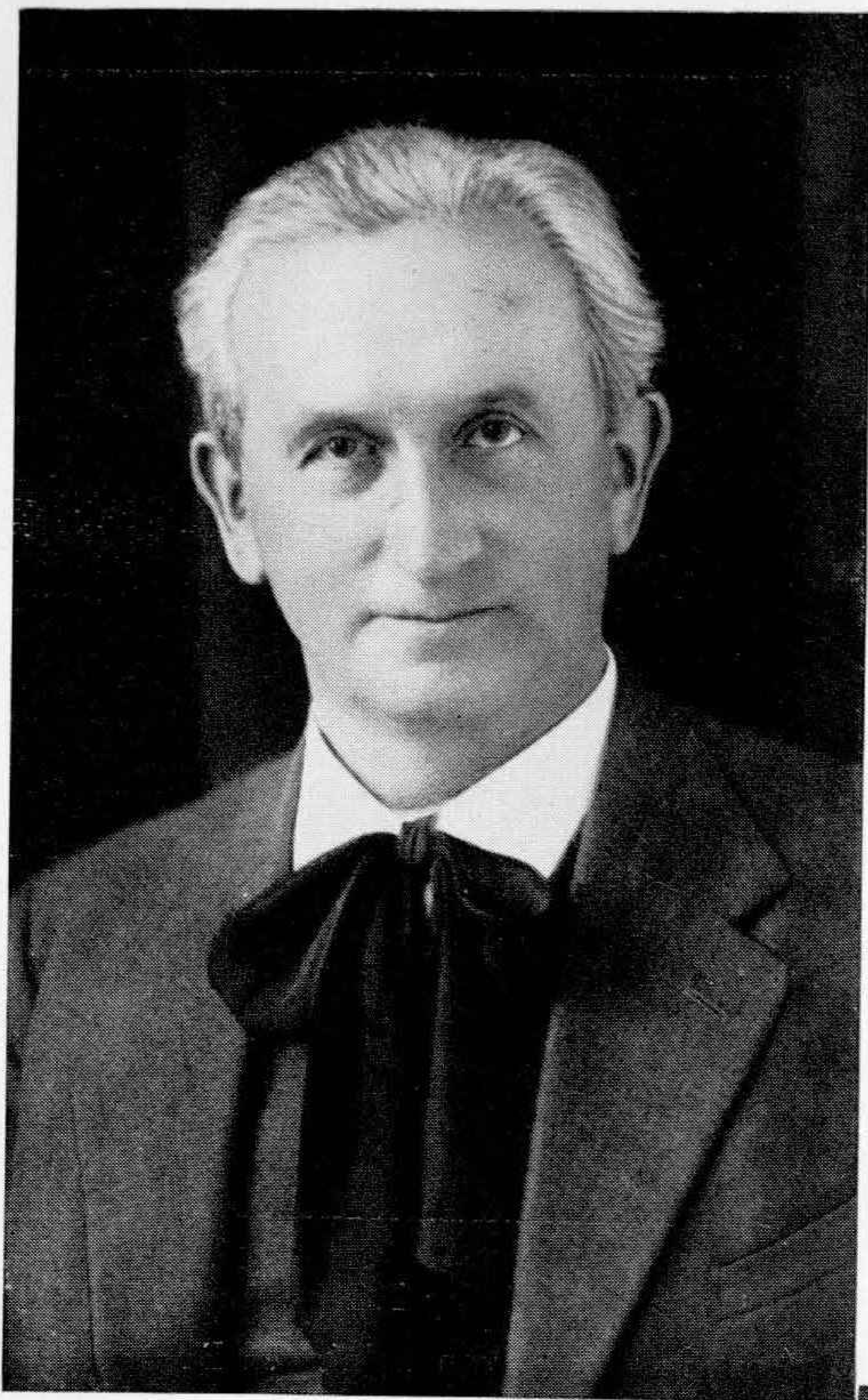
Leiter des Meister'schen Gesangvereins zu Kattowitz.



Der Meister'sche Gesangverein bei einem Konzert im Stadttheater Hirschberg/Rsgb.
(März 1939)



Der Meister'sche Gesangverein bei einem Konzert im Dresdner Vereinshaus
(März 1939)



Pastor D. Greulich

Gründete 1897 den Bachverein zu Posen, später dann auch den Bachverein zu Lissa und wirkte als Leiter des Bachvereins bis 1932

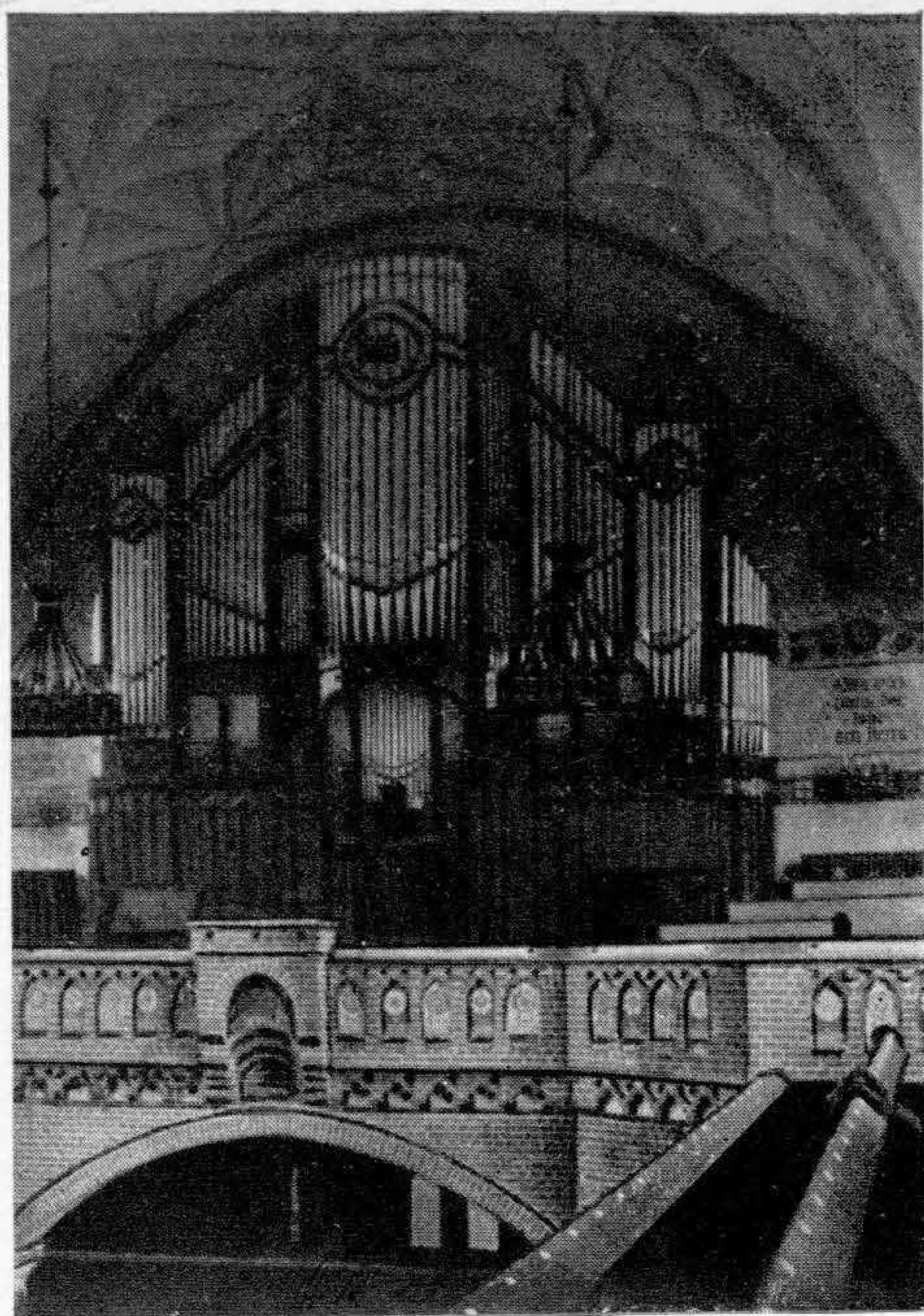


Georg Jaedeke, Bromberg

Leiter des Bachvereins zu Posen, Lissa und Bromberg seit 1932



Inneres der Evang. Kreuzkirche zu Posen



Orgel in der Evang. Pfarrkirche zu Bromberg
(am Blutsonntag von polnischen Banden zerstört)



Evangelisches Posaunenfest in Lodz (1925).
In der Mitte Pastor Dietrich, der verdienstvolle Förderer der deutschen Sache in Lodz.



Konzert des Deutschen Schul- und Bildungsvereins Lodz mit Prof. Max Strub als Solisten

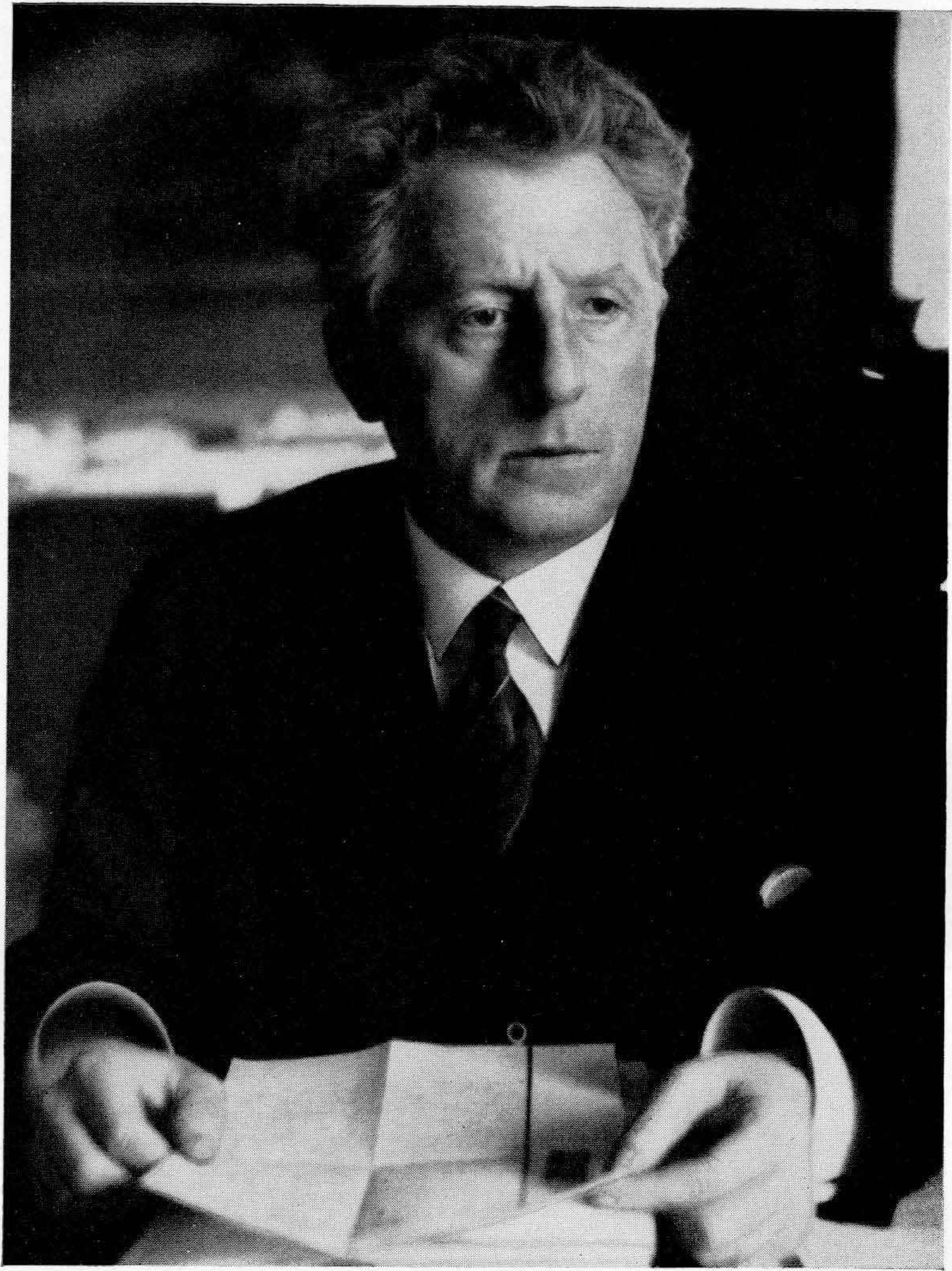


Orchester des Deutschen Gymnasiums in Lodz



„Das Mühlrad“

Deutsche Kinder in Ost-Oberschlesien beim Reigenspiel



Prof. Dr. Fritz Stein

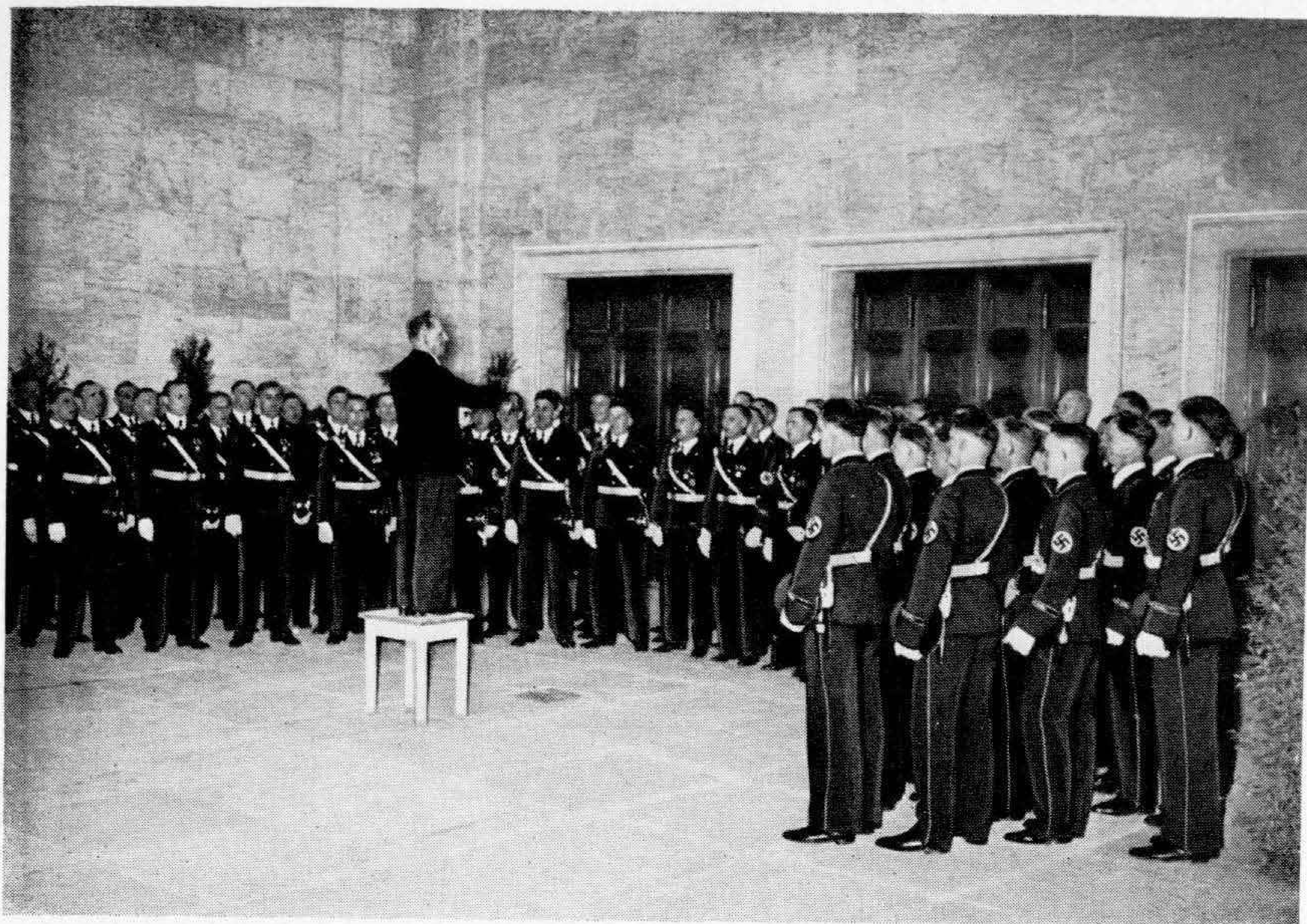
Geb. 17. Dez. 1879

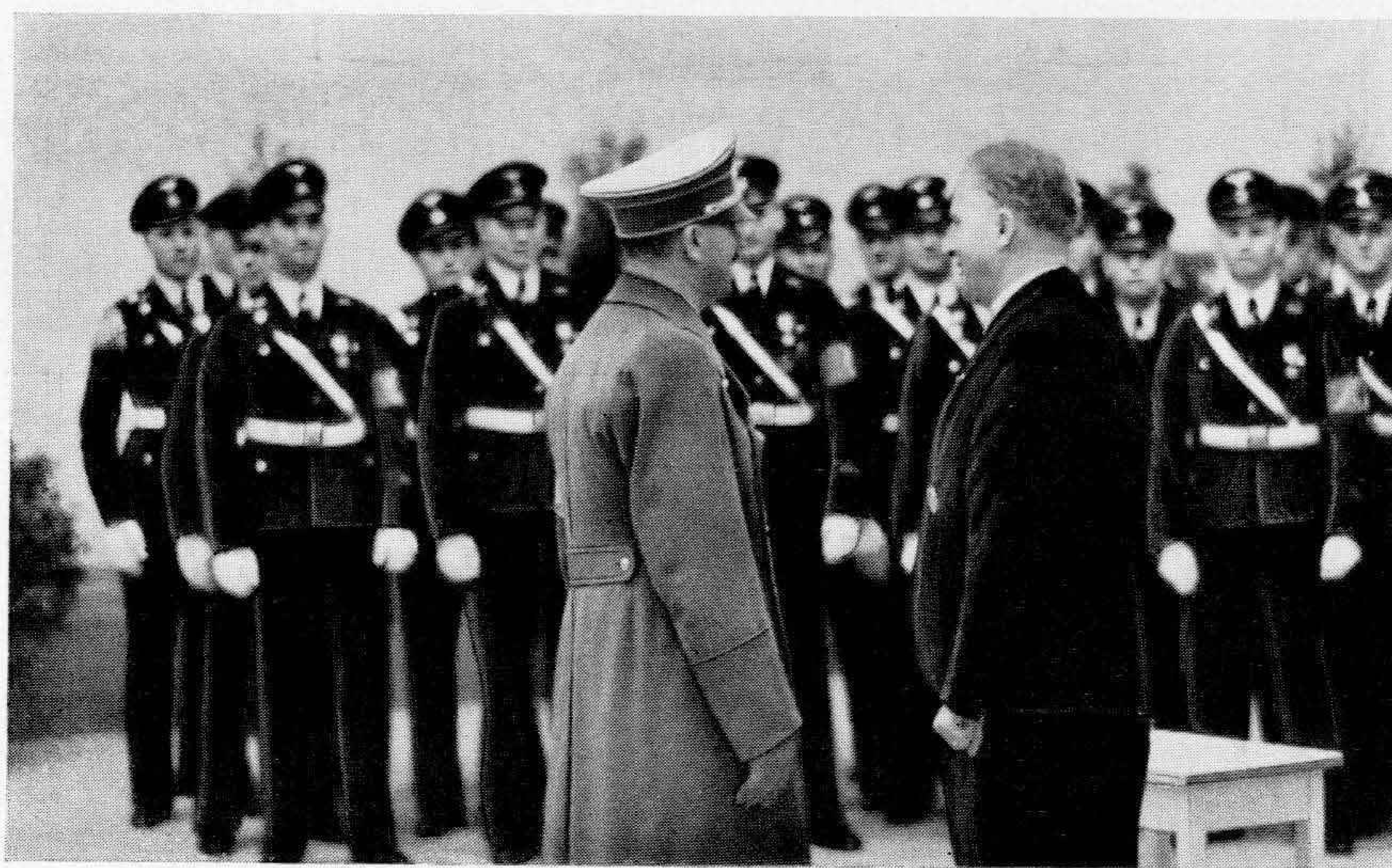
(Aufnahme Presseverlag, Berlin)



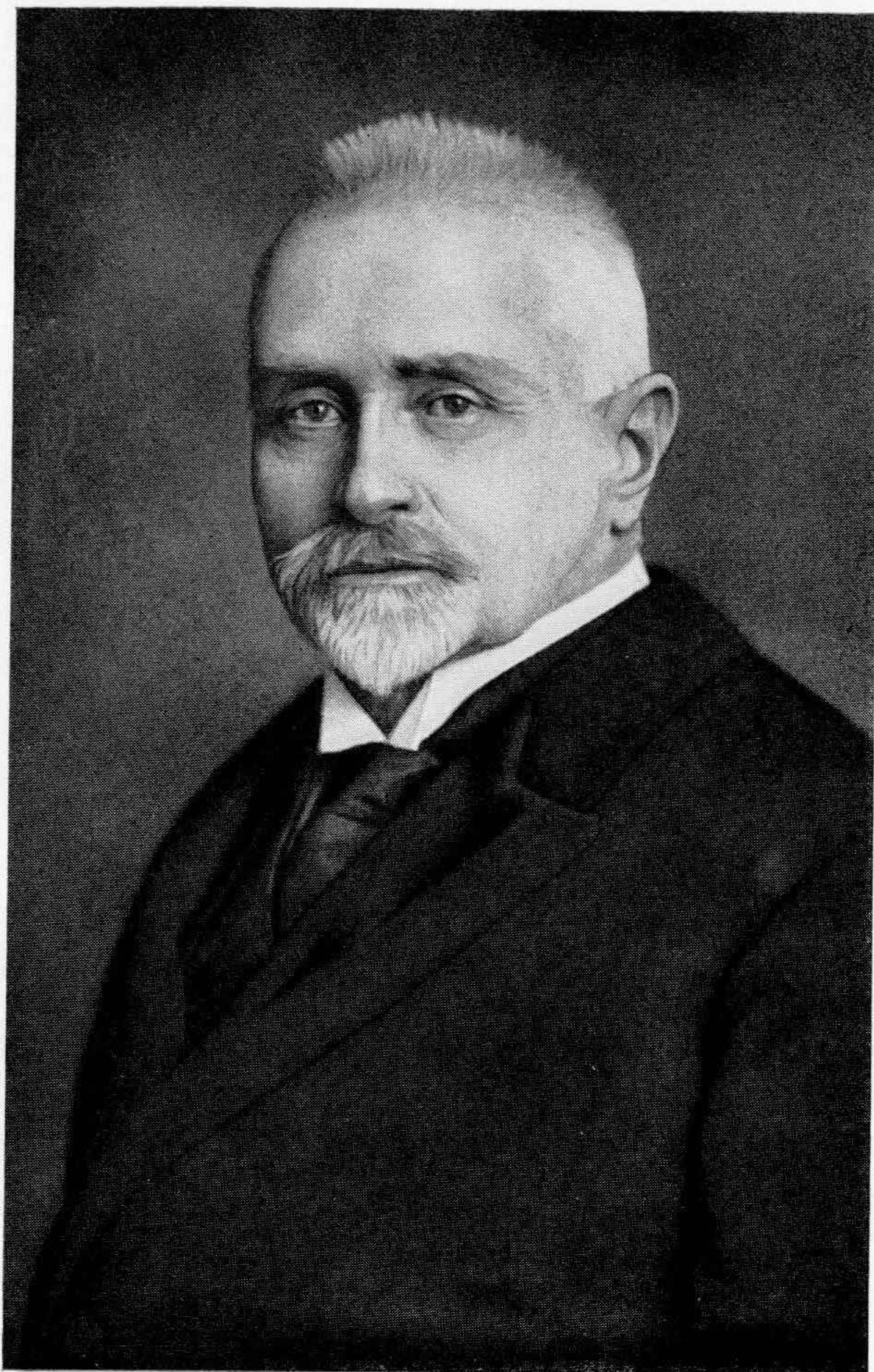
Prof. Dr. Fritz Stein im Unterricht

(Aufnahme Foto-Nilbers, Berlin)





Prof. Dr. Fritz Stein mit dem Leibstandartenchor vor dem Führer singend
am Vorabend des Führergeburtstages (19. 4. 1939)
in der Reichskanzlei



ZFM-Archiv

Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger

Geb. 19. Dez. 1864



ZFM-Archiv

Prof. Julius Weismann

Geb. 26. Dez. 1879